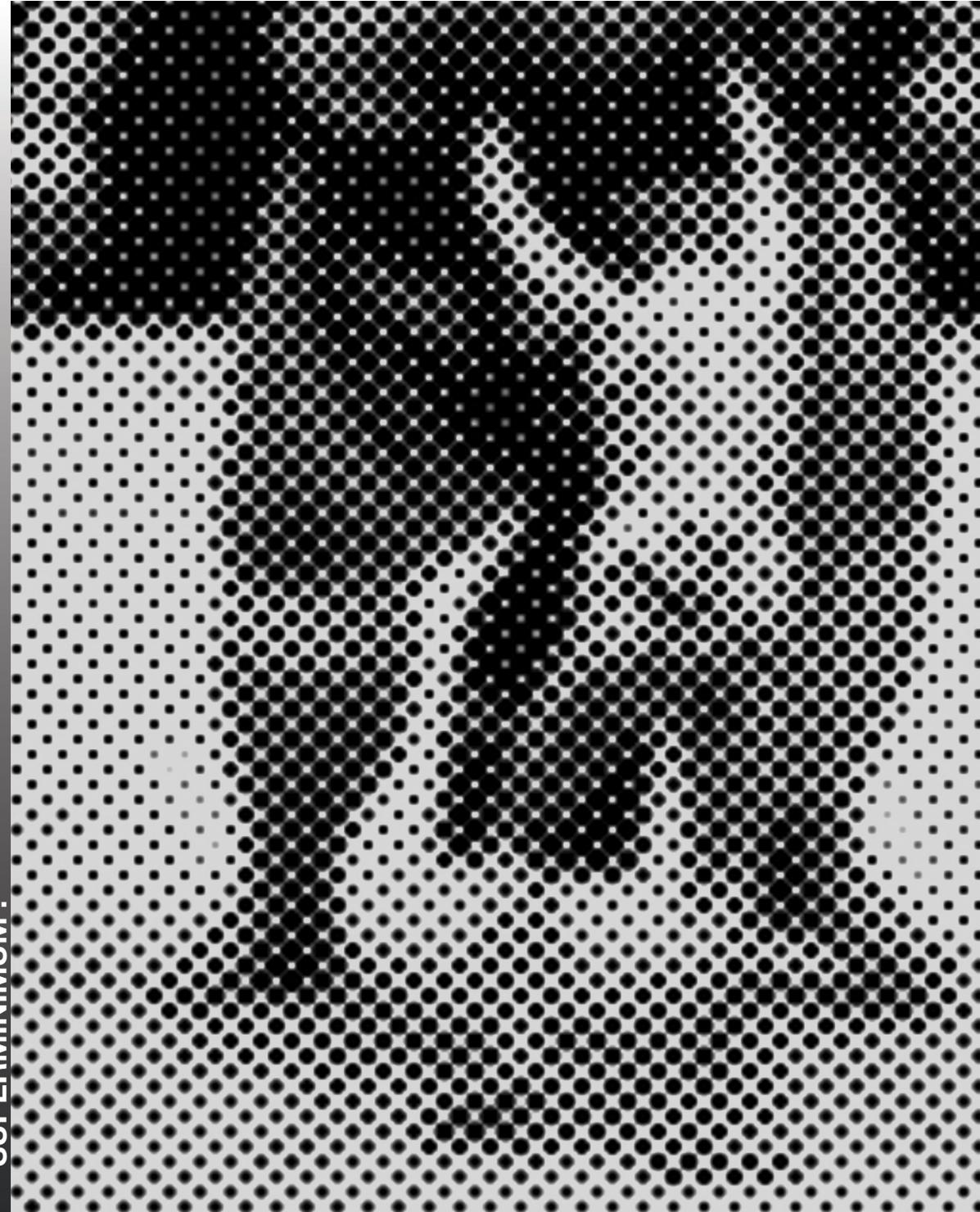


# SUPERMINIMUM :

ouvrage collectif

APRÈS AVOIR DILAPIDÉ LES RESSOURCES NATURELLES ET AVOIR PARTOUT DÉTRUIT CE QUI LE LIE À D'AUTRES HOMMES, IL NE RESTERA PLUS À L'HOMME MODERNE QUE LA COMPAGNIE DE SES BIENS. OCCUPÉ À PRODUIRE, VENDRE ET ACHETER TOUJOURS PLUS, IL FEINT D'IGNORER QUE LA LOGIQUE DE CROISSANCE ET D'EXPANSION QUI L'ANIME, TROUVE AUJOURD'HUI SA LIMITE. SUPER-TANKERS, SUPER-PUISSANCES, SUPERPROFITS... À L'HEURE OÙ LE MODÈLE FINANCIER QUI A PORTÉ TOUS CES SUPER-LATIFS POURRAIT TOUCHER À SA FIN, S'ENTREVOIT UNE POSSIBLE REFONDATION DANS LAQUELLE L'ESPRIT D'ENTREPRISE POURRAIT PRENDRE UNE AUTRE DIMENSION, PLUS MODESTE, PLUS ÉGALITAIRE...

SUPERMINIMUM :



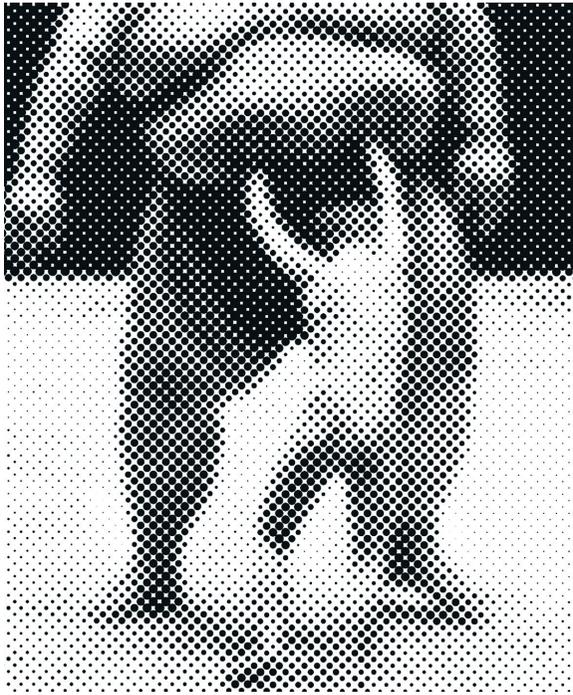
---

# SUPERMINIMUM

exposition collective

---







# PROLOGUE

Après avoir dilapidé les ressources naturelles et avoir partout détruit ce qui le lie à d'autres hommes, il ne restera plus à l'Homme moderne que la compagnie de ses biens. Occupé à produire, vendre et acheter toujours plus, il feint d'ignorer que la logique de croissance et d'expansion qui l'anime, trouve aujourd'hui sa limite.

Super-tankers, super-puissances, superprofits... à l'heure où le modèle financier qui a porté tous ces super-latifs pourrait toucher à sa fin, s'entrevoit une possible refondation dans laquelle l'esprit d'entreprise pourrait prendre une autre dimension, plus modeste, plus égalitaire.

Mille visages incarnent cette alternative. Les travaux de Muhammad Yunus sur le micro-crédit, récompensés d'un prix Nobel en sont un exemple, tout comme l'ensemble des actions individuelles qui trouvent en Internet un terrain d'expression pour s'opposer à un modèle de développement, essoufflé mais obstiné. Le superminimum n'est qu'un de ces visages.

Des initiatives dans l'architecture et le design portent la petite échelle et le moindre coût, mais peuvent-elles être plus que des parenthèses dans un paysage dominant qu'elles ne contestent pas ou dont elles tirent assistance ?

Le superminimum entend mener des micro-révolutions : réappropriation des micro-échelles abandonnées par l'architecture, objets sauvés, économies de matières... Opposé aux grands gestes de faible impact, évitant l'esthétique pauvre, cache-sexe de l'industrie consumatrice du monde, le superminimum désigne tout ce qui, dans la construction de notre réalité, démontre que l'on fait mieux avec moins. Il veut émanciper les pratiques économes de leurs connotations misérabilistes, tout comme

il défend l'efficacité des petits artefacts dans la reconstruction du territoire.

Opposé à l'argent-roi, le superminimum n'ignore pourtant pas la valeur de l'argent. En tant qu'intermédiaire d'échange, il le considère comme un outil fondamental du vivre ensemble. C'est pourquoi les trois attitudes proposées dans cette exposition imaginent une production ambitieuse du bâti et des objets, mais aussi les modèles économiques, fragiles mais souhaitables, susceptibles de la porter.



# AVANT-PROPOS

Superminimum prolonge et précède à la fois l'exposition du même nom. Catalogue ou ouvrage collectif, peu en importe la désignation, ce livre est d'abord le lieu d'une mise en débat de ce néologisme.

Improbable rencontre d'une majeure et d'une mineure et principale contribution du collectif éponyme, le terme superminimum veut désigner la dimension affirmative de la réduction en architecture et en design.

Qu'un simple mot puisse être l'objet d'une réflexion pluraliste d'architectes, de designers, d'historiens, de théoriciens des arts appliqués, de philosophes, cela ne fait pas question. Car avant de désigner ce qui n'a pas de nom, les mots font et défont notre histoire, dirigent nos actions, nous rassemblent ou nous opposent...

Superminimum a été prononcé une première fois, par les intéressés eux-mêmes, pour recouvrir les pratiques hétérogènes de leur agence de design ou d'architecture se rencontrant sur le terrain de l'intention économe.

Pour autant, un mot ne saurait être confisqué. A peine articulé, déjà il nous échappe : malentendus, sous-entendus, incompréhensions, mot comptant... Ce livre traduit cette polysémie par ses voix, libres de toute consigne.

Certains auteurs sollicités sont allés fouiller l'étymologie, l'histoire des arts et des idées ou ont tenté une analyse du capitalisme en partant du superminimum. Prouvant que ce mot était une nourriture assez riche pour alimenter un propos, ils ont fait valoir leur enthousiasme, comme leurs réserves à l'égard de la notion. D'autres ont rapporté des expériences vécues – workshop sur la micro-architecture, atelier sur l'habitat auto-construit – gage de leur solidarité avec les pratiques incluses dans l'exposition.

Nous les remercions tous.

Alors que le discours semble se dissoudre dans la tendance, ce livre aspire à réaffirmer la nécessité d'un travail théorique des designers et des architectes praticiens, préalable à d'un débat ouvert et disputé sur la construction de notre réalité.

Le collectif superminimum

# SUPERMINIMUM :

Une classe sociale au budget très limité a aujourd'hui recours à l'architecte. Parfois honteuse d'avouer à son entourage qu'elle peut s'offrir ces services, elle aurait il y a peu, engagé ces travaux elle-même. Si l'histoire de l'architecte a majoritairement été celle d'un sujet au service du pouvoir, on le retrouve au service de ceux qui peuvent à peine.

Répondre à ce type de projet bouleverse l'économie d'une agence : honoraires très bas, impossibilité de prendre du personnel, assumer seul et dans le même temps 5 à 10 projets, concours d'entreprises acceptant de travailler avec des marges très limitées.

Étrangement, la somme quasi cataclysmique de ces contraintes permet de travailler dans des conditions que les grands projets ne sauraient offrir. Elle impose une large ouverture d'esprit, un temps long à chaque projet et pousse à réinvestir des composantes abandonnées par l'architecture (chasse d'eau, conduits électriques...). La petitesse des projets interdit toute systématisation pour une montagne de solutions particulières. La somme de ces minimums ne débouche nullement sur une architecture appauvrie. Il semble au contraire qu'elle ne cesse de s'ouvrir sur une démesure de complexité et de possibilités.

EST-CE AINSI / Xavier Wrona

# SUPERMINIMUM : SUPERMINIMUM :

## Mini(mum) :

Travailler à l'échelle et à la commande humaine. À la portée de main, au palpable, à la faisabilité artisanale. Opérer à commande manuelle, revendiquer la vis apparente, la spontanéité, le collage et l'accident.

## Minimum :

Objets et meubles recalés au rebut, cassés, amputés, bancals. Matériaux bruts et altérés et autres bouchons en plastiques se transforment en « manière et matière ». Des éléments recyclés servant de structure, d'éléments fédérateurs. Une matière première récupérée pour zéro ou chinée pour le minimum.

## Super :

À travers diverses manipulations de formes et de matières, l'objet délaissé se voit insuffler un nouveau corps, une nouvelle histoire. Quittant ainsi son domaine normatif pour une dimension plus expressive et poétique. Les meubles mutants, dans leurs parures rugueuses et colorées, s'imposent en super héros face au super marché de l'objet. Des pièces uniques, sculpturales et sans concession.

*Superminimum adj. et n.m (lat. super : sur et minimum : le plus petit) 2009*

Méthodes de conception visant à produire des objets avec le minimum de matière, d'assemblage, d'outillage et de logistique. Désigne par extension l'ensemble des objets et pratiques permettant de faire beaucoup avec peu.

Il esthétique : oeuvres et théories artistiques s'assignant pour tâche de susciter l'émotion en employant des moyens matériels réduits ou un vocabulaire formel restreint. Ex : «le superminimum s'oppose à l'utilisation du marbre de Carrare dans les commodités».

Il économie : courant de pensée promouvant dans un monde de ressources finies, un partage équilibré des ressources par une exploitation mesurée des ressources naturelles et des moyens humains.

Ex : « Milton Friedman n'est pas un porte-drapeau du superminimum ».

Il design : objets donnant une forme tangible et désirable à ce qui a été dit précédemment.

Il voisuperlatif: superstudio, superhydratant, supernormal, supercoquantieux.

## **P.5/ PROLOGUE**

Est-ce-ainsi/ BuroZéro/ Studio Lo

## **P.7/ AVANT-PROPOS**

Est-ce-ainsi/ BuroZéro/ Studio Lo

## **P.9/ DÉFINITION(S)**

Est-ce-ainsi/ BuroZéro/ Studio Lo

## **P.13/ L'ÉCHAPPÉE BELLE DU MINIMUM**

Sophie Fetro

## **P.15/ SUPERMINIMUM**

Florent Géraud

## **P.17/ DESIGN & CONTRE-PRODUCTION**

Studio Lo

## **P.23/ FAIRE SUPERMINIMUM**

Studio Lo

## **P.35/ MINI-MINI**

Jean-Pierre Levasseur

## **P.43/ LA MORALE DU SUPERMINIMUM**

Nicolas Nauze

## **P.50/ AGENCE EST-CE AINSI**

Xavier Wrona - *Est-ce ainsi*

## **P.67/ EST-CE AINSI**

Harris Dimitropoulos

**P. 69 / LECTURES DES COMPLICITÉS DU  
MINIMUM ET DE L'EXCÈS**

Xavier Wrona - *Est-ce ainsi*

**P.75/ HOW TO SAY A LOT IN LESS**

Gregory Owcarz

**P.77/ MOBILITY SPACES /  
MOBILITY URBANISM**

Richard Dagenhart

**P.80/ LE BUROZÉRO**

Rémi Perret

**P.95/ LE PLEIN DE SUPER**

Rafael Magrou

**P.103/ EXISTENZ-ARCHITECTURE**

Libero Andreotti

**P.105/ SUPERMINIMUM VERSUS DOMINUM**

Christian Hubert-Rodier

**P.123/ ARCHITECTURE ET URBANISME  
DANS LES QUARTIERS AUTOPRODUITS**

Marc Bourdier

**P.127/ BIBLIOGRAPHIE**

**P.129/ AUTEURS**



# L'ÉCHAPPÉE BELLE DU MINIMUM

Sophie Fetro

Qu'entendre à travers le mot *superminimum* ? Serait-il sorti tout droit d'un *comic* américain ? Ferait-il partie de la panoplie des super-pouvoirs du designer qui lui conférerait des facultés supérieures à celles des autres êtres humains ? Vers quel minimum extraordinaire le designer, ce super-héros, nous conduirait-il ? Assurément, l'idée d'un "super" minimum renvoie, par effet de miroir, à un minimum qui pourrait l'être nettement moins. On pourrait ainsi penser que tous les minimums ne se valent pas, et qu'il en existerait certains qui n'iraient pas jusqu'au bout de leur logique de réduction, et d'autres qui seraient peu enviables. Il y aurait alors une dimension presque critique, voire contestataire, dans cette appellation. Pour autant que le minimum indique déjà qu'une limite est atteinte, son renforcement par le préfixe *super*, marque, ipso facto, une différence avec le minimum tout court. Plus précisément, on pourrait dire que dans l'association de ces deux termes s'opère une mise en tension de deux sens divergents. Tandis que le premier introduit une dynamique positive et amplificatrice, le second conclue sur une valeur d'affaiblissement et de réduction. On pourrait donc, tout d'abord, entendre cette formule comme une accentuation du phénomène : le minimum s'orientant du côté de la plus petite quantité. L'invention et l'ingéniosité consistent alors à économiser de la matière juste avant que l'objet ne disparaisse. Les formes se débarrassent des moindres éléments superflus, les structures s'affinent le plus possible, l'objet s'amenuise. Autrement dit, la disparition matérielle de l'objet, sa miniaturisation, ou le développement des services ou

des interfaces numériques, par exemple, pourraient attester d'une conception possible du *superminimum* en design.

## Dépassement du minimum vital

Toutefois, ce renforcement du minimum ne conduit pas nécessairement à une accentuation du phénomène vers un effacement progressif de la matière. Il n'a alors rien à voir avec une *Esthétique de la disparition* (1). Remarquons d'ailleurs, qu'il n'est ni question d'un *hyperminimum*, ni d'un *maximinimum*, mais d'un *superminimum*, autrement-dit, d'un dépassement. Il faut donc plutôt entendre ce préfixe comme une façon d'exhausser le minimum, c'est-à-dire de le hisser au-delà du stricte nécessaire. À la différence de la sobriété et du dépouillement des Cisterciens ou des Shakers, les démarches de conceptions actuelles qui s'engagent du côté d'une économie de moyen, du recyclage ou d'une nouvelle forme de minimalisme, ne préconisent ni l'ascèse ni une « quête radicale d'austérité » (2). En effet, la recherche de l'essentiel n'est pas dénuée de poésie. Les designers qui s'orientent dans cette voie, affirment, avec force, une volonté de ne pas réduire le minimum à des considérations purement utilitaires. Ils introduisent plutôt dans leurs projets une part d'allégresse, de bonne humeur, et d'enthousiasme, qui n'est ni naïve, ni fataliste, ni cynique.

## Vers une réduction non restrictive

Aujourd'hui, l'idéal de réduction rencontre un idéal écologique. L'économie de moyen

n'est pas l'application d'une logique du moindre prix, elle relève plutôt d'une discipline et d'une écoute, d'une exigence à l'égard de la matière. Ces démarches de conception, qui impliquent récupération, détournement, recyclage de matériaux et d'objets usagés, s'imposent plus que jamais contre une production d'objets pauvres (mal pensés et/ou mal façonnés) et contre la surproduction industrielle et ses méfaits environnementaux et sociaux (et non contre l'industrie elle-même). Si réduction il y a, c'est bien en son sens "culinaire" qu'elle est employée : il s'agit de faire l'économie de l'excédent de matière pour ne conserver que ce qui a le plus de saveur. Cette qualité supérieure serait atteinte dès lors que le minimum est porté au-delà de sa dimension privative et restrictive. La réduction n'est plus alors un facteur limitatif du projet, mais un moyen d'aller à l'essence même de la forme.

### Un idéal de justesse et d'ajustement

On se méprendrait, si l'on voyait dans ces objets un alibi pour faire accepter l'intolérable ou la médiocrité. Ces démarches ne sont pas là pour cautionner une politique du pire. Si un design d'urgence permettant de palier à des catastrophes ou des situations difficiles existe, le *superminimum* ne se range pas du côté de l'infortune ou de l'insuffisance. Cette attitude qui consiste à hisser la production au-dessus du minimum vital, est d'autant plus salutaire que le minimum risque de s'imposer de lui-même. Alors que jusqu'alors, la logique de réduction, ou l'appel du minimum en art, dépendait d'un *vouloir d'art* (3) initié délibérément par l'artiste, il se pourrait qu'elle s'impose, à présent, à tous, dans tous les secteurs de la vie quotidienne et productifs. Dans ce contexte, les designers de cette exposition tentent de modifier les habitudes perceptives, de mettre à nue une beauté familière passant

souvent inaperçue, d'opérer des rencontres inattendues et réjouissantes, de cultiver au mieux ce que l'industrie peut offrir de plus gratifiant à l'être humain afin d'autoriser la possible *échappée belle du minimum*.

---

1. P. VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Paris : Galilée, 1989.

2. P. LUCAIN, *Minimal, quel minimal ?*, L'architecture d'aujourd'hui, juillet 1999, n° 323, p. 22-25.

3. A. RIEGL, *Le culte moderne des monuments*, Paris : du Seuil, 1984.

# SUPERMINIMUM

Florent Géraud

## Abus de langage

La formule est parlante, et elle parle beaucoup. C'est d'abord du langage : un jeu de mots, une figure de rhétorique – un oxymore de superlatifs. Nulle place pour un et/ou ou un ni entre les termes qui d'ordinaire s'excluent. Plus qu'un rapprochement, plus qu'une confrontation (super vs minimum), il y a collusion des antonymes, fusion dont résulte un terme hybride qui a son efficace. À son comble, la surenchère de langage mène à la réduction du produit au signe. Cette logique du moindre moyen pour le maximum d'effets rejoint, d'une certaine manière, l'idéal rationaliste, et plus généralement les idéaux industriels et économiques les plus aboutis : consommation de signes, consommation sans produit, sans risque, réduite à son seul geste, qui se suffit à elle-même. L'opulence sans la réplétion, telle est la visée, excessive et parfaite, du primat de l'énoncé, de son exclusive. C'est cynique et paradoxal, mais on sait que l'opération qui consiste à motiver le geste de consommation (par essence lui aussi paradoxal : usage par la destruction) n'est pas à une contradiction près, au contraire. Protéiforme à un point tel que le produit, même s'il se dédit tout autant qu'il se dit, même cadavre ou désincarné, n'en demeure pas moins profitable. Ce primat de l'énoncé, du proféré, du sans appel, use de la capacité qu'a le langage à valoriser l'absence, et (ab)use de celle qu'il a à vanter même le nul, voire à « vendre du vent ». À cet égard, le Coca-Cola zero est exemplaire : promouvoir un produit vidé de sa substance (calories), un produit qui nie ce qui le caractérise (sucres). Seul subsiste la consommation du signe. Le produit n'est qu'anecdotique, qu'un prétexte, inoffensif (1). Ne reste qu'un goût, qu'un

effluve, qu'un fantôme du produit (2), lequel devient son propre ersatz. D'un autre côté, on peut dire que le produit, par ce revirement, s'affirme d'autant plus qu'il surenchérit sur le sucre et l'artifice (3). Bref, le terme superminimum pointe, sans promouvoir ni dénoncer, la déviance dont peut se contenter (se satisfaire) une logique de consommation réduite à un langage clos, fini, qui n'attend rien de plus et rien de moins que pouvoir s'énoncer et se faire entendre.

## Less is less – le design en veillesse

Superminimum, est-ce à dire que le design en fait trop ? que parce qu'il est (aussi) une affaire de langage il participe des mêmes abus ? qu'il devrait savoir se taire un peu, ou parler moins fort ? Hal Foster, dans *Design & crime* (4), parle du règne du « sujet designant et designé », du design qui investit la moindre occasion, du produit jusqu'au sujet lui-même, et constate que « le design favorise l'avènement d'un circuit de production et de consommation en voie d'atteindre à la perfection, sans laisser beaucoup d'« espace de jeu » pour quoi que ce soit d'autre » (5). Cet espace de jeu, cette marge de manœuvre suppose que le design ne désigne pas tout, c'est-à-dire qu'il sache préserver de l'in(dé)fini, qu'il garantisse une certaine amplitude d'usage, qu'il accepte et ménage une part d'imprévu, de non-mesurable, de non-quantifiable – affect, alea, accident etc. Savoir rester en retrait et veiller à ce que cette distance puisse être investie selon une économie qui ne soit pas exclusivement monétaire. Parce qu'un autre travers est

possible, un autre idéal tout aussi clos et éloquent que celui qui parle trop, précisons que superminimum renvoie à tout autre chose qu'à un « silence éloquent » (un effet de langage, une figure de style, même s'il y a indéniablement du performatif dans la formule) ; non pas un design moins-disant ou muet mais un design qui en dit moins, qui parle mieux, voire qui laisse parler. Il s'agit d'un moins qui reste moins, d'un moins non exclusif qui se garde de devenir un design moralisateur qui ferait ostensiblement vœu de silence et de pauvreté. Car alors nous serions une fois de plus en présence d'un design où la posture prime sur la position, où l'énoncé l'emporte sur l'énonciation.

### Le détail qui tue

Le supérieur au plus petit n'est pas le normal, le résultat de l'opération superminimum n'est pas nul, ordinaire, ou extraordinairement médiocre. Alors, du point de vue du design, quelles formes prend la formule ? L'envisager comme détail, comme accessoire, n'est pas reléguer le design au rang d'ornement, mais plus exactement au rang de motif, c'est-à-dire un minimum qui appelle à un mouvement, un moindre avec lequel composer, un minima apte à servir un geste, une intention. Au mieux un instrument, à la limite une partition. Le bracelet au poignet de l'Olympia d'Édouard Manet [1863], ses boucles d'oreilles, sa fleur, ses mules où encore son ruban sont des détails, sans pour autant être superflus, superfétatoires. Ce dont elle est parée et avec quoi elle compose ne prend pas le pas sur sa nudité, ne la dissimule pas en l'habillant. Au contraire, ces éléments jouent comme des accents, ils accompagnent et disent, discrètement, ce que celle qui en use veut leur faire dire, selon une musique qui lui revient. Ils la caractérisent ; par et avec eux elle se distingue ; ils appellent à la rencontre, à la discussion, à un jeu d'adresses entre sujets,

entre objets, entre sujets et objets.

Superminimum, c'est alors envisager le design comme un moins qui reste ouvert, un moins à même de ménager une marge de manœuvre, de définir un espace de possibles sans trop ni trop peu (s')imposer. Un minimum à partir duquel même le maximum est envisageable.

Superminimum : le design comme une phrase laissée en suspens : ce sont les ailes du papillon, avant de battre et d'engendrer, peut-être...

---

1 « Chacun peut ainsi prendre soin de soi sans se priver des bonnes choses de la vie »  
Phrase extraite du site internet promotionnel du Coca-Cola zéro.

2 « zéro sucres » sous-entend la substitution des sucres naturels simples (glucose, fructose et saccharose) par des édulcorants non calorigènes (aspartame et acésulfame-k).

3 l'acésulfame étant environ 200 fois plus sucré qu'un sucre naturel mais sans la moindre valeur calorique.

4 Hal Foster, *Design & Crime*, 2002, trad. Christophe Jaquet, éditions Les Prairies ordinaires, 2008, pp.27-41.

5 Idem, p.31.6 Terme Spielraum emprunté à Karl Krausmay

# DESIGN ET CONTRE- PRODUCTION

Studio lo

« *L'imaginaire de notre époque, c'est celui de l'expansion illimitée, c'est l'accumulation de la camelote (...), c'est cela qu'il faut détruire. Le système s'appuie sur cet imaginaire- là* ». (Cornelius Castoriadis)

Pas un mouvement contestataire n'a été en mesure d'endiguer la propagation de la société de confort. Et bien qu'elle ait aujourd'hui franchit la grande muraille, de nouveaux discours critiques émergent.

Ils ont un air de déjà-vu, les mêmes maux, entraînant les mêmes réserves. Monotones dans leur développement, prévisibles dans leurs conclusions, ils sonnent à nos oreilles post-post-modernes comme une même langue marxisante, au mieux frappée au coin du bon sens, au pire désespéremment banale. Le discours écologique lui-même, détourné par le politique, capté par le marketing, rabâché par les medias, est au bord de l'usure.

Pourtant pouvons nous faire l'économie d'une critique du capitalisme ? Les rapports de productions n'ont jamais été aussi dysméttriques, la concentration du capital et des moyens de production atteignent des sommets historiques, la surproduction est la règle et l'épuisement des ressources, un fait... il y a, sous le formalisme froid de la grammaire marxienne, quelque chose de douloureusement réel.

Pourquoi donc nous agrippons-nous, de toutes nos forces, à notre mode de vie, alors que sa durabilité tient pour nécessaire, et cela nous le savons, le maintien du reste de l'humanité dans la misère ? Souhaitons-

nous que l'Afrique sub-saharienne rate son décollage pour la compter longtemps parmi les meilleurs élèves du protocole de Kyoto ? Sans doute espérons-nous que le progrès technologique nous sauvera des leçons de morale. Mais faut-il attendre ce Deus ex machina, alors que rien n'atteste que l'énergie verte pourra pourvoir à tous nos besoins ?

Cela ne nous tourmente pas vraiment dans nos actes de consommation auxquels nous attribuons d'abord un caractère individuel. Attendant des biens et de services qu'ils satisfassent nos besoins, avant de satisfaire ceux des autres, nous ignorons ce qu'impliquent nos choix en amont comme en aval. Une situation qui bouge avec la montée de l'inquiétude écologique.

Cette évolution individuelle des mentalités en occident, vers une dimension altruiste des pratiques de consommation, n'a cependant pas pénétré les structures de l'entrepreneuriat, l'éthique y étant souvent inversement proportionnelle à la taille. Et pour cause, comment atteindre la grande échelle, sinon par une forte profitabilité, dont Marx prophétisait les méthodes, aujourd'hui si familières (destruction d'emplois, compression des salaires, mise en compétition des salariés...) Or ce sont bien les activités de ces « personnes morales » qui structurent le plus significativement nos conditions d'existence.

La quasi-totalité des avant-gardes artistiques et politiques a négligé cet acteur ou s'en est fait un ennemi alors qu'il réunit les moyens humains, techniques et économiques les plus conséquents. S'il faut cesser d'*interpréter le monde* pour le

*transformer*, l'entreprise pourrait donc être le laboratoire de cette transformation.

Et cela se serait sans doute déjà produit si nous étions des *agents rationnels* régulant l'offre par la demande, sur la base d'informations pures et parfaites. Mais nous mesurons à quel point nous sommes loin du dogme de l'économie néo-classique, tant nous percevons mal la portée de nos actes de consommation. Non seulement nous ne recherchons pas de telles informations, mais même si nous en disposions, il nous serait difficile de les interpréter. Bien sûr nous savons que lorsque nous exigeons le meilleur prix, nous exigeons du même coup de la main-oeuvre bon marché et que cela ne se trouve pas sous nos latitudes. Mais si cela est souhaitable ou non dans une économie globalisée, cela nous l'ignorons.. le monde de l'entreprise quant à lui, ne se pose pas de telles questions et considère toute demande comme légitime.

La réduction au superminimum ne s'appuie pas sur un idéal ascétique qui aurait pour but de prévenir la corruption du corps et de l'esprit, par la mise à distance des plaisirs matériels, mais d'appeler à l'émergence d'un entrepreneuriat plus modeste, répondant justement par sa proximité et sa disponibilité, à notre exigence de compréhension des rouages de la production et *in fine* au partage équitable de ses fruits. C'est la nécessité donc, d'une répartition plus équilibrée des plaisirs, et non de leur privation, qui en constitue l'horizon.

Son sens de l'économie s'oppose en fait à l'idéologie du luxe pour tous, faisant l'hypothèse que le luxe, à l'âge contemporain, n'est pas seulement réservé à quelqu'uns, mais caractérise l'état général d'un occident, vivant aux dépens du reste du monde.

Si le luxe, en tant qu'il est ce qui excède la survie, n'appelle aucune espèce de

commentaire, car comme le dit Mandeville dans sa Fable des abeilles « on ne trouve que du luxe au monde, même chez les sauvages tout nus », il n'en va pas de même du luxe qui excède le superflu intrinsèquement humain, pour lequel, selon les mots de Rousseau, « toutes les régions du monde ont été mises à contribution [...] a coûté la vie à peut-être un million d'hommes et tout cela pour lui apporter en grande pompe à midi ce qu'il va déposer le soir dans sa garde robe ».

Cette critique du luxe excessif perdure jusqu'à nos jours, et nous amène d'ailleurs à douter des vertus que Voltaire et Mandeville lui prêtaient. A t-il véritablement « réuni l'une et l'autre hémisphère » et « les pauvres eux-mêmes vivent(-ils) mieux que les riches de jadis ? » On est en droit d'en douter, même si la durée de vie a effectivement connu partout une hausse significative, quand on constate que l'écart entre les pays les plus développés et les pays les plus pauvres s'est multiplié par quatre depuis les années 50 et que près de 300 millions de personnes dans le monde, la plupart située dans l'autre hémisphère, vivent avec moins de un dollar par jour.

Quant à son alliance avec les arts à éplucher les magazines de *Lifestyle*, il n'est pas sûr que du flirt actuel du design avec le luxe d'ostentation sorte quelque chose d'innovant ou de fédérateur. Il produit au mieux des modèles dégradés en direction des masses, au pire d'inutiles gesticulations à destination de médias réclamant chaque jour leur lot de nouveautés. Le devoir d'originalité s'affirme en fait comme la convention du siècle naissant, détournant le design en pointe et ses commentateurs, des affaires courantes, comme l'a justement remarqué Jasper Morrisson (*Utilism vs. Uselessness 2002 Everything but the Walls Lars Muller Publishers*).

La surconsommation actuelle, consistant à posséder plus que nécessaire et plus que les autres, est la version de série du luxe, mais loin d'excéder la survie, ce luxe de masse menace de ne même pas l'assurer.

Le superminimum, s'il veut éviter d'être l'obligé de ce système déficient, ne peut négliger de poser à nouveaux frais la question de l'abordabilité, conscient que le prix minimum ne peut s'obtenir que par un rabais sur la qualité, la protection sociale ou la vigilance environnementale. L'idéologie du discount et le discours soixante-huitardoïde de la grande distribution tel que l'irrésistible « il est interdit d'interdire de vendre moins cher » d'E. Leclerc, n'étant que l'ultime imposture du capitalisme de grande échelle. Au contraire, un bien ou un service superminimum devra pouvoir rétribuer décentement l'ensemble des acteurs de la chaîne de production, tout en proposant un prix accessible à quiconque souhaite encourager une telle démarche.

L'esthétique superminimum, quant à elle, ne s'oppose pas plus au recours à l'ornement, accablé par les modernes, qu'elle ne croit nécessaire la nudité d'un homme nouveau, dépouillé des oripeaux de la tradition. Elle la défend au contraire, contre l'uniformisation de notre univers manufacturé, comme signe de la vitalité des cultures.

Le minimalisme peut tout aussi bien lui convenir quand il n'est pas recherché pour lui-même, mais par pauvreté généreuse. Polymorphe par nature, elle troque la séduction contre n'importe quel vocabulaire formel, pourvu qu'il incarne son programme.

Que le pouvoir de séduction du design en fasse aujourd'hui l'auxiliaire de la société de surconsommation, n'implique pas qu'il lui soit impossible de sortir de cette

vassalité, que ce soit en valorisant le rébut, en s'adressant à la petite échelle, à des individus en chair et en os ou en cherchant la rentabilité plutôt que la profitabilité.

Ainsi réduit, il sera alors considéré pour rien par le système de prédation économique actuel, tout en s'assurant un revenu d'existence le laissant libre de ses mouvements, remettant à plus tard la reconnaissance de son utilité publique.

C'est ce *rien*, démultiplié à l'infini, qui prend le nom de superminimum.

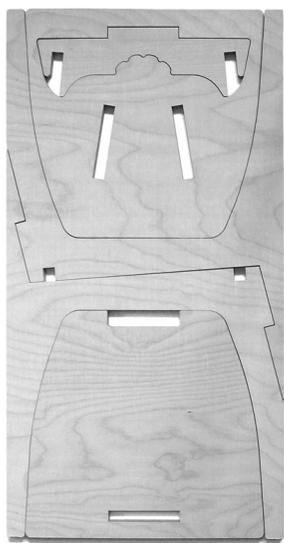


# FAIRE

## SUPERMINIMUM

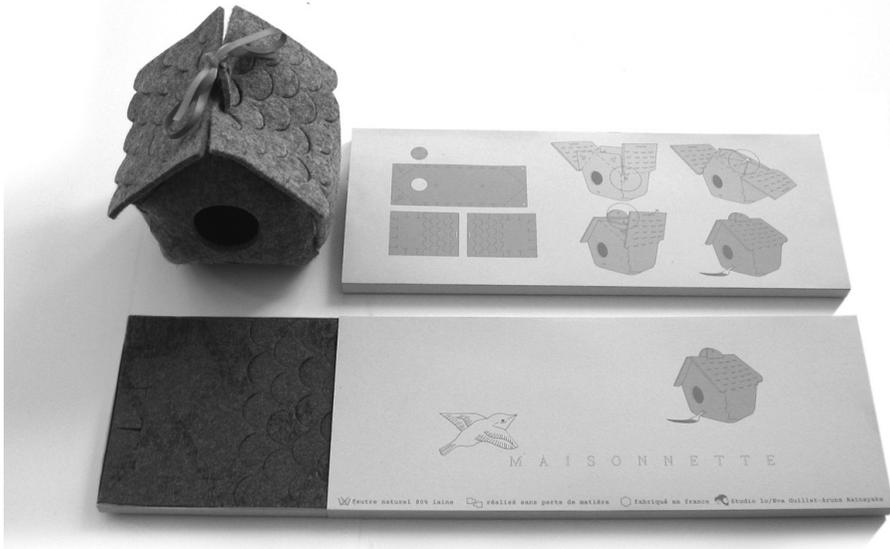
Studio Lo

Cherchant à produire des objets sans rien sacrifier de ce credo (*Cf. Design et Contre-production*), le Studio Lo s'est dirigé vers les outils de production numérique. Dédiés originellement au prototypage, ces outils autorisent en effet la réalisation de petites séries et ne nécessitent qu'un très faible investissement de départ. C'est le cas de la découpe jet d'eau. Nul besoin ici de moule, de gabarit, de machines nécessitant un long temps de calage. Un filet d'eau haute pression passe à travers une buse en diamant embarquée sur un chariot se déplaçant dans les 3 dimensions et façonne un matériau suivant des instructions programmées par ordinateur. Un simple fichier vectoriel et une centaine d'euros suffisent pour lancer une fabrication.



chaise pano, contre plaqué de bouleau filmé, découpe numérique, assemblage par tenon et mortaise.

La forme de la chaise PANO est quasiment conditionnée par un double système de contraintes: optimisation de la matière, absence de visserie. Cet assemblage sans colle s'appuie sur le principe de levier, de montage en force et de surface gauche. La «coupe partagée» permet ici de réaliser deux éléments ornementaux avec une seule coupe.



nichoir en feutre gris naturel, découpe numérique, assemblage par clés. Une autre application de nos principes de conception. Le toit s'ouvre pour pouvoir nettoyer la litière. Le perchoir est obtenu par détournement (une branche, une fourchette, un crayon...)

On peut qualifier ce type d'outils, du fait de leur accessibilité, de moyen de production non capitalistes, presque au même titre que la force musculaire. Essayant de tirer le meilleur parti de ces technologies, le Studio Lo a développé une approche prenant en compte l'ensemble des acteurs concernés par «l'objet», depuis le producteur jusqu'à l'utilisateur, à la lisière entre production industrielle et Do it Your Self.

En mettant en place un process de conception d'objets monomatériaux, basé sur l'utilisation maximale de la matière façonnée et l'optimisation du temps-machine, il vise autant la maîtrise

énergétique de la fabrication que celle du coût. Ceci est notamment obtenu par une imbrication très poussée des constituants de l'objet, qui permet d'usiner deux éléments avec une unique coupe, l'extrême compacité d'objets ainsi conçus réduisant l'impact environnemental dû à leurs déplacements jusqu'à l'utilisateur, lui-même mis à contribution pour l'assemblage.

Faisant un bilan contrasté de cette approche, pressuré notamment par les prélèvements de chaque maillon de la chaîne de distribution, notre studio explore parallèlement une autre hypothèse de développement superminimum.



étagère plic, carton double-cannelure, assemblage par languettes.

L'étagère PLIC se présente à plat et se monte en quelques mouvements. Elle peut être vissée ou agrafée. Son système de pliage lui assure rigidité et légèreté. Elle peut supporter une charge de 5 à 7 kg.

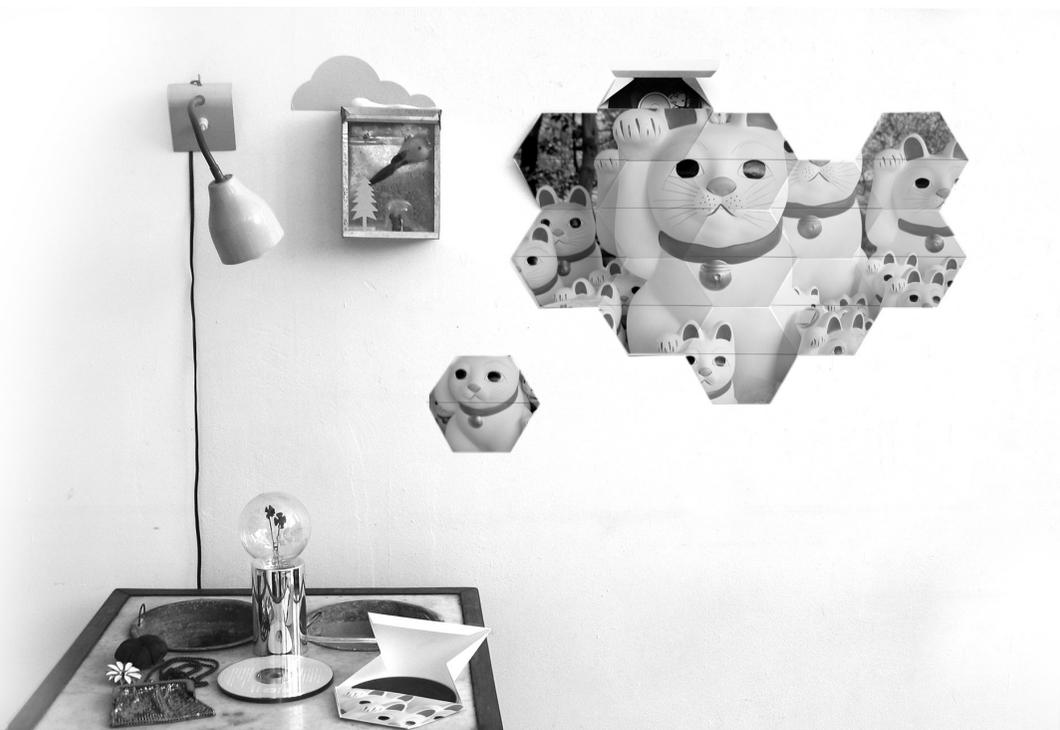


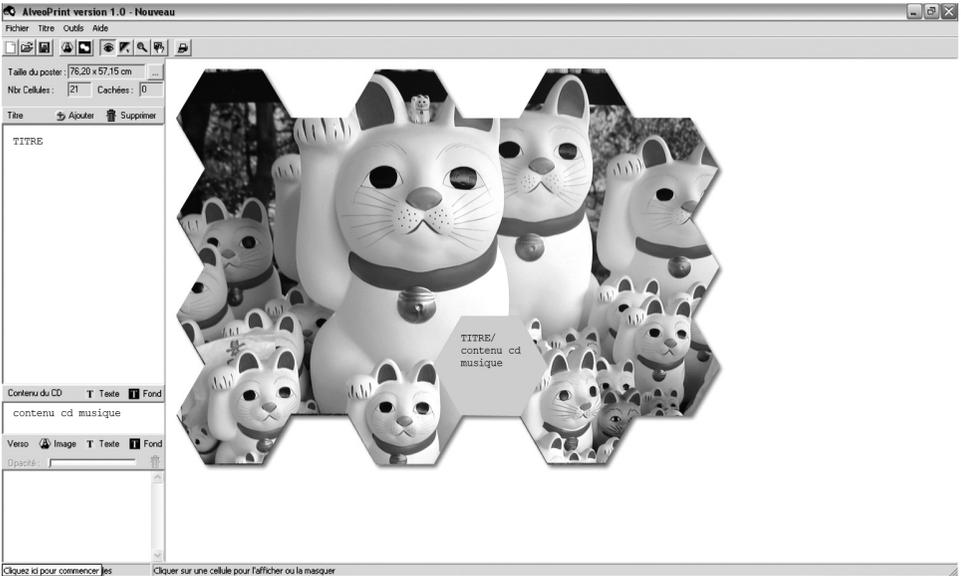
Gageant que l'extension de la chaîne numérique à la production d'objets physiques rend possible, par son couplage à internet une souplesse industrielle augmentée et donc un nouveau contrat social dans lequel l'utilisateur sera amené à jouer un rôle plus actif, le studio Lo amorce une mue en élargissant son champ d'action à la programmation, au webdesign, à la micro-mécanique et à l'électronique.

---

pochette cd alvéole imprimable, 20 feuilles papier recyclé rainé, la pochette à plat fait 29,7 cm de long. Elle peut être imprimée et personnalisée avec le logiciel alvéoprint téléchargeable sur notre site. Par simple pliage, on obtient une pochette hermétique munie d'une cinématique d'ouverture efficace. Une pastille d'adhésif double-face permet aussi d'animer les murs de range-cds modulaires et ultra plats.

La CFAO (conception et fabrication assistée par ordinateur) professionnelle constitue le premier volet de cette convergence numérique/physique. Si elle reste pour l'instant presque exclusivement réservée aux professionnels, elle est appelée à investir le web et à apporter corollairement une plus grande perméabilité de la chaîne de décisions entre producteurs et consommateurs, une intuitivité nouvelle de la production, voire des phénomènes de conception en collaboration massive. Des avancées majeures dans les techniques de production tel que l'usinage CN (commande numérique) et la stéréolithographie (impression 3D de solides) permettent de prendre la mesure de cette révolution à venir. Ces technologies démontrent en effet que les machines de production disposent aujourd'hui d'une liberté d'action suffisante pour exprimer dans toute sa richesse, le langage de l'ordinateur.





AlvéoPrint, logiciel d'impression des pochettes cd alvéole.

Il permet de charger une image stockée sur son ordinateur et de le convertir automatiquement au format alvéoles.

Ajouter du texte ou une image au verso.  
 Contrôler la taille du poster et imprimer uniquement les pochettes de son choix, à l'aide de la fonction masquer.  
 Imprimer une pochette simple avec le mode solo.

Quelques initiatives (G. Pesce, B. Cache, Vogt+, Weizenegger, 5.5 designers, F. Brument...) démontrent que cette révolution technique interpelle le design, même si elle reste le plus souvent à l'état de performances, d'expérimentations ou de propositions, cherchant surtout à restaurer une dimension auratique à l'objet industriel,

Le Studio Lo souhaite viabiliser ce type d'approche, dans un projet non plus exploratoire, mais ouvert sur les usages réels.

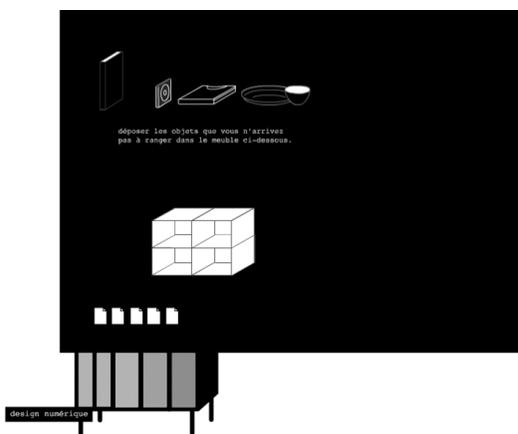
Il souhaite, à ce titre, tirer parti des avantages de cette convergence numérique/physique pour répondre par l'objet, à des besoins spécifiques (dimensionnement, fonctions...).

Cette recherche s'articule selon deux axes : dialogue en ligne et fabrication.

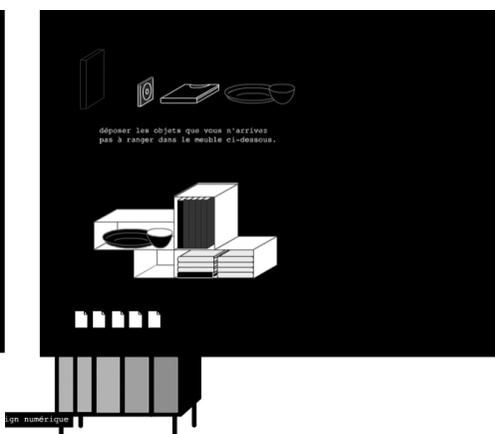
Parallèlement au développement

d'interfaces de manipulation en ligne, le Studio Lo, inspiré par des projets comme Fab@Home ou CandyFab, se dote aujourd'hui d'une machine à commande numérique artisanale construite de A à Z par ses soins, avec ce qui lui est tombé sous la main (perceuses usagées, souris USB, chatterton, carton, cornières d'étagère...), le tout pour une somme dérisoire.

Cette machine lui permettra d'avoir une vue d'ensemble de la chaîne de production numérique. L'électronique et la programmation sont entièrement « maison », conçues en collaboration avec Doom. Avoir la totale maîtrise de la technologie logicielle et matérielle de cette machine permet de la développer et de l'upgrader librement. Cela permet également d'imaginer toutes sortes d'applications usinage de matériaux non normalisés, défonce ornementale, utilisation d'outils de façonnage hors normes qu'il



2008/2005 DESIGN SUR MESURE

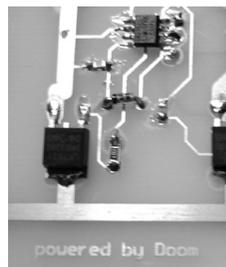


2008/2005 DESIGN SUR MESURE

site de recherche ESADSE du Studio Lo, expérimentations numériques, Flash, PHP recherches d'interfaces de manipulation en ligne et de simulation en temps réel. Ces applications sont des scénarios de design sur mesure : meubles ajustables, catalogue intelligent (l'objet se déforme suivant les items à stocker).

serait impossible d'obtenir d'une machine CN industrielle.

Convaincu par la nécessité de penser simultanément technologie, économie et enjeux sociaux, le Studio Lo n'a d'autre idée que de poursuivre cette démarche totale.



*ci-dessus* : plaque de circuits intégrés en CMS, routés et montés par le Studio Lo (conception technique de Doom).

*ci-dessous* : Machine à commande numérique artisanale. La motorisation est assurée par des perceuses dont les mandrins sont directement reliés à des tiges filetées assurant l'entraînement des chariots.





# PRODUIRE AVEC (PRESQUE) RIEN

LES CHAUSSONS POD  
DE A À Z.

Cette paire de chaussons en feutre est la première création du Studio Lo. Elle est aussi la matrice de tout ce qu'il a édité jusqu'à présent.

Chaque produit du Studio Lo est le fruit d'un long développement, dû aux contraintes qu'il s'impose, la plus exigeante étant sans doute l'optimisation extrême de la matière employée. Ce projet ne déroge pas à cette règle. Il nous a fallu donc de long mois pour en trouver la forme et les process de fabrication.

D'abord conçus pour être réalisés à la main, les chaussons POD ont rapidement

été repensé dans un scénario industriel pour d'évidentes raisons de rentabilité.

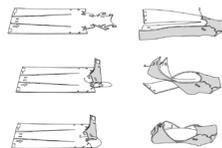
Le choix de la découpe jet d'eau s'explique d'abord par son accessibilité (*voir plus haut*), mais aussi par son mode de façonnage, aisément reproductible avec un simple cutter.

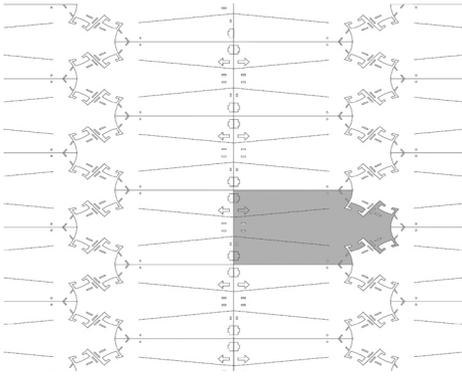
Ce process de fabrication nous a permis, pour chaque objet, d'obtenir un produit industriel en tous points conforme à ce que nous avons obtenu avec nos prototypes. Cette méthode évite les aléas de transposition industrielle et autorise une certaine audace technique, difficile à simuler.




---

chausson pod, feutre  
sérigraphié en pièce unique,  
découpe numérique,  
assemblage par clés.





pavage périodique des  
chaussons pod.

*ci-dessous* : usine de feutre de  
Mouzon 2006.

Une partie du feutre que  
nous utilisons provient de  
cette usine qui emploie une  
centaine de salariés. Ils étaient  
huit-cent dans les années 50.

Pour les chaussures, comme pour tous nos objets, nous avons très rapidement travaillé à l'échelle « un » avec une matière aux propriétés similaires au matériau choisi, pour être au plus proche du résultat final.

Les patrons du chausson POD sont des pavages périodiques, c'est à dire qu'il s'encastrent parfaitement les uns dans les autres pour couvrir toute la surface.

Comme nous l'avons dit précédemment cette méthode permet d'éviter la gâche d'une matière précieuse, fabriquée en France, mais aussi de réduire les coûts de fabrication. Par-contre, elle oblige à de constants allers-retours entre 2D et 3D.

Nous procédons donc par tâtonnements, en modifiant un dessin vectoriel, puis en imprimant ce dessin, pour réaliser un nouveau prototype et ainsi de suite, jusqu'à ce que 2D et 3D correspondent (sans perte de matière en 2D et fonctionnel en 3D).

La principale difficulté sur les chaussures était de faire en sorte que la semelle suive la morphologie du pied et respecte son mouvement.






---

chausson pod, feutre  
à droite le premier modèle  
que nous avons imaginé et à  
gauche le modèle articulé.

Ce n'est qu'au bout d'un long temps d'élaboration, que nous pensés à croiser le patron de manière à l'articuler. Une idée qui nous ai venu en observant les ballerines indiennes.

Fabriquer localement des objets abordables, en petite série, implique de réduire les coûts de main d'oeuvre. C'est pourquoi il n'y a pas de couture sur les chaussons POD.

Ils sont assemblés par des clés, directement intégrées au dessin. Ainsi, le produit est fabriqué en une seule opération industrielle.

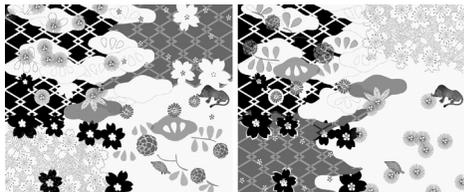
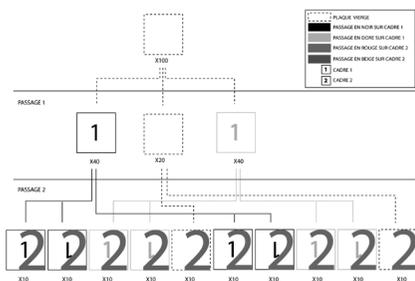
Ce système de clés est pensé pour agir dans le sens des efforts afin de maintenir le chausson en forme.

Pour nos premières productions, l'ornementation des chaussons était entièrement réalisée à la main avec du papier transfert, imprimé avec notre imprimante jet d'encre. Une partie était également recouverte de latex coloré, posé au rouleau... un mode de production assez artisanal.




---

plaques de feutres latexées  
ornées de motifs réalisés avec  
du papier transfert.



Suite à un certain succès commercial, nous avons modifié le process, pour nous libérer de cette lourde tâche.

Nous nous sommes alors dirigés vers la sérigraphie, avec la volonté de conserver quelque chose de l'imprévisibilité de notre précédente méthode.

Nous avons donc imaginé, avec notre sous-traitant qui assurait déjà la découpe, un système de deux cadres sérigraphiques permettant par superposition et rotation d'obtenir une importante variété de motifs calés.

Il a fallu de nouveau de multiples allers-retour 2D/3D pour que le motif soit « placé ». Nous avons dû abandonner par la suite ce système, complexe à mettre en oeuvre et difficile à faire accepter à des détaillants, peu habitués à un si grand nombre de modèles.

document à l'usage du sérigraphe pour gérer la position des cadres et le choix des couleurs.



chausson pod, papier, maquette servant à ajuster le motif de manière à ce qu'il soit « placé ».  
ci-dessous : prototypes de chaussures, cuir et feutre.



Bien sûr, ces chaussons sont loin d'être parfaits. Nous avons essayé de les améliorer, en les réalisant en cuir, en imaginant des chaussures, en les rendant plus solides. Mais nous nous sommes heurtés à un coût trop élevé ou à des dilemmes écologiques. Par exemple nous n'avons trouvé pas trouvé d'autres moyens de les protéger qu'en les surfaçant avec une enduction PVC. Une solution polluante que nous avons naturellement rejetée.

Nous n'avons pourtant pas renoncé à les faire évoluer. Toujours en attente d'une solution de protection écologique, les chaussons POD sont aujourd'hui fabriqués avec du feutre 100% laine de couleur unie, avec un assemblage simplifié.

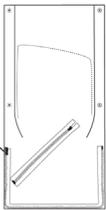


---

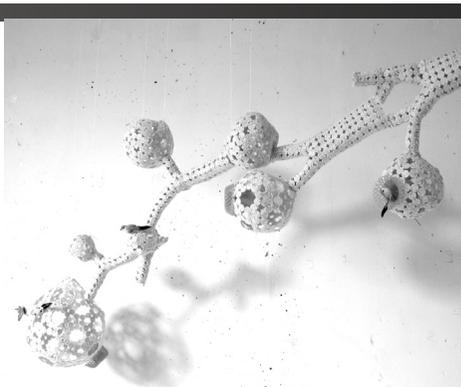
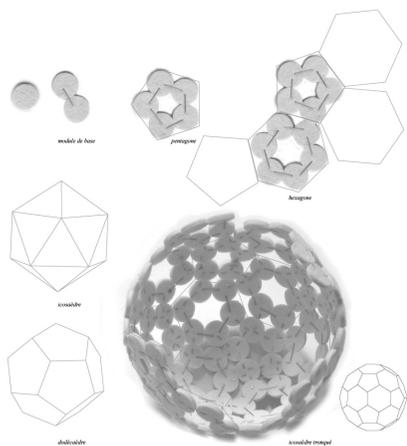
chausson pod, feutre uni  
2009.



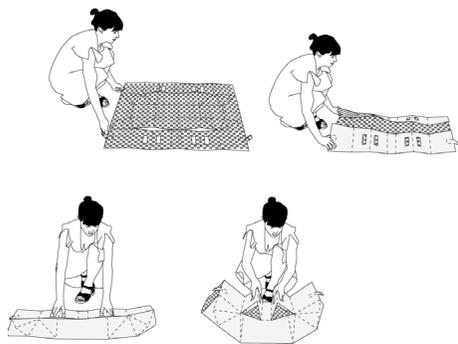
sac furo, toile coton attache aimant en céramique silicocé. Inspiré du furoshiki japonais, furo est un sac convertible pouvant être utilisé à plat comme nappe, matelas léger, table à langer...



sac opla, feutre naturel sérigraphié, découpe numérique, assemblage par fermeture zip. La hauteur du sac opla représente un tiers de la hauteur d'un rouleau de feutre standard. Sa fermeture éclair est une couture amovible, permettant de le monter, mais aussi d'ajouter d'éventuels «périphériques».



scénographie réalisée avec des chutes de feutre, grand magasins Printemps « Ginza », Tokyo, Noël 2006. Nous avons utilisé des pastilles de feutre, rebuts industriel, comme élément de base pour construire des structures agrafées. Nous nous sommes inspirés des cabinets de curiosité : coraux, tour en ivoire sculpté, polyèdres réguliers.



Panier pick-pack, prototype. Réinterprétation moderne du mythique panier à pique-nique à deux battants, pick-pack renouveau, à l'heure des RTT l'esprit positifs des congés payés.





# MINI-MINI

Jean-Pierre Levasseur

Très ambigu pour ce qui me concerne cet objectif : minimum. Question qui m'est posée par rapport à la notion de mobilier "sans chutes" sur lequel je travaille depuis maintenant une cinquantaine d'années.

Quels objectifs ? minimum de matière, de gestes, d'investissement ?

Minimum d'espace, de dépenses, de poids, d'intentions ?

Je ne vois pas comment répondre autrement qu'en posant à mon tour des questions ! Qu'en me posant des questions, suivies de quelques certitudes.

S'exprimer avec le minimum n'est donc pas pour moi un objectif en soi. C'est il me semble bien plutôt une manière d'être. Un état, un fait, une démarche que l'on constate après coup. Très loin de cette expression "en faire le minimum" mais plutôt à l'image du grimpeur dont les gestes si mesurés, si calculés, si simples, donnent une telle impression de facilité que l'on est porté à croire qu'il en fait le minimum.

Autre exemple. De la table ou j'écris ce texte je regarde la campagne au travers d'une fenêtre. Une fenêtre à la française dont le montant central est gênant, est toujours gênant. J'aimerais que ce montant soit si étroit qu'il en devienne inexistant. Comme le fil vertical qui disparaît à notre vue du fait que chaque oeil perçoit une image différente. L'objectif fixé de la recherche d'un minimum est ici simple.

Au loin, vu toujours de cette fenêtre un énorme poteau électrique haute tension formé de quatre poteaux contreventés par des câbles. Ces câbles paraissent si fins qu'ils ne peuvent être distingués qu'à la jumelle. Ils sont si « mini » qu'ils en deviennent inexistantes.

Autre exemple où un minimum offre un maximum. Un casier en bois conçu de trois pièces, prévu pour ramasser et transporter des pommes se révèle de dimension parfaite pour ranger de la vaisselle, des livres, se superposant, se juxtaposant à la perfection. Jouant aussi le rôle aussi bien de table basse que de siège.

Pour terminer ce petit tour d'horizon du minimum. J'habite une maison préfabriquée en bois des années soixante. Formée de panneaux constituant aussi bien les cloisons-murs intérieurs que les murs extérieurs. Des panneaux dont la structure est composée de tasseaux bois moisés. Mis à part les planchers et la charpente toute la maison est fabriquée à partir de ce tasseau de trente sept millimètres par vingt deux millimètres. Quoi de plus minimum !

J'en viens à cette aventure d'un « Mobilier Puzzle » à laquelle j'ai été mêlée. Comment une telle idée a-t-elle pu faire tant chemin ? et se retrouver plus que jamais d'actualité. L'idée inspiratrice d'origine est un mobilier de poupée du dix neuvième siècle. Une table, deux chaises, quatre tabourets, un lit contenus dans un parallélépipède en bois de onze par sept et cinq centimètres. Sorte de puzzle à trois dimensions. Prouesse d'imagination.

Pour comprendre la naissance de ce mobilier puzzle imaginez trois jeunes diplômés en architecture sciant des planches et des panneaux avec tout le gâchis possible. L'un des trois est observé par sa femme, professeur de philo, héritière du puzzle-cube évoqué ci-avant. Autrement dit possédant un savoir mobilier-puzzle, du recul par rapport au groupe des trois,

une capacité intellectuelle à faire des rapprochements. Quelques aptitudes à dessiner le tout complété d'un sens pratique. Résultat immédiat : elle imagine un mobilier de poupée tiré d'une plaque mince de contre-plaqué. Puis dans la foulée en agrandissant certains éléments qu'elle venait d'imaginer, une table basse de salon et un petit tabouret. Suivi quelques jours plus tard tout un mobilier imaginé par son mari : tables, chaises, chauffeuse, fauteuil, dans un langage de formes proches du premier mobilier-puzzle-parallélépipède. Les influences et l'histoire prennent une grande importance dans la conception de ce mobilier par ailleurs original au bon sens du terme.

Et puis fut conçu, presque dans le même temps, par le deuxième des trois architectes, un mobilier d'enfant. Mobilier à la fois puzzle et jeu de construction. Et si bien jeu de construction que les enfants comprirent très vite qu'il s'agissait d'un jeu de dé-construction. Heureux de tout remettre à plat dès que leurs parents en avaient équipées leurs chambres.

Moi-même le mois suivant, découvrant tout ce mobilier je me mis à imaginer des meubles dans le même esprit : fauteuil, table, chaises, tabourets, table de nuit, lits, élément de rangement, cabane, porte manteau... pour, depuis, ne plus jamais m'arrêter de concevoir à partir d'une plaque de contre-plaqué.

Que retenir de cette expérience : une satisfaction de l'esprit du même ordre que celle procurée par un tracé régulateur, des séries harmoniques de nombres, des formes géométriques juxtaposables à l'exemple du tatami Japonais.

Ces maisons traditionnelles Japonaises datant du seizième siècle sont-elles le résultat d'une rationalisation de leur construction ou le résultat d'une

composition, pure satisfaction de l'esprit ? Je retiendrais la pure satisfaction de l'esprit autant pour ces maisons que pour le mobilier que je viens d'évoquer.

Il faut avouer que nous avons très peu diffusé ces meubles. Tout au plus un millier, achetés par une très grande chaîne de supermarchés pour équiper leurs self-service. «Les Loges de l'Odéon» rue de l'Odéon à Paris, magasin de mobilier contemporain en vendit au compte-goutte pendant quelques années. Nous n'étions pas, je pense, dans l'air du temps.

Au fond ces meubles étaient conçus, non pour être vendus, mais pour être réalisés par soi-même avec une scie sauteuse. Technique de fabrication que nous avons utilisée pour fabriquer notre propre mobilier. Et il fallut attendre la génération de mes enfants pour découvrir que certains, non seulement réalisaient nos meubles, mais les modifiaient et en imaginaient de nouveaux sur le même principe.

Autre obstacle: l'industrie ne disposait pas dans les années soixante de l'outil de découpe équivalent à la fine lame d'une scie sauteuse. Leur fabrication industrielle était donc impossible, ce qui constituait pourtant notre principal objectif. Autre écueil: tout individu pouvait acheter, relativement cher, un seul exemplaire du meuble qui l'intéressait, pour ensuite le réaliser à bon marché.

Aujourd'hui, ce type de meuble fabricable par une usine ou par soi-même, devient des plus intéressant. Ces deux moyens de production sont devenus complémentaires. La découpe numérique et la diffusion par internet d'un côté, la satisfaction du travail artisanal de créer et d'expérimenter soi-





# LA MORALE DU SUPERMINIMUM

Nicolas Nauze

## Un impératif paradoxal

Le néologisme *superminimum* peut s'entendre en deux sens distincts mais finalement complémentaires. Le premier, le plus simple et littéral, définit le *superminimum* comme la recherche de l'économie maximale, l'application d'une stricte et avaricieuse logique comptable. Mais on peut aussi comprendre le mot de manière plus complexe et interpréter l'association du préfixe et du substantif comme une sorte d'oxymore. Le *minimum* serait alors par lui-même « super », c'est-à-dire supérieur, l'appauvrissement consenti engendrant paradoxalement une forme de richesse. En somme, le vocable condense de façon lapidaire l'équation improbable énoncée par Mies van der Rohe au sujet de son architecture : « Less is more ».

De fait, le terme *superminimum* reformule, à sa manière et dans un lexique moderne, les enjeux bien connus de l'ascétisme. La logique ascétique postule en effet le caractère éminemment positif du *minimum*, qui est toujours, pour celui qui s'y astreint, l'occasion d'un dépassement et d'un accomplissement. Dans une telle perspective, la tension vers le « moins » ne vise pas – uniquement – le simple profit matériel, celui qu'on obtient par l'abaissement des coûts de production (au sens n°1). Au-delà de tout gain immédiat et intéressé, le « moins » est ici ardemment recherché pour la gratification morale et spirituelle qu'il apporte et qui lui donne sens. Il vise une fin supérieure, transcendante, il est affirmation et expression d'un « bien ». Il est d'ailleurs avéré que cette propension au *minimum*, parce qu'elle est renonciation, a toujours été affectée d'un fort « coefficient de moralité » et, qu'à ce

titre, elle a figurée parmi les prescriptions éthiques fondamentales. A l'opposé du luxe, de l'opulence et de leur cortège de vices (excès, démesure, dépravation, gaspillage), le dénuement, la sobriété, etc. ont été perçus en général comme la manifestation de la droiture véritable et comme le seul environnement dans lequel cette droiture pouvait s'affirmer et se fortifier. La privation, le dépouillement, le renoncement, l'abstinence sont mères de toutes les vertus : frugalité, parcimonie, humilité, sobriété, pureté, pondération, tempérance... La morale semble donc guider les logiques du *minimum* et en constituer le ressort intime. Pourquoi lutter, autrement, contre nos inclinations (le goût du superflu, du somptuaire, de la débauche ostentatoire), sacrifier notre confort si chèrement acquis et s'infliger sans raison une forme contraignante d'ascèse, si ce n'est parce que cette discipline – cette mortification – s'impose à nous comme une obligation morale.

De toute évidence, le *superminimum* qui nous occupe ici peut être considéré comme une des versions contemporaines de cet impératif paradoxal, faisant écho en cela à la tendance rigoriste fortement ancrée dans l'éthos occidental. C'est ce même penchant qui fut, par exemple, à la source d'une forme d'idéal ascétique partagé par certains philosophes de l'Antiquité et nombre de chrétiens, anachorètes ou moines. On en trouve aussi maintes traces au cœur de notre pensée politique, qui a longtemps exalté l'austérité spartiate ou la gravité romaine comme des vertus cardinales. Cette logique était en tout cas à l'œuvre dans la rigueur des édifices cisterciens dont le dépouillement se voulait le reflet d'une spiritualité empreinte d'« *humilitas* ». Le style même de Racine, dont on a tant célébré la « retenue » et « l'équanimité », est un parfait modèle de cette aspiration à la simplicité. « Le barbare, notait un critique, n'y trouvera que pauvreté et ennui, l'homme cultivé de la

noblesse »<sup>1</sup>.

Si le superminimum s'inscrit assurément dans cette vaste et diffuse généalogie, il nous apparaît surtout, en tant que principe architectural, comme l'héritier direct d'une tradition plus spécifique. Aussi importe-t-il de saisir en quoi le superminimum respecte les idéaux de cette tradition, pour savoir s'il en renouvelle véritablement les orientations et s'il en surmonte les contradictions.

### **De la simplicité, de l'économie, de l'utilité en architecture**

Dans son domaine propre, l'histoire de l'architecture européenne offre de multiples actualisations de la maxime du minimum. Il est possible, sans remonter très loin, d'en trouver une formulation marquante aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Le thème rebattu de la « noble simplicité », qui émaille le discours des architectes d'alors, est particulièrement emblématique : l'économie de moyens artistiques et la proscription de l'inutile s'autorisent ici de l'imitation des Anciens autant que de la « belle Nature ». En 1753, l'Abbé Laugier résume très clairement l'esprit de cette doctrine : « On m'objectera peut-être encore que je réduis l'Architecture presque à rien; puis qu'à la réserve des colonnes, des entablemens, des frontons, des portes & des fenêtres, je retranche à peu près tout le reste. Il est vrai que j'ôte à l'Architecture bien du superflu; que je la dépouille de quantité de colifichets qui faisoient sa plus ordinaire parure; que je ne lui laisse que son naturel & sa simplicité »<sup>2</sup>.

Si la conformité du style à la « belle Nature » paraît un dessein noble et enviable, on peut concevoir en revanche ce que l'idée d'un assujettissement de l'architecture à des visées plus prosaïques et matérialistes, celle « d'économie » en particulier, pouvait entraîner d'avilissement artistique. Pourtant, lorsqu'à la charnière du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, la jeune et encore ambiguë notion d'économie

s'impose, sous la plume de J.-N.-L. Durand, comme un principe majeur de la création architecturale, celle-ci, loin d'être perçue comme une contrainte stérilisante, est immédiatement affichée comme une vertu majeure. C'est même en elle que réside le cœur de la qualité architecturale : « en architecture, l'économie, loin d'être [...] un obstacle à la beauté, en est au contraire la source la plus profonde »<sup>3</sup>. Fusionnant des registres jusque là hétérogènes, le concept d'économie manifeste ici l'adéquation mystérieuse de la norme esthétique et de la préoccupation comptable. Contre toute attente, le raisonnement est identique chez Durand comme chez ses prédécesseurs, et les préceptes de « simplicité » et d'« économie », pour distincts qu'ils soient, engendrent tous deux cet « enrichissement dans l'appauvrissement »<sup>4</sup> qui constitue, en quelque sorte, la pierre de touche du goût classique.

Dans sa promotion de l'« utile » au rang de principe central, le rationalisme architectural qui éclot au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle va, lui aussi, prolonger cette logique paradoxale où l'on fait de nécessité vertu. Ici encore, l'attention portée à l'économie constructive ainsi qu'aux « besoins » (comme l'on disait alors), loin de simplifier et d'appauvrir les formes et les espaces, a permis de réaffirmer l'équivalence entre beauté et utilité suggérée par Durand. « Le beau, le style, disait Viollet-Le-Duc, ne résident pas dans une seule forme, mais dans l'harmonie de la forme en vue d'un objet, d'un résultat »<sup>5</sup>. « Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison ne saurait être belle », ajoutait-il<sup>6</sup>. La Société centrale des architectes a précocement résumé cela dans sa devise, à consonance platonicienne, adoptée dès 1841: « le Beau, le Vrai, l'Utile »<sup>7</sup>. Cinquante ans plus tard, Otto Wagner, en forgeant le concept de *Nutzstil* (style utile ou utilitaire), articulait à sa manière ces réalités en apparence contradictoires<sup>8</sup>. Au siècle de l'industrie triomphante, une telle pétition de principe

ne pouvait que résonner favorablement aux oreilles de ceux qui souhaitaient l'union des arts et de l'industrie.

De fait, l'existence revendiquée d'un lien nécessaire entre belle forme et usage a incité les praticiens à bannir de l'architecture tout superflu et à faire leurs les impératifs de vérité, d'honnêteté et de sincérité. C'est ainsi, par ces commandements longuement théorisés par Viollet-Le-Duc ou Gottfried Semper, que le registre moral s'est imposé à la pensée architecturale du XIXe et XXe siècles, comme l'a montré David Watkin dans un essai décapant<sup>9</sup>. Cette morale, souvent intransigeante, a bien souvent viré au moralisme. On connaît les imprécations d'Adolf Loos « contre l'épidémie de l'ornement », entendons : l'ornement profus et arbitraire de l'Art nouveau, et non la « décoration » classique, qui demeure pour lui indépassable<sup>10</sup>. Contre cette véritable pathologie, assimilée à un « crime », Loos propose la médication radicale de la nudité : « nous sommes parvenus au stade du dépouillement ». Bien entendu, ce « dépouillement » n'était nullement pensé comme le résultat d'une quelconque restriction mais, au contraire, comme le signe achevé de la « force spirituelle » de l'homme moderne.

### **Du minimum, du minimal, du supermimum**

Le XXe siècle a porté à son acmé la réflexion sur le thème du minimum. C'est notamment le mouvement moderne qui, dans l'entre-deux-guerres, a exacerbé les conséquences architecturales de la contrainte économique. Pour répondre à la question sociale de « l'habitat du plus grand nombre », c'est-à-dire du logement de masse, Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Hannes Meyer, etc. ont en effet prôné l'industrialisation de la construction. Dans cette optique, la recherche de l'optimum et du rendement, le culte du standard, l'établissement de

grilles et de diagrammes à partir de la définition de besoins-types universels ont participé d'une approche scientifique, « objective », du projet architectural qui visait à l'efficacité maximale et excluait de fait toute préoccupation artistique autonome. Symptôme majeur, le minimum devint alors un mot d'ordre explicite : « die Wohnung für das Existenzminimum » fut le thème choisi pour la seconde édition des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne qui eut lieu à Francfort en 1929 ; Le Corbusier, assisté de Charlotte Perriand, publia en 1931 un projet « minimum » intitulé « L'élément biologique : cellule de 14 m<sup>2</sup> par habitant »<sup>11</sup>... Même une réalisation bien peu spartiate comme la villa E 1027 d'Eileen Gray et Jean Badovici à Roquebrune-Cap Martin (1926-1929) n'a pas échappé à l'appellation de « maison minimum »<sup>12</sup>. Néanmoins, ce fonctionnalisme, tel qu'il s'est lui-même nommé, ne s'est pas contenté de légitimer une telle obsession par les seuls arguments pécuniaires. Bien au contraire, le « purisme » dont se prévalait alors la jeune génération d'architectes, s'il a en partie résulté de la nécessité de maîtriser les dépenses, était davantage pensé comme la condition sine qua non de la régénération morale et sociale de l'homme moderne. Certes la « conception nouvelle de l'architecture » se devait de satisfaire les besoins matériels des masses laborieuses mais elle ambitionnait avant tout de combler les « exigences sentimentales et spirituelles de la vie présente »<sup>13</sup>. Cette croyance trop naïve en une transmutation quasi alchimique de la pauvreté en qualité et dans ses effets positifs (effets moraux, sociaux, politiques) ne passera pas les années soixante, époque où l'on rompra définitivement avec de telles utopies.

Dans le dernier tiers du XXe siècle, la thématique du minimum a connu une actualité renouvelée avec les courants minimalistes qui ont émergé en réponse – notamment – aux égarements « post-

modernes ». Dépouillée des oripeaux idéologiques dont l'avait paré le mouvement moderne, la rigueur architecturale se veut désormais le reflet d'une éthique plus individualiste mais aussi plus floue, mêlant goût pour le vide, désir d'intériorité et de détachement, recherche d'une sérénité et d'un calme dont l'environnement urbain contemporain est la négation stricte<sup>14</sup>. Un architecte comme Tadao Ando a excellé dans cette veine ascétique et monacale. En rupture avec tout engagement, le minimalisme prône une sorte d'involution, de retour au « désert », avec pour modèle et idéal la thébaïde antique.

Depuis, le sentiment de crise généralisée (crise tour à tour économique, sociale, démocratique, écologique...) a conféré à cette inspiration « minimale » une portée nouvelle, plus politisée, favorisant ainsi l'émergence d'une pensée architecturale d'esprit malthusien. Comme l'a résumé François Roche, dans une déclinaison de la formule de Mies, la nécessité est désormais de « faire avec, pour en faire moins ». En un mot, nous sommes entrés dans l'ère du superminimum. Celui-ci possède bien évidemment une géométrie variable, oscillant entre la logique humanitaire (voir les logements d'urgence conçus par Shigeru Ban et utilisés à Kobe, Japon, 1994 ou à Kaynasli, Turquie, 2000) et l'engagement social (voir l'œuvre de A. Lacaton et J.-Ph. Vassal, qui optimisent tous les paramètres de la construction dans le but de servir le bien-être des habitants), sans oublier les préoccupations écologiques (dont Buckminster Fuller avait, en son temps et avec des accents messianiques, anticipé l'importance<sup>15</sup>). Dans le contexte actuel de crise suraiguë et chronique, le superminimum semble relever du bon sens et s'imposer avec une force naturelle. Il est, en tout cas, promis à un certain avenir, si ce n'est en tant que formule, du moins en tant que principe d'action.

## L'échec comme horizon ?

Si tous ces discours attestent la permanence des préoccupations éthiques chez les architectes, leur mise en œuvre témoigne a contrario de la difficulté à en appliquer ou en respecter les prescriptions.

Il paraît évident, par exemple, que la simplicité à laquelle avaient aspiré les classiques ne pouvait qu'achopper sur les nécessités du décorum et de la rhétorique monumentale inhérents à la société fortement hiérarchisée de l'Ancien Régime. Pour sa part, le rationalisme architectural qui a imprégné la théorie architecturale entre 1850 et 1950 a servi de caution à des pratiques très disparates et bien peu minimales en vérité, tels l'Art nouveau ou le régionalisme<sup>16</sup>. Cependant, même dans son expression la plus rigoureuse, le rationalisme s'est davantage employé à domestiquer la nudité de ses réalisations et à modérer ses propres ardeurs fonctionnalistes, pour s'atteler finalement à la refonte d'un nouvel ordre constructif, certes pétri d'austérité et de gravité, mais avant tout porteur de valeur et de sens. Que l'on pense à cet apogée du rationalisme que fut l'œuvre de Perret et sa théorie de l'« abri souverain », ou encore aux réalisations de ses contemporains éminents comme Berlage, Behrens ou Asplund.

De leur côté, la quête fonctionnaliste de l'optimum et l'industrialisation qui lui est corrélative ont très tôt révélé leur caractère fantasmatique, et les grands ensembles n'ont pas fonctionné, loin s'en faut, comme des « condensateurs sociaux » ou des fabriques de « l'homme nouveau ». Le salut n'est pas venu de l'architecture, et l'« utopisme » des solutions proposées a discrédité en grande partie le projet moderniste. En conséquence, certains n'ont pas manqué d'affirmer que la nudité fonctionnaliste (celle du mobilier compris) ne recelait aucune des richesses annoncées. Walter Benjamin a parlé à ce propos d'une « expérience de la pauvreté », nouvelle « barbarie » qui a affligé ses

contemporains à la suite du premier conflit mondial<sup>17</sup>. Dénonçant « la technicisation » à l'œuvre dans l'élaboration de notre cadre de vie, Adorno lui-même a pointé le « déperissement de l'expérience acquise » qu'a constitué le fonctionnalisme et s'est employé à réhabiliter la notion abhorrée de « superflu »<sup>18</sup>. Un constat identique a été partagé par Robert Venturi (qui l'a résumé de manière ironique dans son « More is not less, less is a bore ») et par des artistes comme Andrea Zittel (série des Living Units, 1994). Dans bien des cas, le « minimum » a généré un sentiment de perte, de « moins », de superminimum pris dans la première acception du terme.

Quoiqu'elle nous paraisse moins idéologique que son aînée, l'éthique minimaliste, quant à elle, est tout aussi sujette à dévoiement. Il n'est qu'à feuilleter les revues d'architecture pour constater à quel point le minimalisme peut dériver vers un formalisme cultivant une esthétique du vide qui, de surcroît, s'appuie sur une débauche d'espaces et de matériaux. « La simplicité affectée est une imposture délicate », disait en son temps La Rochefoucauld<sup>19</sup>. Rien ne peut, en effet, garantir la moralité intrinsèque de la nudité architecturale.

Une architecture superminimale est-elle alors possible ? Entre une rhétorique hypocrite de la vacuité et un réel dénuement, la voie est étroite pour qui souhaite servir ses contemporains en restant intègre. Et, quelles que soient ses motivations précises (sociales, économiques, politiques, écologiques), le superminimum manifeste une évidente volonté de cohérence et de responsabilité envers autrui. Il postule l'existence d'un « Bien » ou d'un « moins pire » qu'il lui faut atteindre, pour la satisfaction de tous.

Cette volonté l'honore mais elle est aussi son talon d'Achille. Car, comme tout positionnement moral, un tel projet est par définition soumis à discussion et controverse, à désaccord sur les moyens et

sur les fins (et il n'est pas de doute que la critique architecturale n'ait elle aussi ses Claude Allègre). Aucun consensus n'est effectivement garanti quant à la marche à suivre, et ce d'autant que la nécessité implicite d'un sacrifice grève à la base toute réalisation. Comment, dans ces conditions, tenir le paradoxe du « less is more » et assurer que le minimum ne soit pas uniquement privation ? L'exaltation du « moins » peut-elle être une stratégie pertinente ? Un parti pris « malthusien », comme nous l'avons qualifié – faute de mieux, est-il, dès lors, socialement acceptable ? Peut-il être favorablement perçu et compris par les maîtres d'ouvrage ?

Ce sont ces multiples apories qui ont souvent fait paraître de nombreuses réalisations concrètes – entre autres celles de l'après-guerre – comme imparfaites ou décevantes au regard des principes généreux qui les ont initiées. La question centrale demeure donc entière : que faire pour que le superminimum soit autre chose qu'un horizon vague vers lequel tendre ou une façon pragmatique de « positiver » les contraintes ? Comment faire pour que l'architecte n'endosse pas le rôle inconfortable d'un Mac Gyver maladroit, privé, qui plus est, de la ressource miraculeuse des effets spéciaux ?

Quelle morale tirer de cette histoire ? Une forme de superminimum connaît un succès à grande échelle qui ne semble pas se démentir : celui mis en œuvre par les promoteurs de l'habitat pavillonnaire. Ces derniers livrent à leurs clients les moins fortunés du superminimum syndical, fondé sur des standards médiocres, bien plus répétitifs et indigents que ceux des modernes. Mais le tout leur est vendu sous le jour publicitaire et flatteur d'un supermaximum : l'accès au sweet home tant rêvé. La méthode est à méditer. A moins de trouver des clients capables d'adhérer ou, à tout le moins, de supporter les conséquences esthétiques d'un minimalisme droit dans ses bottes, il faut vraisemblablement accepter

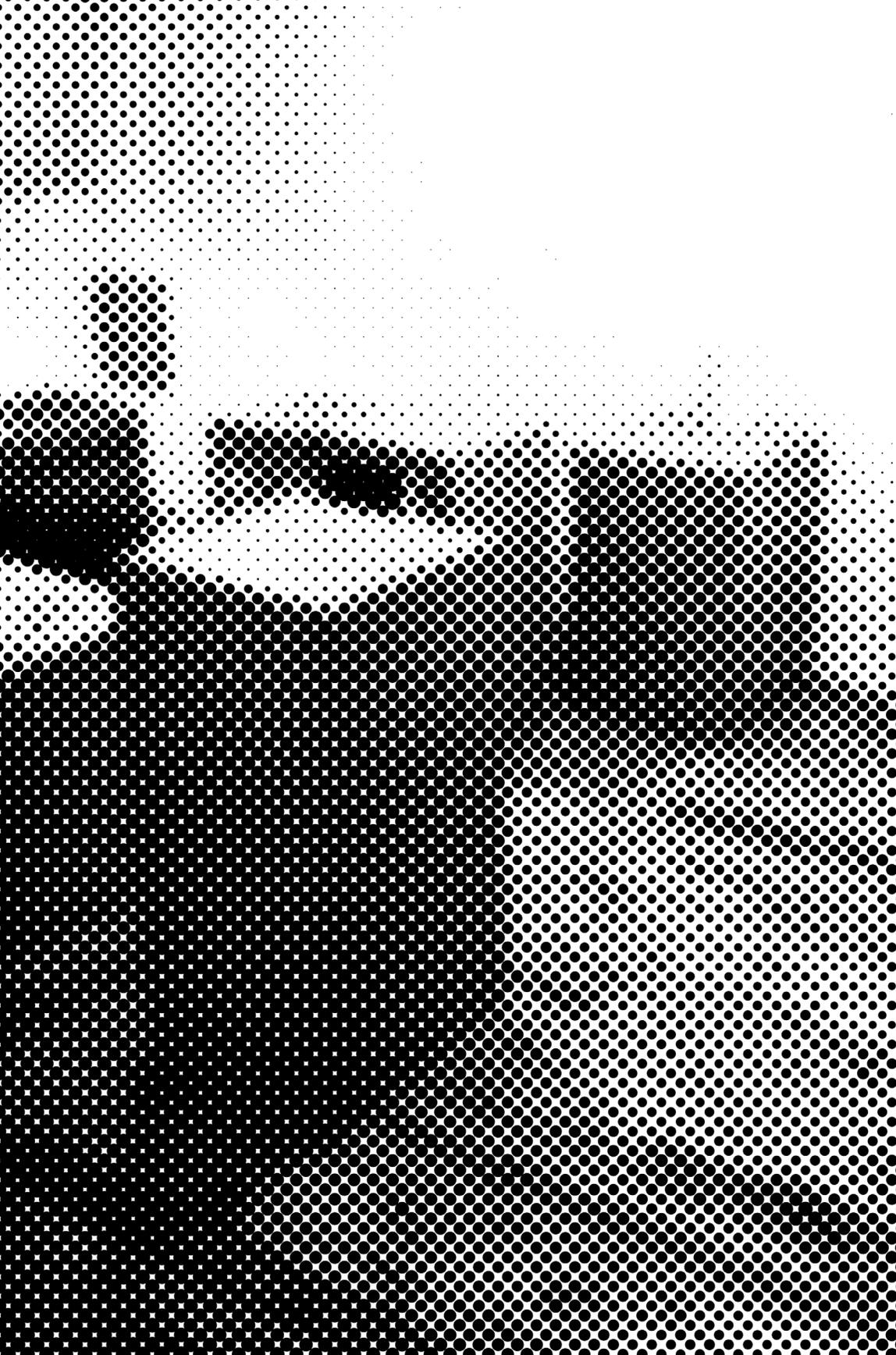
que le superminimum avance masqué...  
Mais peut-il survivre à une telle duplicité ?

Nicolas Nauze

1. Karl Vossler, cité par L. Spitzer, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1991, p. 208.
2. Abbé M.-A. Laugier, *Observations sur l'architecture*, La Haye, Paris, 1753, p. 56, cité in W. Szambien, *Symétrie, goût, caractère. Théorie de la terminologie de l'architecture à l'âge classique. 1550-1800*, Paris, Picard, 1986, p. 154.
3. C.-N.-L. Durand, *Nouveau précis des leçons données d'architecture à l'Ecole polytechnique...*, 1813, p. 21, cité in W. Szambien, op. cit., p. 163.
4. W. Szambien, op. cit., p. 149-164.
5. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Morel, 1875, t. VIII, p. 487.
6. Viollet-Le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, 1863, t. I, p.304.
7. F. Loyer, *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours*, Paris, Mengès, 1999, pp.153-174 ; le sujet sera longuement et âprement discuté dans la seconde moitié du XIXe siècle ; même Mallarmé, dans un texte intitulé « Sur le Beau et sur l'Utile » (dans *Igitur Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1989, pp.400-401) apportera sa contribution au débat.
8. Dans l'introduction de *Einige Skizzen (1891)*, texte reproduit dans *Otto Wagner, Architecture moderne et autres écrits*, Bruxelles, Mardaga, 1984, p. 116.
9. D. Watkin, *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles*, Bruxelles, Mardaga, 1979.
10. A. Loos, « Ornement et crime » (1908), dans *Paroles dans le vide (1897-1900)-Malgré tout (1900-1930)*, Paris, éditions Ivrea, pp. 198-207.
11. M.-J. Dumont, « 14 m2 de vie heureuse dans la ville radieuse », dans *Charlotte Perriand*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, p. 26-31.
12. Article anonyme, « la maison minimum », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°1, 1930, pp.65-66.
13. Déclaration de La Sarraz, 1928 (CIAM), citée dans *Le Corbusier, La Charte d'Athènes*, Paris, Seuil, 1971, p. 119.
14. J.-L. Genard, J.-D. Bergilez, « Minimalisme architectural: quand l'éthique s'inscrit dans le style », dans *Interval(le)s-I, 1*, automne 2004; J. Pawson, *Minimal*, Boston, Phaidon, 1998.
15. F. Neder, *Buckminster Fuller*, Infolio, 2008.
16. J.-C. Vigato, *L'Ecole de Nancy et la question architecturale*, Paris, éditions Messene, 1998 ; id., *L'architecture régionaliste. France 1890-1950*, Paris, Norma éditions, 1994.
17. W. Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, Folio essais, 2007, pp. 364-372.
18. T.-W. Adorno, *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2003, p.48-49; voir aussi du même auteur, « Le fonctionnalisme aujourd'hui », dans *L'art et les arts*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 88.
19. Maxime n°289, dans *La Rochefoucauld*, Maximes, Paris, Classiques Garnier, 1983, p.73.









# EST-CE AINSI

Xavier Wrona



Est-ce ainsi est une agence d'architecture créée en 2006 et située à Aubervilliers (93). Elle prend pour point de départ l'interrogation du poète : *Est-ce ainsi que les Hommes vivent ?* À ce questionnement sous forme de sentence, l'agence travaille à une proposition :

- Repenser notre rapport aux superlatifs : la petite échelle et le moindre coût sont plus adaptés que le grand et l'onéreux pour l'amélioration du territoire.
- Se saisir de la capacité du *micro* à dialoguer avec le *macro* : L'agence considère chaque mini projet comme étant capable d'interroger notre manière de vivre le monde.
- Considérer que le minimum n'est pas nécessairement misérable, à l'instar du carnaval monté à peu de frais, il peut-être joyeux, généreux, démesuré.

Est-ce ainsi considère toutes les étapes menant à la construction d'un bâtiment

comme partie intégrante de son architecture. Chaque projet devra, tant dans son processus que son résultat, participer d'une proposition architecturale. Aussi, le fonctionnement de l'agence est une architecture au même titre que chacune de ses réalisations bâties. Ceci se caractérise par une définition choisie des termes Échelle, Client, Honoraire, Chiffre d'affaire, Délai, Entreprise, Moyen, Matériau.

L'agence travaille actuellement sur neuf projets dont les budgets sont compris entre 15 000 et 45 000 euros.

### *Chiffre d'affaire :*

Il est attendu que le chiffre d'affaire d'une entreprise soit toujours en croissance. Cette contrainte structurelle semble inébranlable. Elle détermine le niveau de confiance que l'architecte aura auprès de son organisme bancaire, auprès de son maître d'ouvrage, lors des processus d'appel d'offre... C'est dans ce contexte que les petits projets deviennent l'antichambre par laquelle les architectes sont obligés de passer pour accéder aux projets de grande taille.

*Est-ce ainsi* travaille à ne pas dépasser le volume de 27 000 euros d'honoraires par an. Conformément à l'article 293 B du code général des impôts, rester en deçà de ce plafond permet de voir ses honoraires exonérés de TVA et contribue à alléger le coût des prestations d'architecte pour les budgets limités. Si ce choix impose un mode de vie économe, il garantit un confort de travail qu'une croissance du chiffre d'affaire viendrait mettre à mal.

### *Clients :*

Une autre idée semble s'être installée dans les consciences lorsque l'on parle d'architecture : un bon client pour un architecte est un client cultivé et fortuné. De nombreux architectes se prémunissent des clients financièrement et culturellement peu enviables. Ces mêmes clients ne considèrent pas pouvoir s'offrir, ni même être en mesure d'intéresser, un architecte.

*Est-ce ainsi* travaille sur des budgets quasi exclusivement compris entre 10 000 et 45 000 euros et tente de travailler à partir des diverses conceptions du beau présentes dans une société.

### *Délai :*

Il n'est pas rare de voir s'ériger des bâtiments de plusieurs millions d'euros dans un délai total de deux ans: ce délai comprenant la phase d'étude, d'instruction administrative, de recours des tiers... Ces

réalisations sont de véritables exploits. Cependant, ces délais exercent un stress sur l'architecture tout autant que ceux qui la conçoivent et la construisent qui reste néfaste à l'ensemble. Une agence d'architecture n'est que rarement en position de pouvoir se permettre de prendre le temps de la réflexion. Sur un projet d'un million d'euros elle ne pourra bien souvent se permettre de vouer à la pensée du projet que quelques petites semaines avant de devoir s'atteler à la production massive de documents que de tels ouvrages requièrent.

*Est-ce ainsi* travaille sur du temps long. Si les grands projets semblent inféodés à une certaine urgence, les projets de petite dimension bénéficient plus facilement d'une d'un temps de maturation. La majorité des clients de l'agence étant des particuliers construisant pour eux-même, ceux-ci préfèrent s'accorder le temps de la réflexion pour bien mesurer ce qui sera pour la plupart d'entre eux leur unique projet. Si l'agence a pu lorsque c'était inévitable faire face à de très courts délais, (cf. superminimum temporaire) certains projets de 9m<sup>2</sup> ont fait l'objet d'un délai de deux ans d'études.

### *Échelle :*

L'architecture est bien souvent considérée comme une affaire de taille. Il semble que construire une ville en Chine ou un gratte-ciel à Dubaï soit synonyme de qualité dans le vocabulaire architectural. La taille des édifices confiés à un architecte devient gage de valeur architecturale. S'il est légitime d'y voir une réussite pour la création d'emploi, il n'y a rien de qualitativement architectural dans la taille d'un édifice. L'architecture est tout aussi pleinement présente dans un château de carte que la muraille de Chine.

Inspiré de la tradition des Fabriques, Folies ou encore de l'exemple du *Tempietto* de Bramante, *Est-ce ainsi* s'appuie sur la petite taille pour proposer des images construites

du monde. Sortes de superminimondes, ces architectures fonctionnent comme des *essais construits* de compréhension du monde.

L'agence travaille sur des projets dont les surfaces sont comprises entre 9 et 45m<sup>2</sup>.

#### *Entreprises :*

Il est assez mal vu pour un architecte de travailler avec les mêmes entreprises. Des suspicions de collusions amènent bien souvent des architectes et des entreprises à se vouvoyer en présence des clients là où ils se tutoient dans le travail. Ceci reviendrait à imposer à un musicien de changer son instrument à chaque concert.

*Est-ce ainsi* travaille quasi exclusivement avec les mêmes entreprises. Chaque projet permet d'affiner la compréhension de ce qui lui est onéreux à mettre en œuvre, ses forces, ses faiblesses... L'intense collaboration avec l'entreprise en phase de conception est la condition de possibilité de chacun des projets présentés dans cette exposition.

#### *Honoraires :*

Le problème majeur d'une agence d'architecture travaillant sur de montants de travaux très limités est celui de la rentabilité. Les projets de faible montant de travaux ne permettent de ménager qu'un faible montant d'honoraires. La grande majorité des agences d'architecture finance les petits projets (non rentables) par quelques gros projets (plus rentables). Paradoxalement, ce sont les gros projets et les charges qu'ils impliquent qui transforment pour les agences les petits projets en gouffre financiers.

*Est-ce ainsi* défend l'hypothèse qu'une agence puisse être économiquement viable en ne traitant que des petits projets. Le parti a été pris d'augmenter le nombre de projet en cours et de leur donner un temps important de réflexion. L'agence travaille sur une dizaine de projets dans le même

temps permettant d'étaler la facturation des honoraires et de ménager un temps long à chaque projet. Le pourcentage des honoraires varie en fonction du montant des travaux. Le postulat de départ est que le temps passé à penser le projet permet de faire des économies sur la mise en œuvre. Pour les plus petits budgets, une mission complète pourra atteindre 20% du montant de travaux tout en respectant l'enveloppe budgétaire globale.

#### *Matérialité :*

Dans le dialogue avec le client, la matérialité du projet constitue une dimension majeure du projet. Sans que cette liste soit exhaustive et pour des raisons économiques, écologiques, pratiques et esthétiques l'agence emploie dès qu'il est possible les matériaux suivants :

- MFP : Panneau de particules structurel, entreprise Wodego. (Classe d'émission E1), résistant à l'humidité. Coût très faible.
- OSB : Oriented Strand Board, panneau de particules structurel. (classe d'émission E1). Coût très faible
- Finition cire d'abeille naturelle
- Les meubles sont dès que possible assemblés par vissage et sans colle.
- Isolation par ouate de cellulose en panneaux semi rigides, entreprise Ecologis.

#### *Moyens :*

Pour des raisons d'économie depuis 2009 l'agence ne possède plus d'imprimante, le numéro de fax est hébergé sur internet, la totalité des impressions est externalisée, la totalité des pochages de plans se fait sans aplat par tramage, la totalité des maquettes est réalisée par pliage d'impressions de patrons générés par le logiciel « Pepakura designer ».

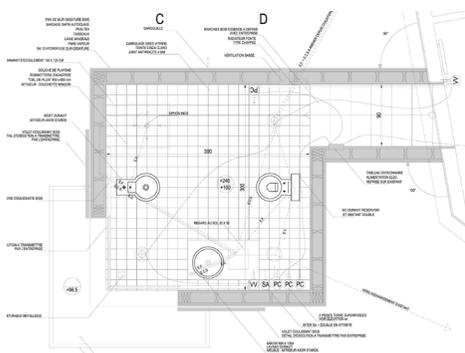
L'agence n'a pas de locaux qui lui soient propres. Elle est souvent déplacée : la totalité des données est rassemblée sur un disque dur et un ordinateur portable.

# SUPERMINIMUM ESTHÉTIQUE

Création d'une folie à Coupigny.



Alain et Josette Silly ont habité ce jardin depuis 68, ou peu après. A Coupigny, c'est avec rien qu'ils doivent tout faire. Du pain à l'architecture, de la soupe au jardin, ce territoire se construit sur le désir de faire du monde un paradis ainsi que sur l'absence d'argent. Ce manque se voit sublimé par des pratiques économes. Une véritable écologie se met en place, (grecque *oikos* – la maison – et *logos* – le raisonnement). L'apiculture y est indissociable de la sculpture, la tendresse pour les arbres résonne avec l'œuvre de Beuys, la simplicité d'une ligne entre ciel et terre que Gina Pane avait photographié à deux pas d'ici résume leur existence quotidienne.



L'architecture s'y déploie. Une salle de bains à l'ouest, une cuisine au nord, une chambre à l'est, un atelier regardant la mare pour Josette, un local pour les oeuvres... Chaque extension naît d'une récupération de bois, de pierres, de métal. Et s'il s'agit bien à chaque fois d'architecture, elle n'est pas le fait d'un architecte. D'un presque rien s'érige un « temple à l'amour ». Les lits de pierre de l'atelier d'une femme artiste se courbent, comme peints. La chambre de David, légère, assemblée de parties de bois aux volumes ouvragés pour le tannage du cuir, lui offre une plastique cubiste. Un lit de tuile se courbe sur l'atelier d'Alain, révélant une douceur insoupçonnée à cette tuile mécanique qui tabasse sans vergogne les campagnes de ses milliers de pavillons. Une somme d'hérésies architecturales, qui casse la confiance d'un architecte. C'est face à ces constructions que l'ambiguë rigueur de l'architecture dévoile son ambiguë désir de systématité.

Les propos de Denis Hollier parlant la langue de Georges Bataille ne peuvent avoir plus de sens qu'ici. Décrivant les besognes du mot « architecture » comme

la dimension anthropologique de l'entreprise architecturale il écrit :

« Il n'est pas de système dès lors dont la description n'implique le recours au vocabulaire de l'architecture. Si la structure est la forme la plus générale de la lisibilité, rien ne devient lisible qu'en se soumettant à la grille architecturale. L'architecture c'est dans ces conditions l'archistructure, le système des systèmes. Clef de voûte de la systématique en général (...) ».

La prise de la Concorde, P 69

Ou encore Bataille lui-même à propos de l'architecture Incas de Cuzco :

« *tout se trouvait prévu dans une existence sans air* ».

Et pourtant, il faut construire. Venir compléter une fois de plus ce lieu en perpétuelle évolution. C'est la puissance désarmante de l'art qui avait rendue si complexe une intervention d'architecte sur ce sol. Et c'est l'œuvre d'un artiste qui laissait entrevoir une issue. La maison de Jean Pierre Raynaud condensait à elle seule l'angoisse que représentait alors le sens de l'entreprise architecturale. Ce travail pourrait être rappelé ici par la juxtaposition de deux citations :

« J'essayais de comprendre intuitivement où m'entraînait le carrelage. La matière était vécue, lumineuse et tragique à la fois, souvent située dans des lieux qui accompagnaient la mort, que ce soit dans les abattoirs ou à la morgue (...). Dans chaque lieu, c'était toujours pour des raisons de nettoyage, de propreté, d'hygiène que les carreaux avaient une raison d'être là ».

Jean Pierre Raynaud sur son travail en 1970



Puis vers 1978 découvrant le grand dessin d'élévation du mur carrelé d'une mosquée turque du XVII<sup>e</sup> siècle :

« Trouver ces documents était un vrai cadeau pour moi : il y avait par exemple les décalages dans le tracé. L'accident apparaissait comme une richesse plutôt qu'une erreur et ce sont les mêmes problèmes que je me posais dans la maison » - « Le carrelage suppose une violence... Le fait que je l'appelle dès lors céramique montre que j'ai accepté la douceur en moi. C'est un choix irréversible ».

---

Extension de maison individuelle pour M. et Mme Silly. Coupigny (27). Surface 9m2, Budget 45 000 euros

Chef de projet au sein de l'agence d'architecture Etienne Lemoine (Vernon - 27) - 9 Mois de chantier - Réalisé en 2005

Entreprise Bouquet - Chef de chantier M. Laurent Desvigne. Vernon 27200

# SUPERMINIMUM TEMPORAIRE

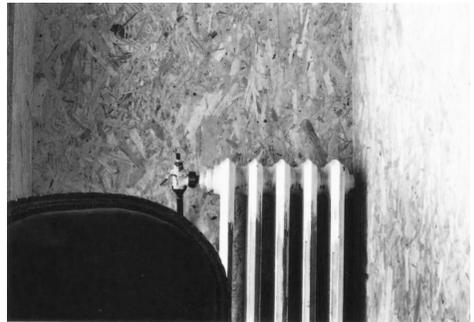
Réaménagement intérieur d'une maison individuelle.



Intervenir pour un jeune couple franco-malien. Tenter d'être aussi réactif, spontané, ingénieux, léger que le remplissage d'un pneu crevé par de l'herbe coupée. Tenter de contrebalancer la rigueur formelle de la maison existante, *existenzminimum* ouvrier, par une chaleur dansante. Le matériau retenu pour le sol, les murs et les plafonds est dépositaire d'une présence dynamique, d'une énergie toute baroque.



Rendre une maison habitable dans un délai très court. Refaire l'électricité sans saignées ni enduits. Ne pas toucher à la plomberie et la laisser flotter sans le mur qui la portait alors. Construire une peau intérieure boisée que l'on démontera (peut-être) un jour à peu de frais. Utiliser des panneaux de bois sur lesquels un enfant pourra dessiner. Une enveloppe intérieure qui créera une multitude de rangements dans son épaisseur, épaisseur devenue isolation phonique des maisons mitoyennes. Ménager une pièce de retraite au sein de cette maison de poupée : un boudoir brûlant de seulement 2 m<sup>2</sup> ouvrant sur une petite toiture terrasse qu'il s'agira par la suite de couvrir de nature.



Réaménagement intérieur  
d'une maison individuelle.

Modification d'une maison de  
petite dimension à Bagnolet  
pour Mme Lemoine. Bagnolet  
(93). Surface 60 m<sup>2</sup> - Budget  
25 000 euros

2 mois de chantier

Réalisé en 2007

Entreprise de maçonnerie  
et d'électricité Keros  
construction - M. Baciely  
Magdy

Entreprise de Menuiserie,  
Pierre Sanz en collaboration  
avec Alexandre Linden.

# SUPERMINIMUM ET LE GAI FONCTIONNALISME

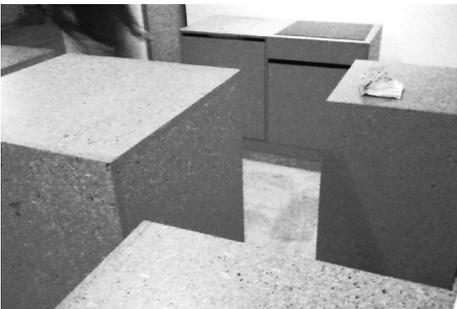
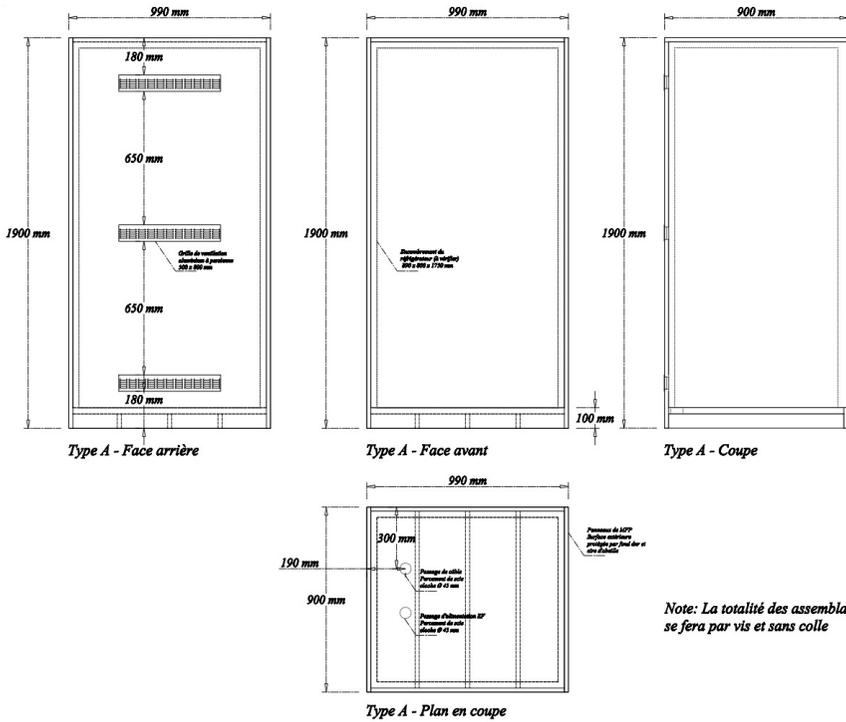
« Il est bon d'avoir de l'utilité une conception historiquement relative ». Guy Debord



Est-ce par convenance qu'une cuisine voit ses formes fatalement éteintes, rangées dos au murs, ramassées ? On arguera du sérieux,... de l'incontournable fonctionnalité, de l'hygiène nécessaire à ce type d'espace... Faut-il faire le deuil de la cuisine comme lieu d'expérimentation spatiale ? Ne plus questionner les modalités d'existence de la «fonctionnalité» pour voir dans le ramassage mural des usages la seule issue ?

Un gai fonctionnalisme est possible à bien moindre frais. Un tas de caisses, dimensionnées ni plus ni moins à la dimension des éléments de cuisine existants. L'uniformité du matériau offrira une dimension sculpturale à ces objets qui

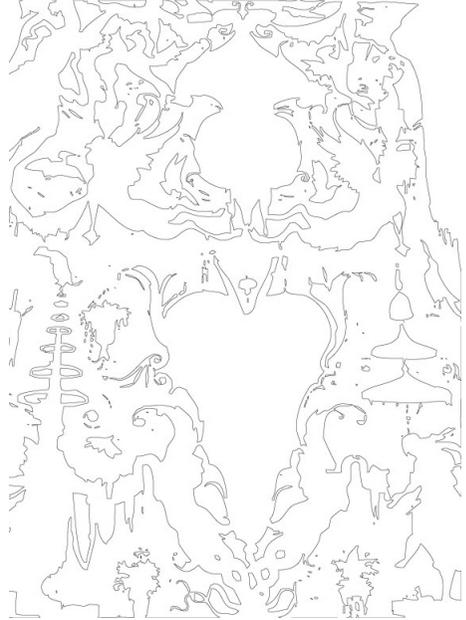
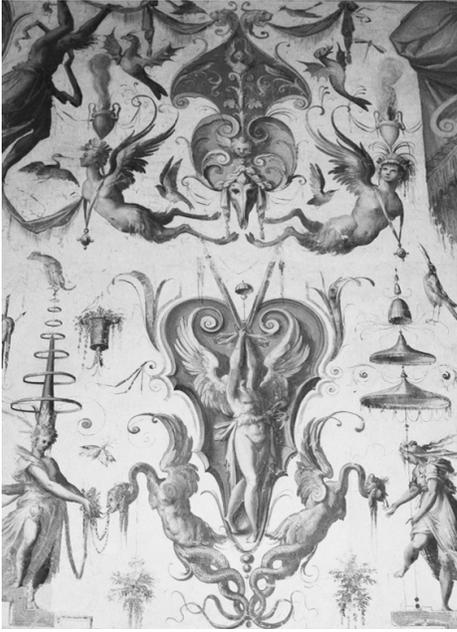
se rêvent dignes des musées. Un système de socles pauvres, jetés au sol et agencés à la dimension du bras et des mouvements de qui cuisine. Pas de découpes en biseau pour s'ajouter aux murs irréguliers et qui nécessiterait un savoir faire onéreux, plus non plus d'espaces noirs, inaccessibles à la lumière et coups de balai. Et enfin, une spatialité libérée, multipliant les scénarios, passages, raccourcis et jeux de cache-cache. Spatialité desserrée, nourrie de ces espaces de banlieue si injustement et perpétuellement tabassés par le conservatisme des amateurs de veilles pierre autant que par le manque de moyens.



Création d'une cuisine et d'une salle d'eau.  
Réaménagement intérieur d'une maison individuelle pour M. et Mme Lyoen. Antony (92). Surface - 50 m<sup>2</sup> - Budget non communiqué. 2 Mois de chantier - Réalisé en 2008

# SUPERMINIMUM AJOUTÉ

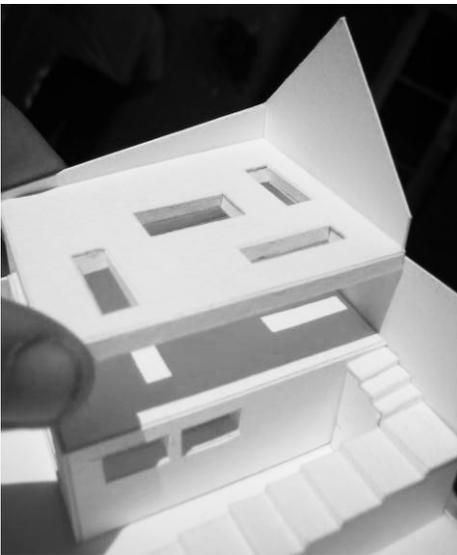
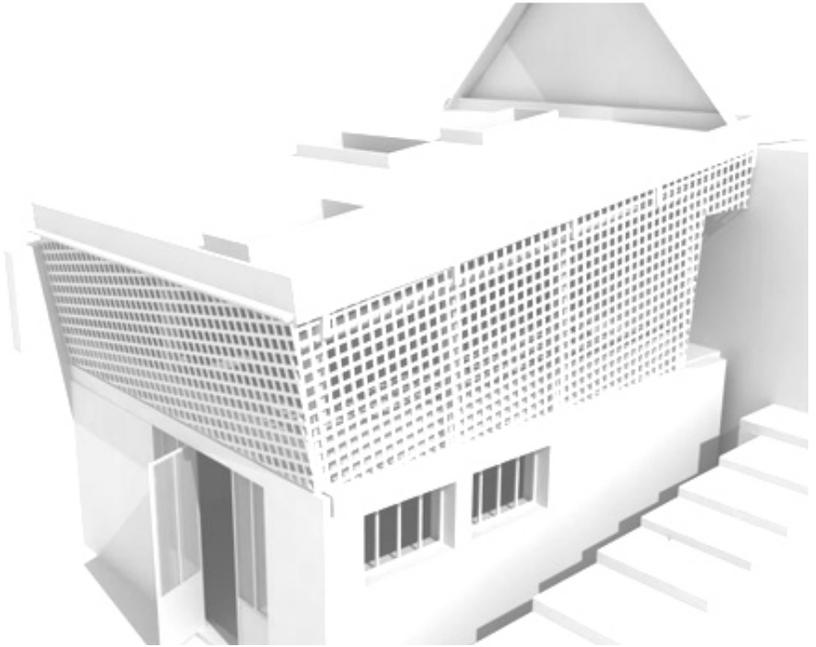
Réaménagement d'un pavillon de jardin.



Conserver ce qui peut l'être. Consolider ce qui a été construit par le client et auquel il est lié par le temps qu'il y a consacré. Considérer ce que le client trouve beau comme tel. Ajouter ce qui est nécessaire à la transformation d'usage projetée. Mettre aux normes ce qui ne l'est pas... Cette somme de petites actions pourrait-elle constituer le travail de l'architecte ?

de jouir par le vagabondage de l'esprit. Pour tenter de penser l'excès (La notion de dépense - Bataille), les pratiques les plus probes elles mêmes n'allant pas sans une violence excessive à l'égard des êtres mêmes qui s'y destinent.

Un renouvellement de la treille existante démultipliera les jeux de lumière en accumulant les motifs filtrants. Epais, non standardisé, non systématisé cet excès ornemental, hybride de la forme pour la forme et jusqu'à l'ivresse, permettra (numériquement et économiquement) de spatialiser l'univers des figures grotesques: Ces formes qui revendiquent la fantaisie, l'idiotie, l'impossible, le merveilleux le terrible dont chacun devrait être en droit

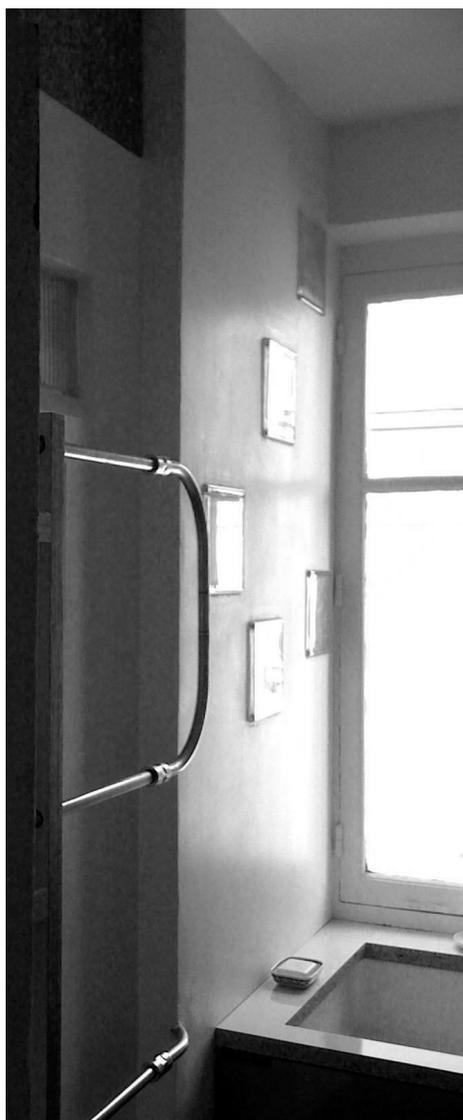


---

Transformation d'un pavillon de jardin pour M. et Mme M. Saint-Marcel (27) En collaboration avec Tristan Al Haddad - Surface 40 m<sup>2</sup>. Budget : 40 000 euros - Phase : déclaration préalable - Livraison prévue fin 2009

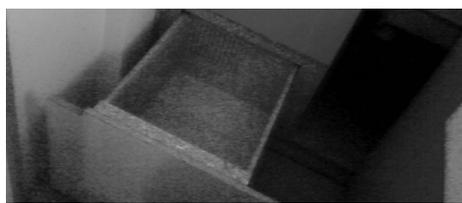
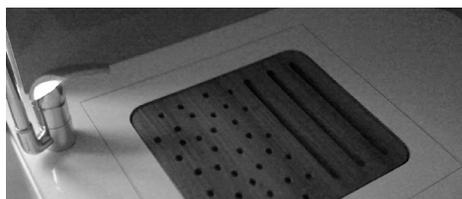
# SUPERMINIMUM INTESTINAL

Création d'une cuisine et d'une salle  
d'eau.



Un appartement dans le douzième, bâtiment Haussmannisant, plein d'ordre, une salle de bains et une cuisine sont à refaire. Les deux pièces partagent un volume qui les a précédé. Une cloison de fortune les sépare. La fenêtre, scindée par ce voile, est elle aussi divisée. Espaces gémellisés que tout dans les usages sépare. Lieu de Cologne, de soins, de la mire et de l'intime à gauche. Rôtir, bouillir, frire, mariner à droite.

La chaîne du propre met à distance l'espace de(s) toilette(s) de celui de la cuisine. Ce qui civilisationnellement éloigne ces deux espaces est très solide : L'hygiène, bien sûr, mais l'érotisme participe aussi de cet éloignement. La peau est claire, douce, et son envers est caverneux, suintant.



Georges Didi-huberman, dans son ouvrage « Ouvrir Venus » rappelle le travail du modelleur en cire Clemente Susini qui, au XVIIIème siècle, réalisa des « Venus démontables ». À l'inverse des écorchés biologiques des salles de sciences naturelles, ces anatomies de cires n'ont pas été privée de sensualité. L'expressivité suspendue du sujet, la suavité de la matière, l'attention à la toison pubienne, la chevelure abondante et désordonnée soustraient toute possibilité de n'y voir qu'une mécanique physiologique. C'est la déesse de l'amour que l'on ouvre plus qu'une anatomie qu'on dissèque.

Sur cette opposition se construisent deux architectures, l'une laiteuse, douce et sans aspérité. L'autre travaillée par l'organe. Et de ce point de départ infonctionnel, métaphorique, gratuit... naissent des propositions d'économies, d'opérations fonctionnelles... Une peau continue de carrelage se plie pour faire de la chasse d'eau une surface à ciel ouvert qui autorise le réemploi d'eaux usées. Dans la cuisine la monstration des conduits électriques permet d'éviter saignées et enduits ainsi que de faire office de garde-corps pour objets dans un meuble de rangement...

De quoi s'agit-il ? D'une enquête sur un au-delà du fonctionnalisme ou, autrement dit, du dépassement d'un déterminisme qui mènerait de la fonction à la forme. La cuisine et la salle de bains sont les pièces les plus techniques qui existent dans l'habitation. Le mouvement moderne y a trouvé un terrain de légitimation de ses présupposés. À l'instar des anatomies chargées de sensualité, ce projet tente de construire des systèmes fonctionnels ayant pour assise une métaphore, une pulsion érotique.




---

Réaménagement intérieur  
d'un appartement pour ma-  
dame Méziat. Paris (75012) -  
Surface 9 m2 - Budget 18 000  
euros - 2 Mois de chantier -  
Réalisé en 2009



# EST-CE AINSI

Harris Dimitropoulos

When I was first introduced to the work of Xavier Wrona I found it fascinating without being able to understand why. As time passed it was more and more difficult for me to forget, or to dismiss what I had seen. In addition, there is Xavier's description of the intentions and the thinking behind the work which add many more layers of complexity. I thought of Claude Levi-Strauss, who explains the function of miniatures in « The Savage Mind » and of Gaston Bachelard's treatise on miniatures in « The Poetics of Space ». Even though these seem to be legitimate ways to access these architectural interventions, they do not explain the strange power of the work which is undoubtedly thought-provoking despite its evident humility and simplicity of means.

What I find fascinating in Xavier's work is its connection to the avant-garde. No matter how much one wants to argue against such a connection, the evidence points to the contrary. I am not claiming here that the work signifies the return of the notion of avant-garde after Postmodernism. My claim is that the connections are too many to ignore. These connections have to do with a lineage of ideas and intentions that have been associated with most of the avant-garde movements we know. Historically we can identify three iterations of avant-gardism and Xavier's work to this date is related to all of them.

The first is described by Renato Poggioli, in his book « The Theory of the Avant-Garde » describes avant-gardism in terms of a rejection of the past, the introduction of new norms and criteria, the pursuit of political intentions, the espousal of new technologies and mainly of a break from the established

powers and norms of a given era. If late capitalism resulted in excesses of monetary expenditure, of bigness, of uniformity, and most of all, of the diminution of the subject, then Xavier's work functions as opposition and critique of these issues. The question of new technologies is a little more problematic since they are involved in the work to the extent that they are affordable and serve the larger ideological intentions. Technological innovation, in Xavier's work is not pursued as an end in and of itself. The projects that we see here are humanist, not post-humanist, in their intention. This oeuvre is focused on the subject, the needs aspirations and life of the everyday person. This is the revolution in favor of the everyday. It stands in contradistinction to the highly technological current architectural pursuits and projects overshadows political concerns and issues that deal with the emplacement of the subject in society.

Peter Bürger, in his « Theory of the Avant-Garde » argues for the integration of avant-garde practices into everyday life. The second iteration of the role of the avant-garde is also to be found in Xavier Wrona's projects. Minimal materials and volumes, poetic use of quotidian materials, and the foregrounding of everyday practices of living are the elements that support this interpretation.

Finally, Hal Foster in his book « The Return of the Real », describes a more contemporary version of the avant-garde, one that is more strategically connected to everyday practices. This version abandons large, utopian moves that promise to change the world in one sweeping gesture, in favor of a more strategic approach that values small, pragmatic moves that incrementally add to a larger change over time. This last strategy is not only the intent, but also the result of the projects that Est-ce ainsi has pursued in the recent past.

I am not making the claim, at this point, that the work included in this exhibition is part of a new iteration of the avant-garde. I am saying though, that the connections, intended or not, that it has with known avant-garde practices and strategies are too many to ignore. This, in and of itself, is a great achievement by a young architect.

# LECTURES DES COMPLICITÉS DU MINIMUM ET DE L'EXCÈS

Xavier Wrona - Est-ce ainsi

Le superminimum, bien qu'il s'assume comme proposition est aussi une question posée. La raison première de cette exposition et du présent ouvrage réside dans la volonté d'ouvrir un dialogue, d'obtenir un retour critique sur sa proposition. L'agence d'architecture Est-ce ainsi, à travers les choix qui la structurent dans son fonctionnement et ses réalisations, tente d'explorer les possibles apports de ce néologisme. Est-ce ainsi voit dans chaque projet que ses clients lui apportent la possibilité de mettre un questionnement à l'épreuve du réel. De trouver une place entre la pensée, qui se déploie par l'écrit et la réalisation d'architectures qui se manifestent par la production de bâti. Il s'agit d'une place difficile à trouver puisque les écrits des architectes praticiens glissent facilement du registre de la réflexion à celui de l'assertion, de l'autolégitimation voire de la promotion. L'agence tente de conserver la capacité de l'architecture à exister comme réflexion dans le faire.

*« Depuis le début du XVIe. Le mot est attesté pour désigner les premières productions d'une personne qui débute dans un genre ; spécialement essai désigne (1580, Montaigne) un ouvrage littéraire en prose, qui traite d'un sujet sans viser à l'exhaustivité ».*

Le Robert

Est-ce ainsi veut faire de sa structure propre autant que de ses réalisations une somme d'essais construits. Le texte, la construction mentale, les implications

anthropologiques de l'acte de bâtir pèsent autant dans ce travail que les morceaux de réalité assemblés dans le bâti. Aussi, chaque projet part bien souvent d'un livre, un ouvrage choisi pour sa résonance avec ce qui semble être la question que nous pose le projet. Afin d'explicitier plus encore cette aspiration on citera le texte de Michel Foucault sur les hétérotopies. En 1967, Foucault écrit :

*« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, (...) sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés »*

Cet horizon que décrit Foucault de lieux interrogeant les autres lieux est celui qu'Est-ce ainsi s'est fixé pour tâche de travailler. Foucault précise son propos :

*« (...) l'exemple le plus ancien, c'est peut-être le jardin. Il ne faut oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. (...) Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde ».*

On pourrait que l'agence souhaite faire de l'architecture comme on conçoit un jardin : la plus petite parcelle du monde et la totalité du monde.

À partir de cette tension entre le microcosme et le macrocosme, entre le minimum et ce qui le dépasse infiniment, se dévoile une voie d'accès aux enjeux du superminimum. À cet endroit, et afin d'entrer dans le travail des différents questionnements que l'agence a menés autour de cette notion, il est important de s'arrêter pour éclaircir une des tensions qui parcourent constamment le superminimum, tout comme le travail de l'agence. Il s'agit des

relations complices que semblent entretenir le minimum et l'excès. Une lecture de textes choisis sur ces relations inattendues guidera la réflexion.

#### Accointances du minimum et de l'excès

Le terme superminimum n'est pas l'alliance du minimum et de l'excès. Il se propose plutôt en première lecture comme la revendication d'une positivité du minimum. S'il fallait trouver dans ce néologisme une dimension « excessive », peut-être faudrait-il la chercher dans ce que le préfixe « super » implique de dépassement du « minimum ». Si le super minimum est marqué d'un excès à lui-même, il semble que le minimum, envisagé seul, le soit aussi et ce bien qu'il soit majoritairement associé à l'ascèse ou à l'insuffisance. Le minimum compris comme un excès du moins...

L'ordre cistercien, dont les fidèles voient leur existence ordonnée par l'austère règle de Saint-Benoît est un exemple de cet état de fait. Leur vie de silence, d'obéissance, de frugalité et de travail ne peut-elle pas être perçue comme un excès du minimum? L'apologie de Saint Bernard, texte dans lequel il s'oppose violemment au faste de l'église, est souvent considéré comme la codification stylistique de l'architecture cistercienne. Si celle-ci est austère, le propos n'en est pas moins véhément.

*« Mais nous qui nous sommes séparés du peuple, qui avons renoncé, pour Jésus-Christ, à tout ce qui est brillant et précieux, qui regardons comme du fumier, afin de gagner Jésus-Christ, tout ce qui charme par son éclat, (...de qui voulons-nous exciter la piété par tous ces moyens, je vous le demande ? Quel fruit prétendons-nous en tirer ? Est-ce l'admiration des sots ou les offrandes des simples ? Parce que nous vivons au milieu des nations, avons-nous appris à les imiter*

*dans leurs oeuvres et partageons-nous leur culte pour tous ces objets sculptés ? (...)  
Enfin le nombre de ces représentations est si grand et la diversité si charmante et si variée qu'on préfère regarder ces marbres que lire dans des manuscrits, et passer le jour à les admirer qu'à méditer la loi de Dieu. Grand Dieu ! si on n'a pas de honte de pareilles frivolités, on devrait au moins regretter ce qu'elles coûtent ! »*

L'architecture produite par les cisterciens est très strictement réglée. La seule peinture murale tolérée sera le redoublement pictural de l'appareillage des pierres qui la porte.

*« L'ornementation des cloîtres est interdite. Les abbayes cisterciennes du XIIe siècle sont fidèles dans leurs constructions aux décisions de Saint Bernard. Le faste oriental est banni, ainsi que le raffinement de la sculpture clunisienne. »*

Marie Madeleine Davy, « Initiation à la symbolique romane »,  
Champs / Flammarion, P 209

Ce dépouillement, cette mise à nu, acte puissant contestant les fastes de l'église occasionnera même une sorte d'hybris religieuse :

*« Bernard parle volontiers de « l'ivresse sobre » à propos de la vie mystique. Cette sobria ebrietas se rencontre dans l'art cistercien. Pas d'effet plastique de lumière et d'ombre, aucune présentation de symboles dans la pierre, l'excessus est ici un dépassement de pureté et de nudité qui révèle un mystère et qui est à lui seul un symbole. Symbole d'un rejet du monde extérieure et de sa vanité, signifiant l'entrée plénière dans une cellule secrète que le Saint des Saints et qui n'a pas besoin d'être ornée, car Dieu s'y trouve lui-même dans sa splendeur. »*

Marie Madeleine Davy, « Initiation à la symbolique romane »,  
Champs / Flammarion, P 209

En somme, la vie monacale cistercienne se construit sur un minimum fondé sur le rejet des richesses excessives de l'église. (pauvre parmi les pauvres). Cependant, elle entretient elle-même un double rapport à l'excès : dénuement excessif et ivresse de cette nudité. Mais pour nous rapprocher peut-être un peu d'un sens de l'excès qui nous serait plus contemporain, c'est au texte de Max Weber L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme que nous ferons appel. Le système capitaliste dont nous vivons aujourd'hui certains excès majeurs est ancré dans une conception du minimum. Si l'on en croit l'auteur, c'est en partie l'éthique rigoriste du protestantisme, chantré d'un « agir ascétique », qui a été la condition nécessaire à l'épanouissement du capitalisme et sa massification des richesses. Tout d'abord, Weber explique que les réformistes, tout comme les cisterciens, faisaient leurs les pratiques de la vie monacale :

*« Être capable de mener une vie éveillée, consciente et limpide, (...) était, contrairement à certaines idées populaires, le but de l'ascèse ; détruire l'ingénuité d'une jouissance instinctive de la vie, telle était sa tâche la plus urgente ; mettre de l'ordre dans la conduite de vie de ceux qui y adhéraient, tel était son moyen principal »*

Mais à la différence des ordres cloîtrés, le protestantisme a fait sortir l'ascèse du cloître pour qu'elle s'exerce dans les besoins du monde. Cette vie monacale fait l'objet d'un critique sévère de la part de Calvin que Weber commente :

*« la conduite de la vie monacale n'est pas seulement, à l'évidence, dépourvue de toute valeur quant à la justification devant Dieu ; elle apparaît aussi à ses yeux comme le produit d'un manque de charité qui se dérobe égoïstement aux devoirs du monde. Par contraste, le travail dans une*

*profession séculière paraît être l'expression extérieure de l'amour du prochain ».*

Cet « émancipation » de l'ascèse, libérée marchande pour la classe bourgeoise en plein essor. Pour Weber, au cœur de cette éthique, le souverain bien se résumait à « *acquérir de l'argent et toujours plus d'argent en évitant de la manière la plus stricte toute jouissance ingénuë* ». L'article « Protestantisme » de l'encyclopédie universalis écrit à ce sujet :

*Pour Weber « si le développement de ce rationalisme économique dépendait des techniques rationnelles, il dépendait aussi de la faculté des hommes à adopter certains types de conduite. C'est à ce niveau que l'éthique protestante a joué son rôle. Luther a déplacé la notion de salut et l'a fait « sortir » des cloîtres. Calvin, par sa doctrine de la prédestination, a créé une inquiétude. La réussite professionnelle fut bientôt interprétée comme le signe visible de l'élection. Ainsi les puritains condamnerent-ils le repos dans la possession, la jouissance de la richesse. Ces fondements religieux de l'« ascétisme » séculier, qui se retrouvent aussi dans le piétisme, le méthodisme, le baptisme, aboutirent à un mode de vie favorisant l'esprit d'accumulation capitaliste en vue de l'investissement. Par la suite, une fois établi, le capitalisme n'eut plus besoin du support de l'ascétisme religieux. »*

Là encore, le minimum, constitué ici par l'ascèse protestante, se lie à l'excès, cette dernière favorisant l'essor d'un système économique générateur d'accumulation de richesses.

De surcroît, il est intéressant de noter que l'éthique protestante a vu l'émergence d'une sorte d'hybris religieuse au sein même de l'exercice de sa propre foi. Toujours suivant Max Weber, il apparaît que l'ascèse protestante, fondée sur une distance à l'égard des passions occasion-

nera son contraire. Issu du Lutherianisme, le piétisme a ainsi vu ses fidèles sujets à une sorte d'extase charnelle :

*« En effet ; cet élément affectif, qui était à l'origine, dans l'ensemble étranger à la piété calviniste, mais, en revanche, apparenté intérieurement à certaines formes de la religiosité médiévale, a conduit la religiosité pratique sur la voie d'une jouissance de la béatitude dans l'icibas au lieu d'un combat ascétique pour s'assurer de celle-ci dans l'avenir céleste. Et, ce faisant, le sentiment pouvait connaître une telle intensification que la religiosité revêtait un caractère carrément hystérique et qu'à la suite de l'alternance d'états à demi conscients de ravissement religieux et de période d'abattement nerveux ressenties comme un « éloignement de Dieu » (...) il en résultait dans les faits l'opposé direct de la discipline sobre et rigoureuse à laquelle la vie de sainteté systématique du puritain soumettait l'être humain : un affaiblissement des « inhibitions » qui étaient la personnalité rationnelle du calviniste face aux « affects ». »*

À la lumière de ces différentes apparitions inattendues de l'excès dans des lieux qui se sont fondés sur sa négation, est-il possible de convenir que l'excès participe de la logique du minimum ? Voire même, peut-on penser que celui qui tente de se défaire de l'excès s'aliène à lui dans ce même mouvement ? Contre l'excès, ce sont bien souvent des mesures excessives qui sont prises. Vouloir s'opposer en bloc à telle ou telle composante du réel semble équivaloir à préparer les conditions de son retour.

Cette dernière occurrence de l'excès, résonnant avec la « passion » religieuse et qui semble voisine de la sobria ebrietas cistercienne, ouvre un problème majeur tant pour le minimum que l'excès : il s'agit des passions qui sont associées à l'excès.

Que faire de l'excès ?

Ce qu'on pourrait appeler l'éternel retour de l'excès semble nous inciter à accepter sa présence, à composer avec lui. Cependant, s'il nous semble désormais erroné de réduire la notion de minimum à une simple insuffisance, la notion d'excès reste pour nous floue. Les occurrences récentes de l'excès dans notre réalité nous inciteraient plutôt à vouloir nous en prémunir : consommation des ressources naturelles, ivresse des marchés financiers, dégoût suscité par la guerre devenue instrument du profit, vertiges que suscitent les inégalités de richesses sur la planète...

Rien dans ces occurrences identifiables de l'excès qui ne soit désirable et tout en eux qui nous poussent à nous en défaire. Or, à cette pensée réflexive, les précédents historiques que nous avons parcourus précédemment devraient eux aussi nous inciter à la prudence. En effet, dans quelle mesure nous est-il possible d'affirmer que ces excès que nous rejetons ne sont pas eux-mêmes issus d'une volonté d'étouffement de l'excès ? Les accointances entre capitalisme et ascèse protestante décrite par Weber ne devraient-elles pas être mise en regard de la crise des marchés ?

Située à l'articulation de l'après première guerre mondiale, de la crise de 1929 et de la montée en puissance du troisième Reich, les écrits du Collège de Sociologie semblent à ce titre devoir faire l'objet d'une relecture attentive. Rassemblant des écrivains comme Georges Bataille, Roger Caillois, Denis de Rougemont, ce Collège a été le lieu d'une pensée fertile sur les problèmes de l'excès et de l'ascèse. Ne pouvant faire la liste exhaustive des réflexions que ce Collège a accumulées autour de ces notions, nous nous arrêtons ici sur un texte de Denis de Rougemont.

Dans son essai intitulé « Arts d'aimer et arts militaires », Denis de Rougemont, éclaire la puissance des liens qui lient l'amour et la guerre à travers les âges. C'est pour lui la Chevalerie qui incarne une sorte d'équilibre entre puissance du désir amoureux et dépense de l'énergie qu'il suscite. Mais le XXe siècle expropriera les humains du territoire de leurs passions. Il explique le transports de cet excès du champs de bataille au domaine de la politique et augure le cataclysme à venir que ce déplacement prépare. Pour condenser son propos voici quelques extraits de ce texte qui en retrace l'argumentaire :

« L'idée de régler des batailles d'après un protocole quasi sacré, la conception ascétique de la vie militaire (jeûnes prolongés avant l'épreuve des armes) ; les conventions permettant de déterminer le vainqueur (...) ; et enfin et surtout le parallélisme exact des symboles érotiques et militaires – tout cela ne cessera pas de déterminer les modes de guerroyer à travers les siècles suivants. »

« À partir de Verdun, que les Allemands baptisent la Bataille du matériel, il semble que le parallélisme institué par la chevalerie entre formes de l'amour et de la guerre soit rompu »

« Cette collectivisation des moyens destructifs mécanisés, eut pour effet de neutraliser la passion proprement belliqueuse des combattants. (...) L'explosion habituelle de sexualité qui accompagnait les grands conflits ne s'est guère produite qu'à l'arrière dans les populations civiles »

« si la guerre totale anéantit toute possibilité de passion, la politique ne fait que transposer les passions individuelles au niveau de l'être collectif. (...) c'est la nation ou le parti qui a des passions. C'est elle (ou lui) qui assume désormais

*la dialectique de l'obstacle exaltant, de l'ascèse et de la course inconsciente à la mort héroïque et divinisante ».*

La passion, cet excès que l'on ne saurait soustraire à l'existence, si elle n'est plus canalisée dans la guerre sous les formes que lui avaient donné la tradition chevaleresque, se déplacera fatalement ailleurs. Le Collège de Sociologie produira une somme d'articles sur les moyens d'assumer l'excès par la danse, la fête, la sexualité... ainsi que sur les conséquences mortifères d'une négation de l'excès.

L'excès nous apparaît maintenant comme une composante du réel qu'il serait dangereux de vouloir supprimer, quand bien même il s'agirait d'une pratique visant à se construire sur le minimum. C'est à ce titre que le superminimum défend non seulement une attention à l'économie de moyen dans la production des objets et du bâti, mais aussi la nécessaire présence d'un excès du minimum. Est-ce ainsi tente de faire sienne cette ambiguë relation entre le minimum et l'excès.

« Malheur à qui jusqu'au bout voudrait ordonner le mouvement qui l'excède avec l'esprit borné du mécanicien qui change une roue. »

Georges Bataille, La part maudite, Éditions de minuit, P 76



## HOW TO SAY A LOT IN LESS :

ON THE VARIOUS NOTIONS FROM PRIOR TO ANTIQUITY THROUGH POST-CONTEMPORANEITY INVOLVED WITH THE CONCEPT OF THE SUPERMINIMUM IN TERMS OF ARTISTIC INTENTION AND PRACTICE THAT SPAN THE VISUAL AND THE AUDITORY, THE PERFORMANCE-BASED AND THE MULTI-MEDIAL, THE FOUNDATIONAL AND THE CONCEPTUAL, IN A WORD THE WHOLE OF ARTISTIC ENDEAVOR, INCLUDING IN A

SENSE – YET BY NO MEANS IN EVERY SENSE – THOSE WOULD-BE CREATIVE PROCESSES EITHER STIFLED AT THEIR OUTSET OR MISCONSTRUED IN THEIR EXECUTION OR LOST TO PROSPERITY BY CHANCE EVENTS, AND MINOR SUBSEQUENT REMARKS ON SCIENCE TO FOLLOW, PROBED LINGUISTICALLY, AND THEN HEGEL

Gregory Owcarz, 3 May 2009

John Cage notoriously recorded four minutes and thirty-three seconds of silence, the three movements of which are performed without a single note being played. In the Seventies a Los Angeles record company issued something called “The Best of Marcel Marceau” with forty minutes of silence followed by applause. And it sold really well. Perhaps Tom Waits revealed the legitimacy of such material best by getting annoyed at people who talked while it was being played. As with Stockhausen’s avant garde stuff, one might

playfully claim that this sort of music is better than it sounds.

Over the years some all black and all white paintings – Malevich, Reinhardt, Ryman – have made ‘better than they look’ contributions to a similar conversation. Meanwhile Sol Lewitt won’t even touch some of his work, mailing off brief drawing instructions instead to whoever is up for the job. In “The Madonna of the Future” Henry James depicts an ambitious but dejected painter sitting paralyzed for years before his blank canvas, now worn and cracked with age, after a lifetime exhausted in preparations to create the ultimate masterpiece. Arthur Danto’s philosophy gestures toward a current art world that would marvel at the bold emptiness of the piece, the achievement lacking nothing from the absence of any artist’s hand.

Of course ‘better left unsaid’ is a skill writers also work hard to master, maybe yearning to one day imply ‘no message is a message’ when turning down literary prizes tactically without comment. Note that Samuel Beckett once turned a major one down for a dramatic piece called “Breath” which lasted thirty-five seconds and had no characters. Writer’s block likewise, if blocked to tragic ends, is routinely granted the highest recognition.

But should a minimum, if super, shrink no further upon reaching these points ? One might wonder if getting started itself is not already a stretch, art in any form being just too much. Consider science then. By far the better part of creation it seems is anti-matter, a creeping nothingness calling all the shots, even telling time where to go. There’s little or nothing actually out there. Or turn inward only to discover that small is the new big, what with the empty space between nucleus and spinning electron proportionally greater than that between our green Earth and the far reaches of the

next galaxy. Be it vanishingly small, there remains however a ‘there’ there.

So both art and science, when it comes down to superminimal reckoning, have a bit too much on offer. Any superminimum worthy of the name – *eximius minimal, das wirklich Minimalste* – flies below all such radar. Being philosophically thus reduced, with Hegel one might turn to God given the circumstances, but back perhaps at the superminimal beginning, that singularity before the Word. Before it was Good.

# MOBILITY SPACES / MOBILITY URBANISM

Richard Dagenhart  
Georgia Institute of Technology  
Atlanta, Georgia USA

The spaces of mobility – the spaces we use to move from destination to destination – occupy a plurality of the urban territory. These spaces make up the majority of the public domain ; that is, these spaces are owned by the public – streets, metro, railroad, river and their attendant facilities and connections. They are also an important part of the private domain ; those spaces we move through, not to – parking lots, parking decks, malls, and the many privately owned but publically used urban spaces for shopping or entertainment or just hanging out.

Whether Paris or Atlanta, mobility spaces make up spider webs of connections loosely joining the various places of residence, commerce, shopping, leisure and religion. These are the everyday spaces of our urban experience, and where we spend much more time than in those other spaces that are often thought to be “authentic” urban spaces – parks, plazas, squares and various public building. Mobility spaces are our most common, and most commonly used, urban public spaces. The central question is this :

*How can architecture, landscape architecture and urban design engage these mobility spaces and contribute to a diverse and exuberant public realm in contemporary cities – Paris and Atlanta and all the city types in between ?*

## **Mobility Projects – Mobility Places**

Answering the question is the task of minimum architecture, minimum landscape architecture, minimum urban design. Although most mobility projects happen to be small, the primary requirements for minimum are not about size but role. They must be tactical, not strategic ; incidental, not essential ; imminent, not immanent. Discovering evocative roles in mobility spaces can yield the design of mobility places.

But the design challenges are great. Can architecture contribute to making a public realm, and if so, how – form, program, site situation ? What is the design process that addresses a problem with broad precedents but few direct ones – bottom up or top down, symbolic expression or program generated ? Is this architecture permanent, can it be mobile, can it be designed for one program but gain its value only by being re-programmed or cross programmed ?

There are three types of Mobility Projects.

### **Parasites**

Parasites, of course, feed from their hosts, and that is the idea for Mobility Parasites. These are programmatic insertions in mobility spaces to contribute to making a public realm. These projects are probably temporary or at least “lite” and may or may not be mobile. Because these constructions are small, the emphasis will be on parasite tactics – clusters of design ideas applied every intervention into mobility spaces. The sites for these projects include streets, parking lots, bridges, highway verges, metro stations, railroads, river edges, and the many, many under-used mobility spaces. Mobility parasites have precedents. The mansions of medieval theater – a sort of theater on wheels – in the cathedral parvis. The simple steel frames and canvas awnings of street markets across the world where one can buy fresh vegetables, grab

a snack, wander in the aromas – or try to escape them, surreptitiously meet a secret lover or all of the above. WIMBY’s school parasites, like the Beast, in Rotterdam which attach themselves and add spaces and places for elementary children and the community.

### **Transfers**

A transfer, in mobility terms, is to change from one mode of movement to another. A Mobility Transfer is an intervention in the space of time moving from one mode to another. These projects are always imminent. They anchor themselves and, therefore, become more permanent, but they are always settings for something to happen. Because they are permanent, they must be programmatically open, although to begin they must be tightly programmed if they are to be practical, which is always the first requirement for Mobility Projects. The sites for these projects occur wherever a transfer takes place: bike stand and bus stop, taxi stands and metro, boat docks and trams, metro entrances and park and ride lots. Mobility Transfers have precedents. The great halls of 19th century train stations. Newspaper stands next to metro or subway stations forming a place to buy a paper, smoke, browse magazine covers, escape the rain, catch the eye of prospective liaison, or all of the above. OMA’s Souterrain, parking deck in an underground tram station in an almost-sublime cave in Den Haag Centrum is another.

### **Infrastructures**

Infrastructure is conventionally understood as a permanent, physical connection between one place and another – a sewer pipe, for example. A Mobility Infrastructure both connects one place to another and generates potentials for new programs. Both the connection and the programs aim to contribute to making public realms. As Mobility Projects, these

Infrastructures are incidental – confirming an informal connection, opening a new connection between two existing and active places, or just an accidental discovery. Possible locations for these incidental Infrastructures are highway rights of way, riverfronts, urban blocks, tops of public buildings. Precedents are easy to find. The Spanish Steps in Rome is one of the best. The 19th Century Parisian gallerias that cut through the middle of blocks, providing spaces for turtle-walking flaneurs, old ladies going for tea, or an easy escape route for a pickpocket, or all of the above. West 8’s Schouwburgplein in Rotterdam is another – just a practical way to put a top on a parking deck.

### **Mobility Space Studio**

Mobility Space was the focus of a joint studio between the Architecture Program at the Georgia Institute of Technology and the La Villette School of Architecture. Thirty-six students participated, including about one-third each from Georgia Tech, from La Villette, and visiting Erasmus students attending La Villette from Sweden to Israel. The students worked in groups of six, producing multiple projects for Mobility Parasites, for Mobility Transfers and Mobility Infrastructures. All of the sites were located near the studio – along the Canal de l’Ourcq, along the Petite Ceinture, along Avenue de Flandre and Avenue Corentin Cariou. The six sites presented a variety of urban situations and conditions for investigation and design.

---

 READINGS

On the Contemporary City :

Castells, Manuel, *Space of Flows, Space of Places: Materials for a Theory of Urbanism in the Information Age* in Graham, et al, *Cybercities Reader*.

On Mobility Urbanism :

Wall, Alex, *Programming the Urban Surface* in Corner, James, *Recovering Landscape*.

On Public Space and the
Everyday :

Crawford, Margaret, *Introduction* in Crawford, et al, *Everyday Urbanism*. Crawford, Margaret, *Blurring the Boundaries: Public Space and Private Life* in Crawford, et al, *Everyday Urbanism*.

On Design in Public Space:

Hood, Walter, *Urban Diaries: Improvisation in West Oakland, California*, in Crawford, et al, *Everyday Urbanism*.

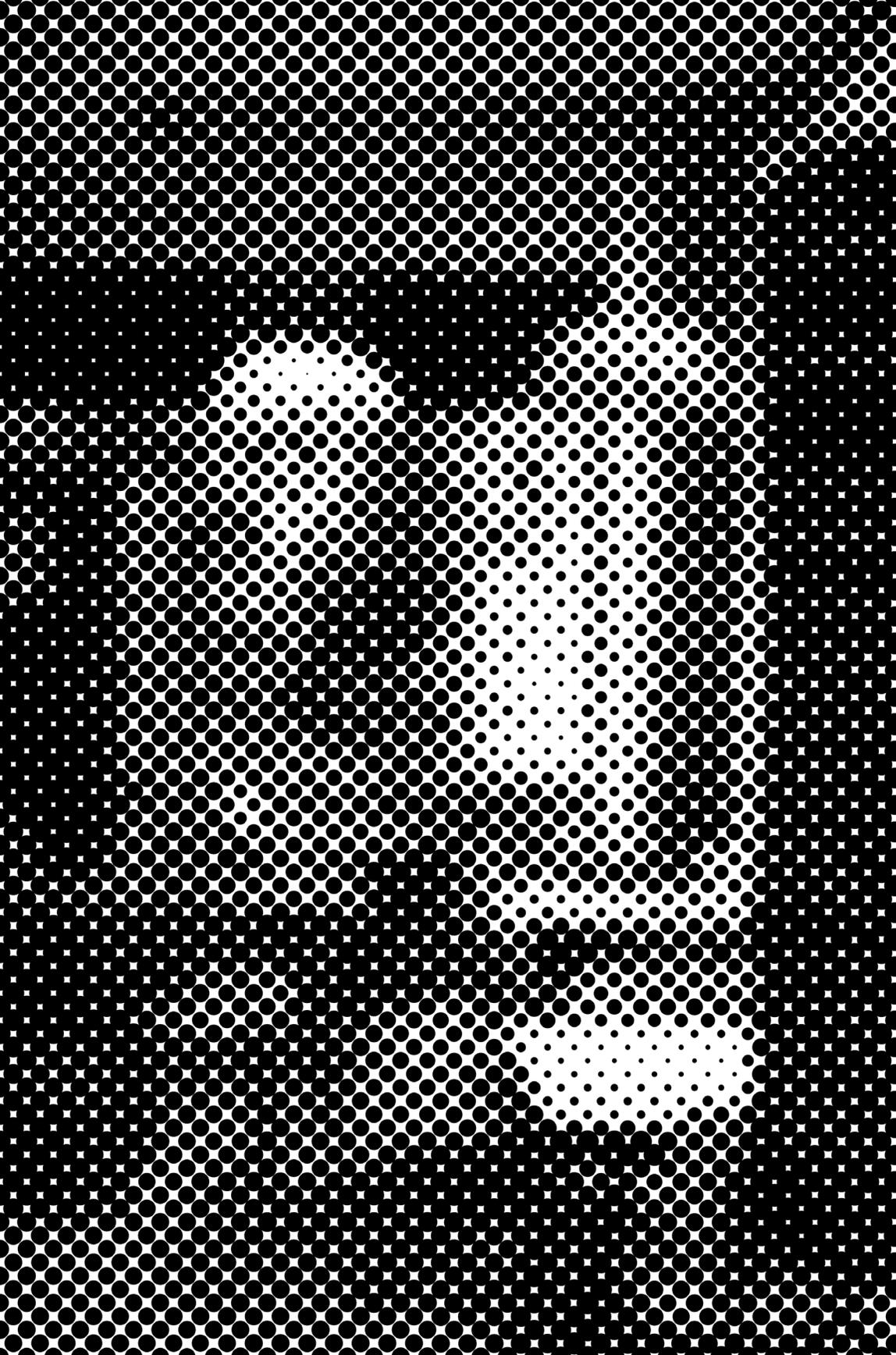
## HYPERLINK

[http://www.schoolparasites.nl/pdfs/schoolparasites\\_eng.pdf](http://www.schoolparasites.nl/pdfs/schoolparasites_eng.pdf)

[http://www.schoolparasites.nl/pdfs/schoolparasites\\_eng.pdf](http://www.schoolparasites.nl/pdfs/schoolparasites_eng.pdf)

<http://www.beyondutrecht.nl/#> (press for English and go to Parasite Paradise and press Projects)







# LE BUROZÉRO

Rémi Perret

Derrière ce pseudonyme, il y a Rémi Perret. Architecte indiscipliné, glaneur et chineur acharné. Un artisan bricoleur s'émerveillant devant un vieux meuble amputé, des pieds de tables abandonnées ou une planche de bois patinée.

L'extase de la trace de peinture, tomber dans la rue sur un vieux fond de placard, apprécier un assemblage, s'abandonner dans les brocantes, encombrants et autres vides greniers...

Chaque jour l'homme se lasse, gaspille et jette. La ville devient un immense territoire aux multiples gisements d'objets et de matières en tout genre.

Les rues deviennent des rayons où l'on peut se servir, où l'on fait son marché à ciel ouvert.



Cette exploration aux sources intarissables, augmente le désir de créer, de recycler et de détourner. Une démarche alternative résolument tournée sur l'expérimentation d'une production contournant les circuits de consommation et de créations traditionnelles.

Cette attirance envers l'objet obsolète et ces vieilleries inutiles vient essentiellement de leurs usures, de leur apparente absence d'intérêt, voire de leurs symboliques.

Tout en gardant cette mémoire du passé, l'objet délaissé est réemployé dans un dispositif de combinaison et d'assemblages. Un catalyseur agissant sur l'exercice du collage, de la greffe, transposant l'objet témoin d'une époque dans une nouvelle forme plus contemporaine.

Meubles recalés, objets trouvés ou chinés et autres matières récupérées se voient amalgamées, manipulées, mixées se muant en une nouvelle entité. L'objet paria prend possession d'une nouvelle histoire, d'une nouvelle noblesse dans ces nouvelles extensions. À travers diverses manipulations et tricotages plastiques, il devient un objet sauvé et transformé.

Cette matière première du rebut est utilisée ici au profit d'une production d'objets hétérogènes et décalés.

Des pièces uniques quittant les domaines normatifs pour des dimensions plus expressives, des approches plus sculpturales et poétiques.

Ainsi, revêtu de leurs armures colorées aux irrégularités assumées, à leurs caractères « freaks », objets et meubles mutants prennent une posture spécifique, une attitude défensive face à la société de consommation :

Celle de super héros face au super marché de l'objet.

Ces enchâssements de restes fusionnés à d'autres matériaux apportés prennent une nouvelle forme dans un nouveau corps, leurs redonnant ainsi une place particulière dans la société. Révélant nos rebus d'une autre manière, une réinterprétation par la transformation manuelle et formelle.

L'acte de construire, la commande manuelle fait partie intégrante de la démarche.



Il s'agit de concevoir dans une liberté de faire, sans ne jamais oublier la part d'inattendu et d'intuition constructive, ajouter, ajuster et s'amuser selon les trouvailles.

Sous l'étendard du Superminimum, les MeublesMutants se présentent comme une génération de pièces non conformistes, figures construites à partir de nos rejets et rejets totémiques de notre surconsommation.

---

*à gauche : vues d'atelier.  
ci-dessous : la Niaiserie en  
cours de réalisation.*





---

NOM : Le Bon, La Brute et  
Le Truand  
ESPÈCE : MeubleMutant  
Année de naissance : Octobre  
2006

#### COMPOSITION

Objets et matériaux trouvés  
Table de chevet en bois  
massif  
Bois de palette  
Poignée en plastique noire  
Matériaux achetés  
Contre-plaqué Okoumé de  
15 mm  
Contre-plaqué Chêne de  
9 mm  
Médium de 16 mm  
Taille : Hauteur 157 cm  
Largeur 59,5 cm Profondeur  
37,5cm  
Couleurs : Chaperon rouge et  
jaune coing

#### APPARITIONS

Espace Beaurepaire Expo-  
sition collective Paris. 2006  
2007 2008  
Melting Shopping Exposition  
collective Paris. 2007  
Salon Maison et Objet Forum  
NellyRodi « IconoClash »  
Paris. 2009  
Site Yatzer [www.yatzer.com](http://www.yatzer.com). 2009  
Le Lawomatic « Supermini-  
mum » Exposition collective  
Paris. 2009

Signe distinctif : Le Sage

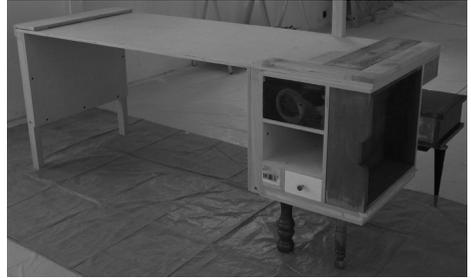


---

détail Le Bon, La Brute et Le  
Truand 2008



Le Bon, La Brute et Le Truand  
2008



---

NOM : Le Capitaine  
ESPÈCE : MeubleMutant  
Année de naissance : Mai  
2009

#### COMPOSITION

Objets et matériaux trouvés  
Tiroirs  
Bois de palette  
Bois sculpté  
Chutes de bois diverses  
Tringle à rideau en bois  
Porte Manteaux coupé  
Matériaux et Objets achetés  
Table de chevet chinée aux  
Emmaüs  
Contre-plaqué Bouleau de  
15 mm  
Tasseaux  
Taille : Hauteur 74,5 cm  
Largeur 69 cm Longueur  
190 cm  
Couleurs : Brun foncé, ocre  
et vert néon

#### APPARITIONS

Espace Beaurepaire Expositi-  
on collective Paris. 2008

Signe distinctif : Le Caïd

---

*montage* Le Capitaine 2008



---

Le Capitaine 2008



NOM : Niaiserie  
 ESPÈCE : MeubleMutant  
 Année de naissance : Octobre 2008

#### COMPOSITION

Objets et matériaux trouvés  
 Canevas  
 Bois de palette  
 Chutes de bois diverses  
 Pieds de meubles  
 Matériaux achetés  
 Contre-plaqué Okoumé de 15 mm  
 Tasseaux  
 Taille : Hauteur 115 cm  
 Largeur 62 cm Profondeur 35,5cm  
 Couleurs : Rouge néon et Vernis satin blanc

#### APPARITIONS

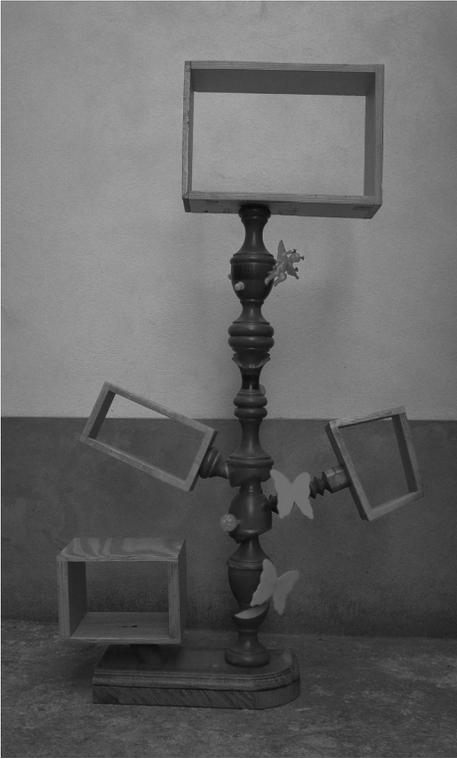
Espace Beurepaire Exposition collective Paris. 2008  
 Salon Maison et Objet Forum NellyRodi « IconoClash » Paris. 2009  
 Site Yatzer [www.yatzer.com](http://www.yatzer.com). 2009  
 Le Lawomatic « Superminimum » Exposition collective Paris. 2009

Signe distinctif : Le Champêtre



détail La Niaiserie 2008





*détails Ne Pas Avaler 2008*

NOM : Ne Pas Avaler  
 ESPÈCE : ONI (Objet Non  
 Identifié)  
 Année de naissance : Novem-  
 bre 2008

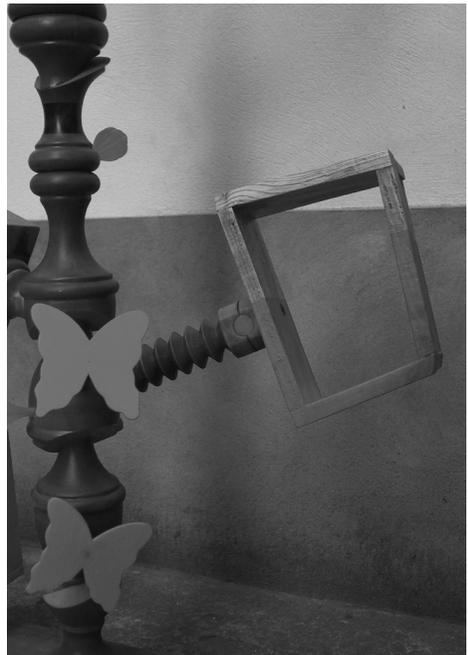
#### COMPOSITION

Objets et matériaux trouvés  
 Plateau de table coupé.  
 Bois de palette.  
 Chutes de bois diverses.  
 Matériaux achetés.  
 Pieds de lampes chinées dans  
 une foire à tout.  
 Silhouette de papillons en  
 balsa.  
 ANGES et grosses perles en  
 résines.  
 Taille : Hauteur 106 cm  
 Largeur 62 cm Profondeur  
 17 cm.  
 Couleurs : Rouge néon.

#### APPARITIONS

Espace Beaurepaire Expositi-  
 on collective Paris. 2008  
 Le Lawomatic « Supermini-  
 mum » Exposition collective  
 Paris. 2009

Signe distinctif : Totem à  
 caractère flou





*détail Ne Pas Avaler 2008*

# ESPACES COLLAGES. RENTREZ DANS UNE THÉÂTRALITÉ DÉCORATIVE

La Caravane Bar restaurant Paris 011

---

## LA CANTINE

Passez la porte de La  
Caravane

Rentrez dans cette salle, que  
les habitués appelle ici La  
Cantine

Les murs ont été laissés dans  
leurs jus, la petite patine du  
temps

Voyez ce peuple de chaises et  
de tables dépareillées

Levez la tête au plafond

Des blocs oranges agrumes  
s'étendent, s'accrochant à la  
structure existante

Des blocs, ou d'un fil, se  
suspendent des ovnis chance-  
lants et lumineux

Bassines, couvre-plats  
ajourés en plastique acidulés  
sont suspendus à différentes  
hauteurs

Projetant, le soir venu, une  
légère dentelle sur les murs

Une lumière flottante se

diffuse et colore les tables

Une lumière qui vous donne  
envie de prendre un verre  
tranquille

Au fond, un mur rythmé de  
vieilles portes lacérées

Portant encore, par endroits,  
les traces de leurs peintures  
d'antan

Des portes qui ne mènent  
nulle part ou quelques boîtes  
fleurissent

Deux lampes coiffées de  
ressorts jaillissent, formant un  
soleil d'ombre et de lumière

Une appétissante frise de  
bois de cagette se faufile dans  
la salle

Ici, les ardoises annoncent  
la couleur et les passoires  
pétillent



---

*détails* : La Cantine 2006.  
Conception (1 mois) Réalisa-  
tion (1 mois).  
Anciennes portes en bois  
récupérées chez un serrurier.  
Cagettes ramassées sur le  
marché.  
Appliques récupérées sur un  
chantier.  
Tables et chaises chinées au  
Emmaüs.  
Bassines et couvre plat en  
plastique, passoires alumi-  
nium achetées à Belleville.  
Contre-plaqué okoumé 12mm  
commandé, coupé et livré  
sur place.



La Cantine 2006.

---

## LE GILOU

Enfoncez vous dans La Caravane

Longez le bar, vous arrivez devant l'entrée du Gilou

Un petit salon à surprises

Un volume intérieur accidenté et chaleureux

Un petit espace à multiples facettes, à multiples matières murales

Une succession de bandes verticales rouges, noires et de persiennes en bois rythment votre passage

En face, un morceau d'affiche déchirée d'une femme souriante et flottante

A côté une petite porte avec des traces rouges et bleues

Donnez vous la peine de levez la tête

Vous verrez un abat-jour à l'envers, un volume remplis d'énigmes à la surface boursoufflée, une petite lampe à grand mère aux courbes rouges

Ici le blanc dragée fait bon ménage avec le vert kaki

Aux murs, des scènes champêtres, une frise de carpes et d'enfants heureux,

Des lignes rouges traversent l'espace, frôlant des soubassements de bois clair

Cette surface de bois serpente l'espace, se plaquant au mur comme un peau

Ici et là, quelques tableaux arrangés et décalés, répondant aux doux noms, d' « invitée mystère », «Fragile » ou « Future »

Asseyez vous sur l'un de ces fauteuils capitonnés et un conseil :

Abandonnez-vous à la douceur d'un martini !



---

### Le Gilou 2007

Conception (1 mois) Réalisation (1 mois).

Morceaux d'affiches arrachées dans la rue

Persiennes en bois récupérées sur un chantier

Bois de palette

Planchettes de caisses en bois

Luminaire, mobilier et tableaux chinés aux Emmaüs

Panneaux de contre-plaqué

bouleaux 9mm et MDF

10mm commandé, coupé et

livré sur place



---

Le Gilou 2007



# LE PLEIN DE SUPER

Rafael Magrou

9 novembre 2009

**Ils ont 30 ans, ils sont deux à rouler leur bosse après les études, ils partent de rien et visent le bonheur. Ils sont basés à Paris et en région parisienne et, malgré eux, ils se sont retrouvés à quatre dans l'aventure...**

Voici, pour Superminimum, une extrapolation du film *Le plein de super*, réalisé par Alain Cavalier en 1976, avec Nathalie Baye, Patrick Bouchitey, Etienne Chicot, etc. dont le pitch était : "ils ont 25 ans, ils sont deux à rouler dans un break, ils sont partis des corons du nord pour le soleil du sud de la France. Ils sont passés par Paris où, malgré eux, ils se sont retrouvés à quatre dans la voiture..." Un détail : le film a été réalisé avec très peu de moyens et selon un principe communautaire, où tout le monde est payé au même tarif, ce road movie est un film de son temps, expression d'une génération à l'ère giscardienne. Superminimum, c'est le même topo, à l'ère Sarkozyste, autant dire celui d'une jeunesse qui connaît le chômage, l'absence de débouchés et la récession. Une seule solution : la survie, mais vue de façon positive, pour ne pas dire optimiste, terme trop galvaudé par d'autres jeunes (et moins jeunes) concepteurs architectes qui se sont emparés du terme *French Touch* pour assiéger et le Ministère de la Culture et de la Communication, et le Pavillon français de la Biennale de Venise 2008 pour y exposer leurs travaux. Sans discours.

Sans vouloir rentrer dans la dialectique du terme qui associe superlatif et adjectif restrictif, un oxymoron puissant dans son expression – débat que d'autres traitent avec savoir et élégance dans le présent ouvrage –, Superminimum convoque une posture. Son postulat de base rassemble

bien plus de monde qu'on ne croît. Il suffit d'en parler pour se rendre compte que la démarche intéresse, mais surtout concerne une génération élargie, qui s'investit dans le "bon sens près de chez vous". Elle entraîne un rapport sensible avec les protagonistes du projet, qu'il soit architecte, designer ou graphiste. Le procédé n'est pas seulement valable en tant de crise. Il incarne purement et simplement un retour aux valeurs essentielles. Celles, humaines, qui dépassent l'aspect mercantile. Un axe vital.

Sans doute est-ce le fait d'une génération, ballottée dans des discours à l'emporte-pièce sur la forme et les tendances. Une génération qui se défend d'appartenir à une caste, qui s'oppose à l'effet néfaste des surproductions dénuées de sens. La génération est à prendre au sens large du terme, puisqu'elle concerne un état d'esprit qui peut toucher des jeunes comme des moins jeunes. L'essentiel réside dans l'ouverture du regard, et avec elle, de l'esprit.

Comme me le confessait l'architecte Catherine Rannou, enseignante à l'école d'Architecture de Bretagne et qui œuvre sur les états d'urgence, situation post-guerre des Balkans à Sarajevo, ou extrême, comme en Antarctique : cela répond à un syndrome, celui que l'on pourrait nommer "Bartleby", tiré de ce roman éponyme d'Herman Melville et dont le personnage se cloître dans sa formule syntaxique « I would prefer not to » ; ceci afin de ne pas s'aliéner dans le travail puisque c'est à l'homme de s'adapter au système et non l'inverse. Mais finalement, qui est engoncé dans ces murs ? Certainement pas ceux qui prennent la distance d'observer comment le monde tourne – si mal – et comment opérer pour qu'il tourne enfin rond.

En 1965, Theodor Adorno prononçait déjà: « La nouvelle simplicité est aussi une réponse claire à la crise économique. Et pas seulement pour la raison évidente que ce qui est simple (en principe) est bon marché, mais surtout parce que cette architecture manifeste un refus de la société de consommation en faveur d'une économie de la durée. »\*

On est tenté de dire que Superminimum est un nouveau courant de pensée, une nouvelle simplicité, pour les plus mauvaises langues, celles de ceux qui appartiennent à des chapelles, une tendance, voire une mode (terme appliqué à tout et n'importe quoi comme récemment, scandaleusement mais non pénalisée, pour l'entreprise France Telecom, avec sa « mode de suicides »). Superminimum, en temps de crise, c'est une survie. En dehors de cette situation, un combat. Une nécessité. A mon sens, une évidence. Alors certes, la forme n'est pas encore bien établie. Il n'existe pas de règle stricte. Il n'y a pas de motif enclouissant. Et l'économie réalisée ne réside pas dans la monnaie, mais dans le temps.

Alors, je me remémore un ouvrage, Le vendeur de temps (Fernando Trias de Bes), qui conte l'histoire d'un type commun, qui vivait dans un pays aléatoire et qui, pour se consacrer à sa passion qui est l'étude des fourmis à tête rouge, conçoit l'idée folle de « créer une entreprise qui commercialise... du temps ». Une fable qui met en échec la société de consommation et toutes les institutions économiques et politiques qui s'en nourrissent. Une leçon, parue avant crise. Non pas un simple rêve (quoique le I have a dream de Luther King de 1967 est aujourd'hui plausible, avec un président noir américain), mais une réalité possible. Le phénomène peut être instillé par des individus, cela se propage aujourd'hui. Et Superminimum défend cette belle idée. Celle du temps contre l'argent. «... car qui prescrit que rien ne doit être gaspillé, sinon les normes de la rentabilité ? »\*\*

Une précision pour les lecteurs : Superminimum ne signifie pas Minimalisme. Les théoriciens de l'architecture reprennent souvent la formule de Roland Barthes pour l'appliquer au Minimalisme – “le degré zéro de l'architecture”. À tort ! Le texte de Stéphane Dawans\*\*\* Architecture et minimum : quel degré zéro ? décortique admirablement la dimension faussée des supporters de Tadao Ando (aujourd'hui architecte de la Fondation François Pinault pour l'Art Contemporain) et de l'expression minimaliste en architecture. Du Less is More de Mies van der Rohe, « moins c'est plus » métalogisme qui prétend au risque de la contradiction en finir avec la rhétorique, est devenu le mot d'ordre, de ralliement d'une génération d'architectes minimalistes. La Modernité, considérée comme un projet tragique dont l'ambition encore naïve était de retrouver la fraîcheur qui, je cite, « figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné », prétentions partagées par Le Corbusier, Mies van der Rohe ou Loos. « La forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire », rapport étroit entre société et production, que Barthes définit comme ce qui « est donc essentiellement la morale de la forme, (...) le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain (l'architecte) décide de situer la Nature de son langage ». Déjà en 1933, Walter Benjamin engageait à transformer la «pauvreté en expérience», en nouvelle richesse, amenant des héros comme Descartes, Einstein, Klee et Adolf Loos « à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller de peu, à construire avec presque rien ». Construire avec presque rien, alors que nous tentons de sortir d'une période hyperexpressive, de “gesticulations” architecturales dénuées de sens, comme certains l'expriment. La conjoncture économique nous conduit à composer à partir de ces presque riens et à aller à l'essentiel. Ce n'est pas Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal qui nous

contrediraient, eux qui sont porteurs déjà de ces valeurs et qui les appliquent à leurs projets, tout en atteignant un statut de star dans le système. L'effet se propage et fait école.

Il existe cependant un danger à cette démarche : l'architecture sans architecte. Le bon sens existe auprès de tous, le bon goût est le fait commun au peuple (du moins de ce que les hommes politiques lui laisse croire). Et les architectes prônent souvent des dispositifs qui n'évoquent pas grand-chose au commun des mortels, qui s'intéresse à son seul confort moderne. Comme dans ces formes multiples que sont l'architecture néovernaculaire, l'architecture spontanée, l'auto-construction, l'architecture écologique et participative (Lucien Kroll), l'architecture pauvre (comme les ouvrages de Lacaton & Vassal, déjà cités) ou encore l'architecture commerciale, décrite par Robert Venturi et Denise Scott-Brown, et autres non-lieux et son lot d'architectures génériques des grandes aires commerciales, des zones d'aménagement, des centres-villes rénovés, dans la lignée de la pensée d'un Marc Augé.

Pensez à la formulation « maisons libres d'architectes », que les maires (maîtres d'ouvrage en l'occurrence) utilisent, signifiant ces pavillons que l'on construit au kilomètre dans des lotissements et dont les modèles sont choisis sur catalogue, sans architecte. « Libres d'architecte » !! Comme si la profession venait pénaliser, plomber la conception spatiale, et fonctionnelle, de la matrice de base : l'habitation. Et que le seul rôle de l'architecte serait réduit à la signature du permis de construire, pour que lui échappe la réalisation et qu'il porte la responsabilité du mitage territorial qui aggrave la situation environnementale.

La poésie du minimum, du "super-minimum", telle que je la perçois, qu'elle se donne à lire à mes yeux, emporte un enjeu de la civilisation du XXI<sup>e</sup> siècle.

Sans logis, sans domicile fixe, gens du voyage, Homeless, c'est un exercice oulipien appliqué à l'architecture, une contrainte stimulante, une foi dans le very less, une esthétique de la disparition, un pied de nez à tous les egos surdimensionnés des architectes médiatisés. Le débat Form follows function ou Function follows forme est surrané. Celui de l'ornement aussi. Aujourd'hui, l'architecte a un rôle d'urgentiste à apporter. Un rôle à reprendre dans la société. Celui d'instiller le meilleur pour tous. Un rôle éminemment politique, quoi que certains en disent. De fait, Superminimum est un acte politique, un acte citoyen. Auquel il est vital d'adhérer.

\*Theodor Adorno, *L'art et les arts* Desclée de Brouwer, 2002, p. 88. Conférence Funktionalismus Heute( le Fonctionnalisme aujourd'hui), fut prononcée en 1965.

\*\*ibidem

\*\*\*Stéphane Dawans est un philosophe belge, né en 1962 à Liège. Il enseigne « sémiologie et rhétorique générales et leur application à l'architecture », à l'Institut Supérieur d'Architecture Lambert Lombard de Liège.



# E X I S T E N Z - MINIMUM

Libero Andreotti

March 15, 2011

Throughout the history of architecture, the small scale has played a disproportionate part in the development of new ideas. Brunelleschi hailed from the goldsmiths' guild, where one practiced the art of miniature cabinet making. Bramante's architectural revolution was made with a building – the Tempietto – just large enough to hold a person, and we have all heard the story of how Borromini's S. Carlino could fit into a single pier of Saint Peter's basilica. The work of Xavier Wrona belongs to this long tradition of experimentation on a minute scale, so central for architectural creativity. At the same time, his way of engaging smallness is distinctive in at least three ways.

First of all, scale is a means to downplay the visual and foreground the tactile dimension of architecture. This quality is most evident in the "Superminimum" exhibition, where a profusion of microscopic close-up shots effectively re-orient the viewer's attention towards an intimate dialogue with surfaces and textures. Instead of the strong visual signals one is accustomed to in architectural exhibitions (the seminal traces of the master's hand, the concision of gesture), small detail views offer moments of perceptual awareness of ordinary buildings and everyday life. Much the same could be said about Wrona's use of titles and accompanying texts. Conspicuously lacking in sensational content, these poetically resonant commentaries are nothing if not the negation of the visual/scenographic registers through which architecture is so often produced and consumed.

This emphasis on the work's tactility, which Benjamin theorized as the specificity

of architecture's mode of reception, also generates an original approach to architectural form -- which is another way in which Wrona engages the small scale. In a very general terms, his work appears to be indebted to a minimalist conceptual aesthetic, as seen in his references to Jean Pierre Raynaud or John Hejduk. But just as the partial view serves to undermine the dominance of vision, so the incompleteness of the fragment disturbs the strong filial relations to a source, emphasizing the inherent ambivalence of any formal system. Interestingly, many of these works represent the "almost nothing" as a form of Batallian excess, like in the Saint-Marcel Pavillion extension, for example, where a seemingly rational trellis suggests a decorative outgrowth evoking the subterranean world of the grotesque. Nothing could be further from Wrona's sensibility than a moralizing "arte povera" approach. Asceticism for its own sake holds no interest, except perhaps as a symptom of modernism's obsessions that must be handled with care, like one might do with alcoholism or other addictions. Hence, also, the almost hypnotic appeal of materials like the MFP (panneau de particules structurels) and OSB (Oriented Strand Board) whose virtues are said to derive from "economic, ecological, practical and aesthetic" considerations. There is no need to expunge aestheticism, Wrona seems to be saying, so long as it is contained within a moral horizon.

This leads to a third way in which Wrona addresses the small scale, namely through the choice of projects and the work's particular mode of production. As regards the first, it is enough to say that by operating on the intimate realities of domestic space – especially the private world of bathroom and kitchen – Wrona rethinks everyday life in a way that is much more effective than through the strong architectural gesture. It is in relation to his chosen mode of production, however, that Wrona's work

is most radical. The decision to work for the poor on multiple “micro- projects”, to honestly partake of an ethics (not just an aesthetics) of the minimum is clearly a driving theme of his work that sets it apart from the mainstream. Two further considerations could be made here. The first is that an ethics of the minimum makes possible a whole series of liberating trade-offs. Wrona enumerates them with a certain nihilist glee: projects are small, he says, but they can also be numerous; budgets are minute or even non- existent, but the corresponding percentage fee can be higher; there is no high-tech support, but neither is there the expense and aggravation of upgrades and repairs, and time is abundant. Keeping one’s “chiffre d’affaires” below 27K euros a year also avoids value added taxes and other unpleasant paperwork. All these practical trade-offs are ways through which architects can resist the corporate business culture that over the last three decades has seeped into almost every aspect of daily life, poisoning human relations no less than the environment in a headlong rush to impose a single model of life on the planet. In looking for a term to describe this particular mode of resistance, Slavoy Zizek’s notion of the “Bartelby’s strategy” comes to mind (Bartlesby is the character in Melville’s comic short story who always answered: “I would prefer not to”). Wrona’s work shows that a disruptive kind of abstention is sometimes more effective than obstinate refusals.

The second reflection is that the mirage of changing architecture’s “mode of production” is one of the great utopian themes of architectural history, reappearing at every moment of crisis from antiquity to the present. It’s most recent incarnation is in the twentieth century marxist tradition articulated by, among others, Walter Benjamin in his famous essay “The Author as Producer”. The notion that significant cultural change must attack not only the

content of a given work, but the productive processes and alienated relations of production underlying it, is a recurring theme of marxist critical theory. By and large, progressive architects in the 1920s took it to mean an alignment with the most advanced methods of industrial production. The notion of the “existenz minimum” for example, developed to respond to the demand in article 155 of the Weimar Constitution for a decent dwelling for all Germans, was also a means to integrate architecture more fully into the industrial production process.

Like the European architects after the war who were attempting to redefine the discipline on the ruins of a discredited socio-economic order, Wrona is also using the existenz-minimum to refocus on more urgent tasks. In sharp contrast with the scientific determinism of his predecessors, however, Wrona attacks the entire political economy of architecture through a radical reduction, not only of scale, but of budget, equipment, and management costs. His work thus stands as an example of how the most vital sources of modern architecture can and must be re-engaged from an activist perspective on the present.

# SUPERMINIMUM VERSUS DOMINUM

Christian Hubert-Rodier

*« Nous ne sommes pas totalement dégénérés, et nous pourrions sans doute encore aujourd'hui vivre dans une grotte, une hutte, ou nous vêtir de peaux de bête ; toutefois il vaut certainement mieux accepter les avantages, même si chèrement payés, que nous offrent l'invention et l'industrie (...) Avec un peu plus d'esprit, nous pourrions utiliser ces matériaux de façon à devenir plus riches que ne le sont aujourd'hui les plus riches, et faire de notre civilisation une bénédiction » (Thoreau)*

Que pourrait être une architecture minimale, un dessein minimal, qui aient pourtant la qualité requise pour donner, dans le peu qu'ils imposeraient, beaucoup plus que le minimum nécessaire pour vivre... Une architecture mineure, qui de par son humilité assumée, n'en ait que plus de valeur. Maximal, minimal ; plus, ou moins ; majeur, mineur : ce sont là des termes toujours relatifs. Mais cette relation est évidemment extrinsèque, comme l'égalité elle-même, l'égalité à soi étant identité, pure différence à l'autre. Le paradoxe de l'architecture, c'est que cette relation est d'abord intrinsèque, et lui ôte toute identité propre, toute essence, qui lui viendrait par exemple d'un médium qui lui serait propre. Moins qu'un art, simple aménagement d'un territoire que l'animal humain doit s'approprier, rendre moins inhospitalier ; ou beaucoup plus qu'un art, art total englobant tous les autres en les dépassant et les écrasant tous de sa stature, la forme-architecture oscille sans cesse entre le désir de disparaître, de s'effacer ou de passer inaperçue, de se résorber dans la fonction ou la construction, et l'affirmation impérieuse

de sa force. Mégalomanie congénitale des bâtisseurs, de leur visée toujours plus fort, toujours plus haut, toujours plus grand, et de leur compromission sans cesse manifeste avec les puissances du moment. Art humain trop humain, dans sa prétention surhumaine, partagé entre hybris constitutif et mauvaise conscience, projection d'un avenir grandiose et nostalgie d'une enfance perdue, où la grotte native est encore toute proche de l'utérus maternel ou du terrier animal. Comme partagée entre profusion, dépense somptuaire et gain symbolique d'une part, et de l'autre rareté, retrait et réserve, rétention au seuil de toute dépense inutile, l'architecture est travaillée par cette tension, elle n'est d'une certaine façon que cette tension, et ses diverses modulations ou résolutions.

Art mineur, moins qu'un art, l'architecture l'est du fait qu'elle est impure, fonction avant d'être forme, finalité intéressée, engagée dans l'utile et les besoins vitaux. Fondation de la culture si l'on veut, mais au ras du sol, à même la terre où l'animal humain peine à se tenir debout, puisque pour l'habiter, s'y reposer, les hommes ont besoin non pas seulement d'y poser le pied en se donnant le droit de premier occupant, mais qu'ils doivent s'y étendre, s'y prosterner, s'y étaler et y demeurer, avant d'y trouver leur dernière demeure. Non pas premier des arts, ni même art premier, mais moins qu'un art puisqu'elle pourvoit aux nécessités de la vie, dont elle n'est que le prolongement, la projection la plus immédiate, la protection la plus rapprochée, juste après le vêtement. Soit le strict minimum vital : ce que Robinson doit reconstituer dans son île.

Architecture pauvre, qui renvoie à la

pauvreté humaine constitutive, celle à laquelle est désormais accolée l'horrible sigle « SDF », euphémisme qui dans l'administration comptable des hommes et des choses a supplanté, comme une couverture hypocrite, une tente de toile, ceux qu'on appelait des « sans-abri ». Et en même temps art majeur, puisqu'il se fait voir de très loin, s'impose et couvre la terre de son extension exponentielle et de sa puissance monumentale, totalisante. Art de la puissance, de l'affirmation de la puissance, que celle-ci s'exprime à travers les constructions qu'elle incite, ou qu'elle s'affirme au contraire dans la violence qu'on peut mettre à les raser au sol, les réduire à néant. Yahvé, Attila, Cortes, Haussmann, Ben Laden : par des voies, et à des fins diverses, c'est un même résultat. Mais c'est aussi en partie grâce à ces grands destructeurs, que contre l'intention conservatrice qui préside au monumental, l'architecture a une histoire. Et qu'à chaque fois qu'il est vraiment créateur, c'est comme si le geste architectural devait partir d'une tabula rasa, réelle ou imaginaire. Si toute création, comme Mondrian, l'a bien compris, suppose la destruction de formes anciennes, aucun « art » n'a connu aussi régulièrement une telle réduction littérale à son point de départ, du fait des hommes, bien plus que du temps et de l'usure naturelle. Toute architecture, et pas seulement dans sa manifestation proprement militaire, camp fortifié ou forteresse, est faite pour finir en ruine, être mise à terre et revenir à la poussière, rappelée ainsi à son humble origine. Tour de Babel et temple de Jérusalem, dédale crétois ou tours du Centre du (Commerce du) Monde : de quoi s'agit-il donc dans cette vieille obsession de réduire, sinon à rien, du moins à presque rien, qui hante l'architecture, son histoire profondément schizophrénique ?

Que peut être alors une architecture minimale, ramenée au plus proche de ce seuil d'où elle s'élève ? À partir de quoi,

de quel trait minimal, quel geste principal, à peine amorcé, émerge quelque chose qui puisse être qualifié d'architecture ? Il y a sans doute là, dans cette interrogation ou cette tentative, à la fois le mythe d'une origine, et l'espoir d'un retour - par suppression du superflu, de l'artifice, et de l'ornement - à un lien de l'homme à la nature qui soit harmonie, et non pas rempart et rupture. Peut-il y avoir ainsi, supplantant les finalités économiques, une architecture écologique qui serait tellement économe de ses moyens, qu'elle passerait quasi inaperçue, apparaîtrait comme naturelle, se fondrait presque dans son site ? En réalité, ce fantasme ne s'impose-t-il pas à toute architecture, même la plus affirmée, fût ce sous le couvert de la notion de *genius loci* ?

Que serait donc une architecture réduite à ses requisits, ses conditions minimales ? Où commence le fait architectural ? À partir de quel geste de séparation, de partage, de distribution et d'articulation de l'espace ? Un simple abri ne constitue pas une architecture, pas même nécessairement une construction : la nature offre parfois des abris ready-made, ou à peine « assistés », et moyennant un aménagement minimal, l'homme peut y (sur)vivre. De l'habitat à l'habitable, il n'y a qu'un pas, mais en arrière : celui de la réduction au minimum vital, l'espace restreint au strict minimum, pour englober le corps tel un cercueil : vivre, dormir, rêver peut-être, tel un mort vivant en transit. Cellule alvéolaire dans laquelle, l'instant d'un répit, simple parenthèse dans le temps de travail, se logera le corps de l'employé des mégapoles, ou abri de fortune (cartons, plastiques) dont se protège à peine le miséreux du quart monde : on est en deçà de toute pensée architecturale, mais dans la simple obsession de la survie.

Où commence dès lors le moindre superflu, au-delà du strict nécessaire, pas même l'excès esthétique, c'est-à-dire ce qui relèverait d'un sensible non fonctionnel,

accédant à une certaine gratuité, mais déjà ce moment où d'une simple technique de construction, d'un aménagement minimal de la terre pour l'adapter aux nécessités de la vie bios, solitaire ou commune, l'architecture émerge comme art de bâtir élevé à la préoccupation d'une forme de vie, d'un art de vivre qui ne soit pas simplement survie, mais agrément, « ajoutant au nécessaire les ornements et les superfluités qui font le charme de la vie » comme le dit Vitruve ?

Entre un minimum revendiqué et un maximalisme emphatique : les deux extrêmes semblent trouver leur lieu de prédilection dans cette terre nouvelle, sans passé architectural mais lourd d'une mémoire historique universelle, qu'est l'Amérique du Nord. D'un côté, terre vierge, tabula rasa, recommencement : la « vie dans les bois » de Thoreau ; de l'autre : surcharge, accumulation de styles et d'emprunts de nouveaux riches. Écart maximal entre le minimum, proche de la nature : la cabane de Walden, et la démesure extrême : la Babel moderne, le colossal, et le mégalo. Construire plus haut, plus grand, plus riche, plus cher, plus spectaculaire. L'architecture indexée à l'industrie du spectacle : Hollywood, ou le décor de cinéma qu'est Las Vegas, construite à partir de rien en plein désert, comme sur un catalogue de pastiches architecturaux. Dans la nouvelle de Fitzgerald *Un diamant plus gros que le Ritz*, l'homme le plus riche du monde – il vit littéralement sur une montagne de diamant – veut se faire construire un palais digne de sa fortune : il se tourne pour cela vers les représentants de la haute culture européenne, et fait enlever un jardinier-paysagiste, un architecte, un décorateur de théâtre et un poète décadent français – sans doute émule de des Esseintes – un « vestige du siècle dernier ». Il met à leur disposition ses esclaves nègres, leur fournit tous les matériaux possibles et imaginables,

en leur laissant toute liberté, mais en vain : « *l'un après l'autre, ils avaient montré leur inutilité. Le poète décadent s'était tout de suite mis à regretter les boulevards au printemps ; il fit quelques remarques sur les épices, les singes et les ivoires, mais ne dit rien qui eût une quelconque valeur pratique. Le décorateur de théâtre, de son côté, voulait parsemer toute la vallée d'artifices et de machineries prodigieuses... Quant à l'architecte et au jardinier-paysagiste, leurs idées n'étaient que conventions. Tout devait être comme ceci ou comme cela* ». Et en fin de compte, c'est un représentant inculte du « septième art » qui réussit à construire le « merveilleux décor » digne des rêves du supermiliardaire, sans craindre la démesure pharaonique de la dépense : « *un type du cinéma. Le seul homme que nous ayons trouvé qui ait eu l'habitude de travailler avec un budget illimité, bien qu'il coinçât sa serviette de table dans son col et ne sût ni lire ni écrire* ».

Dans un cas comme dans l'autre, c'est comme si l'architecture se trouvait défaite, confrontée à ses deux limites : d'un côté le minimum, moins que rien, où il n'y a pas d'appel, d'ouverture possible pour un geste d'architecte qui est sciemment récusé ; de l'autre l'excès contraire : trop de moyens, de dépense, de surcharge et d'histoire. Mais ces deux extrêmes ne sont pas symétriques, et l'architecture ne peut se poser que dans la fiction le problème de l'illimité : des limites lui sont toujours imposées de fait, budgétaires, spatiales. La seule question est donc celle de ses conditions minimales, entre rien et quelque chose, entre prescription d'un lieu où vivre sinon habiter, entre simple construction et déploiement architectural.

L'art de construire, a fortiori lorsqu'il s'impose comme architecture, quelle que soit l'origine modeste qu'un Vitruve lui assigne : la hutte de feuillages ou la cabane de branchages, bientôt enduite de

torchis et recouverte de chaume, renaissant dans l'utopie rousseauiste de Walden, a d'emblée vocation impériale : il est affirmation de la puissance, domination des éléments, de la nature ou des hommes, pour la plus grande gloire du principe souverain, quels qu'en soient le visage, la forme, et la modalité. Et ce n'est pas un hasard, lié à une configuration historique contingente, que le premier grand traité qui lui ait été consacré, le *De architectura de Vitruve*, soit dédié à César, dont l'esprit supérieur peut descendre « *jusqu'aux moindres utilités que le public peut recevoir de la bonne manière de bâtir* », et qui « *non content de rendre la ville de Rome maîtresse de tant de provinces* » qu'il lui soumet, la rend « *encore admirable par l'excellente structure de ses grands bâtiments* », excellence qui se trouvera ensuite appliquée et étendue aux confins les plus reculés, aux moindres recoins de l'Empire. Et ainsi l'unité apparente de l'occident européen, a d'emblée été de construction, et par là même d'habitation, de façon de vivre au sens d'habiter en partage le monde commun, autant peut-être que d'institution et de langue, dans le cadre de l'architecture et de l'urbanisme romains, relayés ensuite par l'art roman avec le christianisme. Art impérial par excellence, affirmation symbolique (le monument) mais aussi effective, de la puissance et de la domination, de la conquête de territoires et d'hommes soumis à la souveraineté d'un maître de la terre. Il est significatif de constater qu'au chapitre premier du Livre I du *De architectura*, où se trouve exposé l'ensemble des connaissances à la fois pratiques et théoriques, scientifiques, « littéraires » ou « historiques » que requiert l'art de l'architecture, Vitruve prend immédiatement l'exemple d'éléments architectoniques qui sont aussi ornementaux, en l'occurrence des cariatides, dont l'origine renvoie à des faits de guerre et de conquête, de mise réelle sous le joug d'un pouvoir : les habitants

de Carie, s'étant alliés aux Perses contre les autres peuples grecs, leur ville fut prise et détruite, et tous les hommes furent exterminés ; quant aux femmes, traînées en captivité, elles durent subir le sort humiliant d'être menées en triomphe dans leur robes et leurs parures accoutumées, qu'elles furent ensuite contraintes de toujours porter comme les insignes ignominieux de leur statut. Les architectes utilisèrent alors ces sortes de figure aux édifices publics pour soutenir de leur tête des corniches.

A ce fantasme de domination, de l'espace, de la terre et des hommes qui y vivent, ce maximalisme qui est comme la pathologie constitutive de l'architecture, construire toujours plus, plus loin, plus étendu, plus haut, le capitalisme, accomplissant effectivement Babel sous la forme du marché mondial, a imprimé sa dynamis propre, en lui donnant une nouvelle impulsion, et comme une croissance indéfinie, du fait même que son principe fondamental est celui d'une expansion constante, et que dans cette perspective, la construction d'édifices publics ou d'habitations privées devenait non seulement un enjeu décisif de profit, un nouveau marché exponentiel, mais aussi un enjeu de contrôle de la vie et de la consommation de la vie, ultérieurement dévolu à l'Etat rationnel, dans son devenir « social » ou « providentiel ».

Du point de vue de la logique du capital, *superminimum* ne peut signifier de fait qu'une seule chose, qui est un écart maximal entre les deux composantes : moindre coût, coût *minimum* pour dégager de *super* profits. Dès le début du capitalisme, cette « loi » impérative fut immédiatement appliquée au logement populaire, en faisant parfois d'une pierre deux coups, puisque dans certains cas ce pouvaient être ces mêmes entrepreneurs qui exploitaient le travail qui reprenaient l'essentiel du maigre salaire ainsi gagné en louant des taudis à ceux qu'ils employaient,

et qu'ils poussaient parfois le cynisme jusqu'à en faire la condition de l'embauche, ou inversement. À côté de l'utilisation d'anciennes habitations réduites à l'état de taudis où s'entassaient par centaines des miséreux, l'urbanisation moderne s'est construite sur ce principe de l'exploitation maximale. Comme le souligne Engels, dès 1845, dans son étude sur *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, en particulier à Manchester, alors centre et laboratoire du capitalisme industriel naissant: les nouveaux quartiers (extensions urbaines), faits pour « abriter » le prolétariat arraché aux campagnes, ont été érigés en ne prenant pratiquement en considération que l'avantage immédiat du constructeur spéculateur, le bailleur n'ayant comme préoccupation que son seul profit. Lorsque des aménagements ou des réparations sont envisagés, ce n'est jamais que le minimum, et uniquement pour que la source de profit ne tarisse pas : « *ils ne font jamais plus que ce qui est absolument inévitable* ». En deçà du minimum nécessaire pour vivre décemment : il ne s'agit jamais que du minimum nécessaire pour vendre/louer. Et « en dépit de tout cela, ceux qui ont quelque sorte d'abri peuvent s'estimer heureux, à côté de tous ceux qui sont totalement sans abri (« *homeless* ») ».

Matériaux moindres, construction moindre, densité et profit maximalisés, minimum d'espace pour le maximum d'êtres humains ainsi concentrés : « *les logements des ouvriers sont partout mal conçus, mal construits, et très mal entretenus, mal aérés, humides, et insalubres. Les habitants sont confinés dans le plus petit espace possible, et au moins une famille dort dans chaque pièce. L'aménagement intérieur est à tous égards d'une pauvreté extrême, allant parfois jusqu'à l'absence totale du moindre meuble* ».

Le paradoxe est donc que ce qu'Engels appelle « *la dissolution de l'humanité en monades* », du fait de la destruction de toutes les formes anciennes de relations, liens,

attaches, au profit de la seule forme de rapport possible entre libertés : rapport d'échange, de marché, ce qui produit évidemment une concurrence féroce, sauvage entre ces « monades individuelles », que cette dissolution a été de pair avec une entreprise sans précédent depuis l'esclavage antique, d'agglutination, d'entassement de ces monades, visant à les faire coexister dans le minimum de place, à la fois dans les lieux où leur force de travail est exploitée (manufactures, usines), et ceux destinés à sa reconstitution (lieux d'habitation ou de loisirs). Ce à quoi tend ce processus de division et en même temps d'occupation rationnelle de l'espace et du temps, quant à l'habitation, c'est en fin de compte la cellule individuelle, réduite au minimum de l'habitable, coque plastique comme une coquille : juste de quoi englober et protéger le corps le temps des quelques heures nécessaires à ce qu'il reprenne ses forces pour pouvoir retravailler, sans perte de temps inutile (transport). Mais en réalité, on sait qu'un seul prisonnier par cellule ne constitue pas la règle, qu'il s'en faut de beaucoup et que cela peut même apparaître comme une utopie. La réalité effective, c'est plutôt l'entassement de la cité dortoir, et dans sa forme minimale : le baraquement, encore courant pour le prolétariat agricole, en particulier saisonnier/immigré. L'utopie rationnelle, éclairée et philanthropique d'un Ledoux s'étant réalisée de fait dans la forme obscure du camp de travail qui est aussi camp d'exténuation, d'extermination de la force de travail réduite à épuisement total, le corps vidé de sa substance n'ayant dès lors d'autre destin que de mourir. En réalité, Auschwitz aurait pu présenter à ceux qui y entraient presque tous pour ne plus en revenir cette inscription : *le travail, c'est la vie...*

Si comme l'affirme Agamben, l'acte fondamental de la souveraineté est la production de la vie nue, l'articulation

entre la nature et la culture, et qu'elle prend la forme moderne d'une biopolitique dont le paradigme est aujourd'hui le camp, et non la cité, le camp provisoire, construit rapidement pour être détruit, ou reconstruit, remonté ailleurs, n'est pas l'exception à la règle du bâtir en dur, mais l'essence même, l'intention sous-jacente qui hante comme sa vérité cauchemardesque tout projet rationnel de construction et d'habitation. Le camp-baraquement est au « grand ensemble » ce que la cabane, ou aujourd'hui la tente du « SDF », est à la maison privée : sa forme primitive, qui révèle son essence. Bidonvilles sauvages, camps de réfugiés, de concentration, d'internement, d'extermination, de travail, campements provisoires ou imposés par une autorité, civile ou militaire, ou par la simple force des circonstances, catastrophes naturelles ou guerres qui touchent avant tout les pauvres, ils sont les déclinaisons multiples du même état d'exception qui s'installe à demeure, si l'on peut dire, comme forme normale de l'organisation politique en tant qu'administration, gestion rationnelle des hommes et des choses, des sujets reconnus et des corps étrangers, des territoires et des lieux réduits à un quadrillage et un rationnement de l'espace.

Et le baraquement, en tant que degré zéro de l'architecture, forme minimale de construction permettant une concentration maximale de population, réduit la médiation architecturale au strict minimum, à sa plus simple expression, c'est-à-dire justement à l'absence de toute expression, comme le mur d'une prison ou d'une forteresse. Il se constitue sur le modèle du castra mais comme inversé, puisqu'il a vocation non à protéger d'une attaque extérieure, mais à inclure et clore l'exclusion dans un espace d'exception où le sujet se trouve totalement aboli, rejeté comme un oripeau qui laisse le corps livré à un pouvoir ramené lui-même à son essence initiale : la force de traiter d'une façon intraitable « *cette vie nue qui, de façon de plus en plus évidente, ne peut*

*plus être inscrite dans l'ordre politique* », et n'a plus droit de cité, au sens propre comme au sens figuré du logement. La structure du camp, indépendamment de toute dénomination, topographie, ou degré d'exaction, vient non pas l'accueillir et l'abriter provisoirement, mais l'exclure en l'incluant, en l'enfermant au dehors de ce « dehors » où circuler, travailler et habiter librement, et d'en protéger ainsi la cité qui se constitue par cette forclusion.

Si l'architecture a d'emblée partie liée avec l'économie politique, ce n'est donc pas par la bande, et parce qu'elle se trouverait utilisée, d'une façon calculée à des fins déterminées qui ne seraient pas les siennes, comme un investissement en vue d'un gain politique : l'*oeconomia*, ou distribution, est d'emblée assignée chez Vitruve comme l'une des cinq choses en quoi consiste l'architecture, à côté de l'ordonnance (*taxis*), de la disposition (*diathésis*), de la proportion (*eurythmie*), et de la bienséance. Mais cette économie n'est pas seulement distribution strictement quantitative d'une somme, dans un calcul des coûts respectifs, où produire le plus et le mieux à moindre dépense : « *faire le meilleur emploi possible des matériaux et des terrains, en évitant d'employer les choses que l'on ne peut trouver; ou préparer qu'à grands frais* », en sachant par exemple employer un matériau à défaut d'un autre. Car ce partage est aussi qualitatif, à la fois interne (au corps du bâtiment) et externe (articulé au corps social), relevant d'une politique esthétique au sens propre, de ce que Rancière appelle partage du sensible, puisque dans cette ratio, l'architecte doit, à la jointure de la nature et de la culture, intégrer la qualité propre des fonctions des statuts et des personnes, auxquels le lieu est destiné : « *une autre partie de la distribution est d'avoir égard, dans la construction d'un bâtiment, à l'usage auquel on le destine, à l'argent qu'on veut y employer, et à la*

*beauté que l'on veut qu'il ait, parce que suivant ces diverses considérations, la distribution doit être différente. Car il faut distribuer une maison de ville autrement qu'une maison de campagne, laquelle doit être appropriée aux usages rustiques d'une telle propriété. La maison qu'on bâtit pour les bureaux des hommes d'affaire doit être autrement disposée que celle qu'on fait pour des gens heureux et délicats, ou pour de grands personnages dont les fonctions sont de gouverner l'État. Il faut enfin ordonner diversement les édifices, selon les différentes conditions de ceux pour lesquels on bâtit* ». Statut social, institution, sensibilité, sentiments, personnalité, sont des variables non quantifiables qui entrent pourtant d'une façon décisive dans un calcul portant sur le meilleur possible.

Si l'on aborde ainsi la question « économique » de l'architecture destinée à ceux qui n'ont pas les moyens – pour utiliser un de ces euphémismes qui est un des tours les plus constants de la langue de la domination – et d'une façon plus générale le problème de l'habitat populaire, force est de constater qu'au coût modéré des loyers correspond en règle générale une architecture elle-même médiocre, pour ne pas dire franchement indigente, qui n'est qu'une architecture au rabais, recyclant pour un goût et des ressources moyennes, les modèles et les standards réservés aux couches sociales supérieures. Sans doute aujourd'hui, les conditions de logement, dans les pays qu'on dit « avancés » ou « développés », ne sont plus pour la plupart de ceux qui y vivent et y habitent ce qu'elles ont été au 19<sup>ème</sup> siècle, à l'exception notable de plus en plus nombreuse de ceux qui sont exclus, privés de tout moyen de subsistance, sans travail, sans abri, sans protection, sans papiers, sans ressources ni recours, affluant comme aux premiers temps du capitalisme d'un monde agricole de plus en plus lointain, ou condamnés par

la concurrence, comme d'autres l'avaient déjà été plus d'un siècle et demi plus tôt et tout au long de l'histoire du capitalisme et de ses crises endémiques. Mais si l'amélioration est patente, ce n'est pas que passé les premiers temps de l'exploitation et de la recherche du profit par tous les moyens, même les moindres, les plus petits et les plus mesquins, voire les plus sordides, le capitalisme se soit moralisé, ou humanisé, fût-ce sous la houlette de l'État de droit et de ses systèmes sociaux, et que les tâliers, négriers et affameurs en tout genre qui sévissaient à ses débuts aient été condamnés par la conscience morale universelle et la Justice civile. C'est d'abord que le capitalisme en s'imposant sans partage s'est rationalisé sous la forme de la grande entreprise, que ces pratiques sont devenues obsolètes, qu'elles ont été marginalisées, et qu'ainsi ce qui était la règle générale est peu à peu devenu illégal parce que contreproductif, ce qui n'est nullement contradictoire avec le fait qu'elles sévissent encore aujourd'hui à une grande échelle, parfois au cœur même des métropoles modernes, au grand dam des belles âmes. Comme Engels le notait déjà près d'un demi-siècle après la publication de ses observations sur la condition des ouvriers anglais, même lorsqu'elles résultent de la lutte des opprimés, ces « *exigences morale, ces concessions à la justice et à la philanthropie n'étaient rien d'autre qu'un moyen d'accélérer la concentration du capital dans les mains de quelques-uns, pour qui les super extorsions de négrier qui avaient cours auparavant avaient perdu toute leur importance et étaient même devenues nuisibles* ». En les imposant, on éliminait ainsi les petits concurrents qui n'ont pas les moyens de respecter de telles exigences, pour qui elles représentent une dépense aussi inutile qu'impossible. C'est toujours dans son propre intérêt que le capital peut chercher à faire « belle figure », à présenter un visage humain. Et comme le soulignait encore

ironiquement Engels, « *la bourgeoisie a fait de notables progrès dans l'art de cacher la détresse de la classe productive* ». Cet art du masquage ou du maquillage est ce qui a pu donner lieu aux pires formes de l'habitat populaire, toujours animé par une pensée de la domination, ou ce qui préside aujourd'hui encore, même avec les meilleures intentions du monde, à certaines « réhabilitations », restructurations, réaménagements intérieurs ou rhabillages de façade, voire même requalification urbanistique, entrepris sur des fonds publics, dans certains immeubles, quartiers ou cités habités par les couches moyennes ou populaires, particulièrement lorsque le mal vivre y est devenu la seule forme commune d'existence. De l'architecture et du design comme arts de cacher la misère... La critique morale, si bien intentionnée qu'elle soit, aboutit ainsi souvent à préserver, en le confortant et le légitimant, moyennant quelques accommodements minimes, l'état de fait qu'elle dénonce. C'est exactement le rôle que peuvent jouer aujourd'hui au niveau du commerce mondial, certains appels désintéressés au commerce équitable, au contrôle de normes de droits, de conditions de travail et de qualité de la production etc. Et le droit de regard que les états occidentaux dans leur position de super puissances prétendent avoir, parfois aiguillonnés par les voix de consommateurs qui sont aussi des électeurs potentiels, belles âmes animées des scrupules que peut donner la mauvaise conscience, sur les conditions de la production et de la vie dans certains pays éloignés est pour le moins un regard louche, tel que, pour paraphraser l'évangile, l'œil droit ne doit pas voir ce que voit l'œil gauche : car l'on est regardant lorsqu'il s'agit de préserver les grandes entreprises multinationales ou nationales contre la concurrence malhonnête de pays où les droits de l'homme-travailleur ne sont pas respectés, ou d'ateliers clandestins locaux utilisant de la main d'œuvre immigrée,

quand on y dépasse les règles instituées, les bornes de l'exploitation légitime ; mais l'on se montre beaucoup moins scrupuleux lorsqu'il s'agit, parfois pour les mêmes entreprises, de délocaliser pour aller chercher ailleurs cette même main d'œuvre bon marché, taillable et corvéable à merci, dont on ne dénonce l'exploitation que lorsqu'elle n'est pas favorable à ces entreprises.

Et partout désormais cette volonté hégémonique, d'imposer, de sauvegarder et d'étendre sa domination, qui est d'abord passée par la conquête de nouveaux marchés et la destruction d'un monde ancien au profit de la grande industrie agro-alimentaire, a amené dans le domaine de la construction et de l'architecture, et d'une façon plus profonde de l'habitat, la démantèlement violent de pratiques, de techniques, d'usages, de façon de bâtir, de faire et de vivre ancestrales, et communes, qui étaient d'emblée dans ce « superminimum » qui vient du commun, de traditions partagées et communautaires, et ne se trouvaient pas imposées par la contrainte, économique et/ou politique, ou les impératifs moraux de ceux, qui même à leur insu, et en toute bonne conscience, impose les modes de la domination : l'Occident ayant en quelques décennies imposé à la planète tout entière son « design », « son » architecture, et son « urbanisme » forcé, c'est-à-dire en réalité son *économie*. Le plus souvent sous ses pires formes académiques et conservatrices, ou dans la fantasmagorie de sa puissance, assurant ainsi son hégémonie « culturelle », non sans parfois des profits directs pour certaines entreprise de travaux publics, bâtiment etc., ou de grosses agences d'architecture et de communication. Ce faisant, tend à s'imposer une mutation anthropologique forcée, imposant à tout être humain, comme seule figure et destinée possibles, celles du petit-bourgeois consommateur universel, et transformant dans le même temps la planète en banlieue pavillonnaire-concentrationnaire.

En réalité, le risque est grand, chez beaucoup, d'une condescendance qui s'ignore, dans la volonté de « se pencher » sur le sort de ceux qui n'ont pas ou que peu de ressources, de leur assurer ce minimum de superflu, ce supplément d'âme sans lequel la vie se réduit au minimum vital, tout juste ce qui est requis pour la survie, c'est-à-dire la reproduction de la force de travail (lequel englobe désormais en grande partie la consommation : consommer pour renouveler le désir, la force et la capacité de consommation). Qui veut mettre à la portée de tous les formes de vie réservées à une élite, à moindre prix, ne fait le plus souvent que reconduire, en le transposant ainsi, sous une forme moindre, moyenne, médiocre, les marchandises culturelles haut de gamme, ou vulgariser les œuvres issues du « grand » art. Il ne s'agit en fait que d'abaisser la qualité avec le prix, de faire une architecture ou un design pour les moins riches en faisant du moins super, du plus commun, le commun se réduisant dès lors à la commune mesure du lieu commun, de la médiocrité académique ou du kitch uniformisés, et ceci surtout dans l'accession à l'accessoire, au superfétatoire, à ce qui mime la dépense somptuaire du grand art. Partout le même intérieur « personnalisé », les mêmes objets décoratifs, les mêmes gadgets, chacun n'étant jamais qu'une combinaison, une modulation différente d'objets de consommation courante, tirés d'un répertoire de possibles, un catalogue d'objets, ad majorem gloriam *IKEAE*. Le design étant lui-même l'art moyen par excellence, l'art de tous les moyens termes et de toutes les médiations, le medium sans qualité autre que d'être un medium. Comme Adorno et Horkheimer le soulignaient dans *La production industrielle des biens culturels*, partout « les bâtiments administratifs et les centres d'expositions industrielles se ressemblent presque tous par leur décoration ». « Les maisons plus anciennes autour des centres urbains de béton ressemblent déjà à des slums et les

*nouveaux bungalows en bordure des villes sont comme les fragiles constructions des foires internationales, monuments élevés au progrès technique et invitant à s'en débarrasser comme on se débarrasse de boîtes de conserve vides. Mais les projets d'urbanisme qui, dans de petits logements hygiéniques, devraient assurer la pérennité de l'individu comme être indépendant, le soumettent d'autant plus totalement au pouvoir absolu du capital qui est en fait son ennemi. De même que les habitants sont expédiés dans les centres villes pour y travailler et s'y divertir en tant que producteurs et consommateurs, de même les cellules d'habitation s'agglomèrent en complexes bien organisés. »*

Pauvre/riche, minimum/maximum, infra/super, ne sont donc jamais que des termes purement relatifs et flucuant, qu'ils soient pris dans un rapport de domination ou intégrés à un calcul stratégique, un dessin qui ne saurait être purement quantitatif. Car si justement les constructions pour les pauvres sont si pauvres, ce n'est pas tant qu'elles ont été faites avec des matériaux pauvres que parce que la pensée qui y présidait était pauvre, uniquement animée par la préoccupation du moindre coût et de la rentabilité, et du profit. Engels montrait déjà comment, même dans les rares constructions nouvelles érigées pour être louées aux ouvriers des manufactures de Manchester, les briques pouvaient être disposées de façon à faire des économies, en rognant sur la quantité, et en construisant des murs ultraminces et peu solides. Ou bien c'est en abordant le problème en rabaisant d'emblée l'exigence pour la proportionner aux ressources : les pauvres ont droit au dessein éclairé des créateurs, mais ils n'ont droit qu'à une architecture ou un design qui leur est adapté. D'emblée la quantité (ressources limitées) devient propriété qui qualifie et affecte le type de travail fourni : une architecture pour les pauvres.

Il ne s'agit donc pas seulement, comme on le pense trop souvent, d'un problème de qualité des matériaux, et donc de coût, la qualité ayant un prix. Ni même de mise en forme, de « dessein » en termes strictement esthétique. La forme architecturale ne peut avoir la gratuité d'un libre jeu de l'imagination et de l'entendement.

Il n'y a pas de matériau riche ou pauvre en soi, en tout cas pas du point de vue de sa valeur esthétique. Les matériaux ont certaines propriétés matérielles, qui les rendent plus ou moins propre à tel usage, telle technique, tel type de construction, de site ou de climat. Mais cette propriété est toujours fonctionnelle : elle n'a de sens que par rapport à telle exigence technique, ergonomique ou écologique, telle préoccupation esthétique ; et inversement, il n'y a pas de matériau qui ne soit susceptible d'être utilisé et d'appeler une technique qui lui soit appropriée. Ils ont aussi, en tant que matière première ou éléments élaborés, une valeur économique déterminée, qui peut être totalement indépendante et de leur « valence » technique, et a fortiori de leur « valeur » esthétique.

S'il n'y a pas de matériau pauvre, ce qui peut l'être en revanche, c'est la pensée qui s'empare du matériau, l'investit depuis une position de supériorité. Et pensée minimum, elle l'est presque toujours lorsqu'il s'agit d'une variante ou d'une autre de l'architecture, de la décoration intérieure ou du design à l'usage de ceux des pauvres qui sont tout de même assez riches pour avoir le droit, c'est-à-dire les moyens, à un petit supplément, ce tout juste superflu par rapport au super minimum. Lequel minimum consisterait en un logement réduit au purement fonctionnel d'une « machine » non à habiter, mais d'un équipement, d'un appareil à reconstituer, recharger l'énergie de production par la consommation de biens matériels et de marchandises culturelles (cela supposant aujourd'hui, en sus de l'air, de l'eau et du gaz, branchements électrique, téléphonique, électronique, ne fût-ce que

pour chercher du travail).

Il y a ainsi, tout à l'opposé de cette prétention, une richesse de la pauvreté qui s'ignore, laissée en souffrance, parce que ceux qui s'adressent à elle ne la voit pas, assurés et imbus qu'ils ont de leur prétendue richesse, qu'ils veulent donner et dispenser en petite monnaie. Le plus souvent à leur insu, ils ont la pensée de la domination, qui se penche sur la misère du « social » avec le sentiment de supériorité de la grande âme ; ils tentent de mettre à la portée de toutes les bourses, parfois sincèrement animés par les meilleures intentions dont l'enfer des villes est pavé, d'offrir à ceux qui n'ont pas les moyens un cadre de vie qui soit comme l'ombre portée de celui des classes supérieures ou moyennes. C'est toujours une logique de consommation et de marché : étendre à des couches de population plus grande, ces fameuses classes « moyennes », ce qui est d'abord réservé à des milieux économiquement et/ou culturellement plus favorisés. Cela ne peut jamais donner qu'une architecture ou un design au rabais, qui mime et vulgarise le haut de gamme du premier marché pour l'adapter et le diffuser, et en faire profiter le vulgaire, qui s'il dispose de moins d'argent, présente l'insigne avantage d'être infiniment plus nombreux.

Un matériau pauvre comme la brique, peut pourtant, par exemple, se voir conférer avec le temps comme une noblesse qui est manifeste si l'on regarde certains immeubles du parc de logements sociaux construits à Paris avant les années 50, avec la capacité à utiliser les éléments pour leurs formes et leurs couleurs, en même temps comme des modules pouvant se prêter à un usage fonctionnel spécifique (ouvertures, claires d'aération, rebords, appuis, piliers engagés), à une scansion de la surface soulignant la structure du bâtiment (bandeaux horizontaux ou verticaux, etc), et de motifs purement ornementaux (frises, moulures, damiers), le décoratif procédant de façon classique par la répétition gratuite

d'un élément identique. Alors que tout ce qu'on construit aujourd'hui en brique, partout en Europe, dans un style « néo » d'inspiration anglo-hollandaise, est et restera totalement indigent. Les matériaux les plus communs peuvent ainsi accéder à une qualité et une beauté qui leur est refusée, lorsqu'on les utilise honteusement seulement dans une préoccupation de moindre coût, ou même de robustesse et de bonne tenue, voire de conservatisme esthétique-politique pur et simple.

Et il n'y a pas de raison que toutes sortes d'éléments et de matériaux plastiques ou métalliques envahissent sans conception spécifique adéquate le paysage urbain, et les intérieurs domestiques, et viennent encombrer et polluer physiquement et esthétiquement un champ d'action et de perception toujours plus restreint. Il n'y pas là une fatalité, où la seule disparition possible serait la déjection ou la destruction. Les conduites d'eau, de gaz, les installations électriques, à quoi s'ajoutent fils, câbles en tout genre, forment aujourd'hui dans la moindre habitation un écheveau dense et désordonné, qui sauf exception n'est pas intégré ou raisonné parce que cela coûte trop cher, ou contrevient à telle ou telle norme technique d'accessibilité. Ou cette prolifération donne lieu à un disgracieux étalage de plastique ou de quincaillerie le long des murs, des plinthes et autour des porte ; ou elle est prétexte à tout un attirail dispendieux de kitcheries tirées du magasin universel des accessoires des styles, où l'on pourra trouver si on le désire une console rustique pour son ordinateur. Sans aucune pensée sur la façon dont au lieu de cacher en soulignant, on pourrait ou intégrer ou neutraliser ces données, ou à défaut en faire un élément de décor à part entière, un objet qui ne soit pas livré à l'obscène nudité de sa fonction. Mais cela supposerait une préoccupation étrangère à la plupart des fabricants et des concepteurs, dont le souci principal en ce domaine est pratique (le tuyau en plastique qui contient tous les fils

etc). Aller là-contre supposerait une pensée du commun qui ne soit pas méprisante: que ce qui est le plus commun, le plus ordinaire, ne soit pas pour autant réduit d'emblée au minimum. Faire au contraire du commun le lieu de la création maximale.

Or l'architecture a toujours d'abord été un luxe réservé à ceux qui en ont les moyens : à l'extrême inverse, pour les pauvres, il ne s'agit jamais que de s'abriter, souvent dans une promiscuité indiscriminée, pas même d'habiter. Si on la distingue du simple art de construire qui n'a pratiquement à se soucier que de statique, elle suppose d'emblée une exigence ergonomique et « économique » de convenance interne et externe, de distribution des places et des fonctions, un partage des lieux et des êtres, une articulation des formes qui soit à la fois subordonnée à la fonction et ait pourtant une relative autonomie, par quoi la beauté échappe à la commodité, et l'harmonie transcende la simple articulation de l'espace en lieux distincts mais reliés organiquement. La dimension proprement esthétique étant analogue à l'obligation éthique, en ce qu'elle excède la simple nécessité vitale ou la contrainte matérielle, fonctionnelle, le fait architectural appelle dès le départ une ouverture au-delà de ce que l'on appellera un seuil minimum de pauvreté, d'où devient possible une dénonciation d'un minimum sans qualité, simplement réduit à la quantité.

Faut-il considérer que c'est dans cet écart, ce clinamen minimal que s'engendre l'architecture ? Qu'elle commence donc toujours au-delà du minimum ; qu'elle est ainsi d'emblée engagée dans un processus de transcendance, de dépassement dans lequel elle entraîne nécessairement l'acte d'édification, de construction, au-delà de lui-même, alors qu'il est cependant déjà au-delà de la vie à peine abritée, protégée, c'est-à-dire de la simple survie ? C'est en tout cas supposer qu'il y a un minimum absolu, en

delà duquel il n'y a rien, et au-delà duquel il peut y avoir quelque chose de plus que le strict minimum. Mais ce minimum est celui d'une vie privée de tout autre attribut, d'une vie réduite à sa plus simple expression et au dénuement le plus extrême, à peine un vêtement. Dans l'architecture telle qu'elle s'est historiquement constituée et définie, il ne peut pas y avoir de conjonction entre super et minimum : le geste architectural, son trajet qui est projet d'un tracé va d'emblée au-delà du minimum, qu'elle abandonne à lui-même. Elle n'est que ce geste de dépassement de la vie nue, ou plutôt surpassement : *superare*. Et si elle réopère une jonction, ce ne peut être que dans un calcul économique par maxima et minima : produire le maximum d'effets avec le minimum de dépense, à la manière du Dieu leibnizien créant le meilleur des mondes possibles, en vertu de contraintes qui constituent comme un « cahier des charges » auxquels il n'est pas libre de se soustraire.

Dans cette problématique, la perfection réside dans le maximum atteint en vertu de contraintes tenant à la compossibilité des étants. On a pu comparer un tel Dieu à l'entrepreneur qui cherche à réaliser un profit maximum, à moindre coûts métaphysiques, par les voies les plus simples. Mais en cela le créateur divin ressemble plus, selon les mots mêmes de Leibniz, « à un bon architecte qui ménage sa place et le fonds destiné pour le bâtiment de la manière la plus avantageuse, ne laissant rien de choquant, ou qui soit destitué de la beauté dont il est susceptible ». On a souligné qu'entre la place et le fonds, le terrain et le capital, c'est le terrain plutôt que le « capital » (l'énergie) qui constitue la rareté, l'énergie pouvant au contraire être dépensée sans compter : Dieu n'a pas à compter ses forces, à les mesurer et à les réserver, les économiser, les épargner pour plus tard, elles sont infinies, surabondantes. Par contre l'espace et le temps imposent nécessairement des contraintes objectives

au calcul divin. Ce calcul économique ne peut dès lors porter que sur les conditions dans lesquelles se manifestent nécessairement existences et forces : l'espace et le temps, capacité de réceptivité du monde qui est limitée, ce qui impose qu'aucune place (aucun espace ou aucun temps) ne soit perdu, que le maximum d'essences ou de forces (et parmi elles le bien et le beau) puisse se réaliser dans le minimum de place.

La contrainte maximale, pour les êtres vivants à la surface de la terre, est toujours bien évidemment l'espace, qui nous est compté, et de plus en plus chèrement, si bien que le dénuement prend la forme extrême d'une absence totale d'espace susceptible d'être un lieu où vivre. Et la pauvreté est toujours parquée, astreinte en nombre à des résidences forcées, ou contrainte à l'errance sans fin à la recherche d'un abri précaire. Le pauvre absolu est le démuné, celui qui est privé non seulement du superflu, mais même du minimum.

Inframinimum vital.

Mais dès lors qu'intervient l'architecte, c'est qu'on est déjà rentré dans un registre où l'on peut commencer à envisager le superflu, où l'on sort de l'économie de la survie, pour consommer ou réinvestir un surplus. Par rapport au créateur divin, l'architecte qui s'engage à travailler avec des moyens réduits et sur des projets limités sur un minimum, lequel se situe tout de même d'emblée au-delà du minimum absolu, puisqu'il relève de la dépense architecturale, rencontre évidemment une surcharge de contraintes : non seulement l'espace est restreint, et il faut qu'il en tire le maximum de profit, mais le temps lui est compté, et les possibilités pouvant s'offrir impliquent parfois des trésors d'ingéniosité pour être seulement dégagées. Par ailleurs sa force de travail, son énergie, sa patience ne sont pas illimitées, et cette force est malheureusement soumise comme

n'importe quelle autre à la dure nécessité de devoir se recharger, et à la différence de la bienveillance divine qui est infinie et crée sans rien demander en échange, lui est contraint d'acquérir les biens nécessaires à cet effet, ce pour quoi il est dans la triste obligation de devoir se faire payer en honoraires, comme tous ceux qui exercent une profession libérale. Or dans la configuration qui nous occupe, ceux à qui il s'adresse n'ont justement que peu de moyens, et cela pourrait limiter d'autant son projet, et modérer en proportion la qualité de son travail. Mais cette contrainte est justement ce sur quoi il est engagé à travailler, ce qui stimule sa création, puisqu'il s'agit de produire le maximum de qualité dans un ensemble de limites quantitatives très serrées. Il y a pourtant, précisément dans ces limites, une marge de manœuvre et d'invention qui reste absolue. Le pari est là : pas même *le meilleur minimum possible*, mais d'assurer une qualité *supérieure* dans la *moindre* chose, celles qui sont en général considérées comme minimales, et ainsi négligées ou laissées à l'abandon. Cela montre à quel point la qualité n'est pas affaire de quantité, de moyens, mais de détermination et de considération. Il ne s'agit pas de promouvoir une architecture pour pauvres, mais d'une architecture pauvre, et en même temps riche de sa pauvreté, riche à la mesure de sa pauvreté.

Ce serait une architecture qui se fait à partir de cette position, de ce parti-pris de pauvreté, de manque de moyens, et qui loin d'y voir un handicap, en accepte la condition, en fait comme sa règle du jeu. On est, il faut encore le souligner, dans une pauvreté somme toute relative, des moyens modestes relativement à la moyenne du fait architectural, qui reste encore un fait privé privilégié. (Travailler ici sur ce que Duchamp nomme *l'inframince*. Que serait le readymade en architecture ? N'a-t-elle pas à charge la vie commune, et ne doit-elle pas viser à une transfiguration du banal ?

Il peut y avoir de l'inframince de qualité : à la différence de la cloison des immeubles mal construits, mal insonorisés, la cloison écran coulissante de la maison japonaise traditionnelle en est un exemple).

Et l'ornement n'est pas un crime en soi : il ne doit pas venir en surplus, tel un luxe superflu, comme si le beau venait toujours après, dans la dépense en pure perte, ce à quoi seul le riche pourra dès lors prétendre, l'arborant comme un signe de distinction. Il faudrait non pas cacher ce qui est purement fonctionnel mais l'utiliser comme un élément de scansion, d'articulation, et de décoration. Qu'on pense à la délicatesse et au raffinement avec lequel par exemple, l'architecture cistercienne, proscrivant de son économie tout ce qui est surajouté ou parasitaire, savait pourtant utiliser comme motif ornemental discret le moindre élément de fonction ou d'articulation. Et ce n'est pas un hasard si c'est dans le cadre d'une vie communautaire, c'est à dire de la création du commun à partir de rien, d'une situation de pauvreté commune, qu'a peut-être été pensée, sinon énoncée explicitement, la première esthétique minimaliste fonctionnaliste. Si la règle de saint Benoît ne dit rien de l'architecture, sinon l'impératif que la construction comprenne tout ce qui est nécessaire à la vie commune, de façon à assurer la clôture et l'autarcie, on y trouve cependant un passage, paraphrase de Saint-Augustin, qui à partir de la fonction sacrée du lieu, impose son dépouillement extrême, la suppression de tout ce qui est superflu, et qui viendrait encombrer, parasiter, l'espace commun voué à la prière et à l'existence commune : « *que l'oratoire soit ce que signifie son nom, et que l'on n'y fasse ni que l'on n'y mette rien d'étranger* ». Mais cela ne signifie pas pour autant proscrire l'ornement, mais seulement l'épurer : de faire en sorte que tout ce qui est nécessaire

à la fonction architecturale, et ne peut être masqué, soit visiblement beau, et puisse être aussi, en surplus, mais dans une parfaite coïncidence, élément de mobilier et en même temps signe offert à la gratuité du regard contemplatif.

Faire de nécessité vertu. Le coût est une fonction, et comme le rappelait Judd, dans un texte intitulé *Art et architecture* datant de 1987 : « *les contraintes ne sont pas source de difficulté, mais de qualité architecturale* ». À quoi il ajoutait cet autre principe, à l'encontre du maximalisme dominant : « *ce qui est petit est beau* ». Qu'on ne s'y trompe pas : il ne peut y avoir en la matière de réaménagement de détail : c'est toujours une gestion de la misère et une reconversion de l'indigence. La modestie n'est pas là, mais de ne pas avoir de préconception, de renoncer à tout titre académique, ou à toute lettre de noblesse, à toute prétention à faire œuvre d'architecture, qui est toujours oeuvre de pouvoir, et repenser à partir d'un non savoir qui s'ouvre à la docte ignorance des démunis, et se donne les antécédents les plus pauvres, sait remonter à l'origine la plus humble, la source de création absolue puisqu'elle ne découle de rien qui lui soit antérieur ni supérieur, qu'elle est ce rien dont tout peut naître. Le potentiel d'énergie créatrice est dans cet écart différentiel. S'il y a *tabula rasa*, c'est au sens où la seule architecture possible, le seul design créateur doivent être d'abord avec d'ignorance et d'impuissance à créer seul du commun, et à libérer seul l'architecture de son destin « impérial ». L'architecture, aujourd'hui, doit s'avouer démunie, si elle veut être autre chose que l'affirmation tapageuse de la superpuissance (ce dont l'un des exemples emblématiques pourrait être fourni par le Musée Guggenheim de Bilbao). Cela suppose que dans sa pratique, elle soit mise en commun de ce manque, qui est désir de voir naître des lieux de partage, et non de domination, de contrôle,

ou de spectacle marchand, lieux qui ne soient pas seulement des portions congrues et comptables d'un espace réduit à sa valeur au mètre carré, lieux où puisse s'inventer, se vivre, et se décliner *singulièrement* le commun, tout à l'opposé de la *masse d'individus* que convoquent et contiennent les lieux de pouvoir et de contrôle. Qu'elle tende à être une sorte de politique qui est aussi une maïeutique collective, qui pose les conditions d'un renoncement qui est commencement : et cet arasement dont il faut partir, cette refondation doit avoir une portée rétroactive, comme tout événement, amoureux ou politique. Repartir de rien, suppose qu'on remette les compteurs à zéro, non en annulant ni en rappelant le passé mais en le suscitant, en le créant, de façon à en faire non ce présent surchargé qu'a produit un passé antérieur, en vertu d'une succession et d'une tradition qui n'est que conservation, mais un présent antérieur où s'enracine désormais l'avènement du nouveau.

C'est cette « pauvreté » qui est la condition de l'invention : partir de rien, ou presque rien, sinon du désir de créer. La création n'est jamais aussi absolue que lorsqu'elle cherche à se faire *ex nihilo*, germination à partir d'un enracinement, d'une fondation rétroactive : qu'elle fait tout d'un coup du présent un passé, et du même coup, du passé un présent, comme si tout recommençait absolument, sans que le passé soit un passif, un poids mort dont on ne peut se défaire. Comme s'il n'y avait plus d'antériorité, d'antécédents, d'héritage, ni de capital : rien que du présent à venir, à inventer, à partir d'un rien qu'on a reconquis. C'est sans doute ce que laisse entendre Rilke dans une de ses lettres sur Cézanne, où il parle justement des fastes de ces hôtels du faubourg Saint-Germain qu'il fréquente alors, et que Proust décrit à peu près à la même époque « *On imagine, on croit à ces palais des intérieurs royaux, on a quelque chose dans le sang qui a là-bas sa place ; et, l'espace d'une seconde, la gamme de*

*vos émotions tient tout entière entre la pesanteur d'une antique porcelaine de Chine sertie de bronze et la légèreté de voix d'une pendule ; mais voici que l'on entre dans la galerie des tableaux, et là, plus rien de tout cela n'a cours, du moins tel que cela existe sur la rue Saint-Dominique, ou tel que cela peut exister dans ce peu de sang qui monte au cœur de loin en loin, parfumé comme une antique essence. Mais, tout cela, il faut le résigner, le rejeter, le refuser. Même celui qui aurait à dire ces palais devrait les aborder en pauvre, sans pressentiment, et non pas comme quelqu'un qu'ils pourraient encore séduire. Pas de doute : on doit aller suffisamment loin dans l'impartialité pour refuser d'interpréter l'apport des prédilections et des préjugés hérités, afin de mieux transmettre à ces tâches propres, de façon anonyme et neuve, tout ce qui, devant eux, monte en nous de force, d'admiration et de volonté. Il faut pouvoir être un pauvre jusqu'à la dixième génération. Il faut encore pouvoir être pauvre pour ceux qui vous ont précédé, faute de quoi on ne remonte qu'aux premiers feux de leur essor. Mais, au-delà d'eux, il faut sentir les racines, la terre même. Il faut pouvoir à tout instant toucher la terre de la main, comme le premier homme. »*

Le premier homme ou le dernier, celui qui n'a rien, sinon la force de son désir. Ce que Negri dit ainsi de la philosophie pourrait être transféré à l'architecture aujourd'hui, dans la situation de désastre collectif où elle se trouve : « *on ne peut pas philosopher si l'on n'est pas pauvre* ». « *Si nous ne partions pas de la pauvreté, nous ne partirions pas du tout ; ce qui veut dire qu'il pourrait tout aussi bien y avoir ou ne pas y avoir de production d'être, parce que la force qui soutient cette dernière ne pourrait être définie comme nécessité* ». C'est aujourd'hui le vrai défi de l'architecture : être dans cette nécessité, celle de l'urgence de ceux qui n'ont pas de crédit. Ou elle crée à partir du dénuement, dans le dénuement, pour le dénuement, ou elle ne crée rien,

et elle est conservation « post-moderne », totalisante et fascisante, reconduction des modes de la domination impériale moderne et de la société de contrôle.

Il faudrait donc au contraire créer de la richesse à partir de ce qui est le plus commun, et d'une situation de manque absolu. La fonction architecturale devrait être appropriée au et par le commun, l'architecture abolie en tant que fonction séparée, à l'intérieur de la division du travail, et comme mode spécifique de la domination. En ce sens, une architecture aujourd'hui doit bouillir ces partages, effacer les frontières, notamment entre espace privé et espace public, ne pas être architecture imposée, fût-ce à la demande d'un usager, mais création *du* commun, au sens objectif mais aussi subjectif du génitif. Pour paraphraser le célèbre propos de Lautréamont sur la littérature : elle « *doit être faite par tous, non par un* ». Car comme le dit Thoreau, si les hommes construisaient de leurs propres mains (et pourrait-on ajouter de leur propre chef) leur habitation, comme les oiseaux leur nid, peut-être que la faculté poétique serait universellement développée, comme les oiseaux chantent tous lorsqu'ils sont engagés dans cette activité. Le bon architecte, ou le bon designer devraient aujourd'hui être ceux, qui tel le psychanalyste, n'imposent pas en principe une parole ou une interprétation dominante, qui risque d'être la voix de son maître, mais aident une demande latente à se formuler, à se matérialiser, et devant laquelle ils doivent s'effacer le plus possible, pour rendre la parole à ceux qui en sont privés. Il faut encore entendre Thoreau sur ce point, et ne pas y voir seulement naïveté : « *tout ce que je peux voir maintenant de beau en architecture, a, je le sais, germé depuis l'intérieur, à partir des besoins et de la personnalité de l'habitant, qui est le seul véritable constructeur, naissant de quelque authentique vérité inconsciente, et d'une noblesse qui ne se soucie aucunement de l'apparence ; et*

*toute beauté supplémentaire de ce genre qui serait appelée à se produire sera précédée de la même beauté inconsciente de la vie. Les plus belles habitations dans ce pays, comme tout peintre le sait, sont celles qui ont le moins de prétention, communément d'humbles huttes faites de rondins, et en général les maisons des pauvres ». C'est d'abord cela que doit vouloir dire « habiter en poète »...*

C'est cette même beauté simple des maisons faites de planches qu'a magnifiquement chantée James Agee dans *Louons maintenant les grands hommes*, son immense reportage lyrique sur la vie des paysans pauvres de l'Alabama après la Grande Dépression. En particulier dans le chapitre intitulé *L'abri*. Pour ne prendre qu'un seul exemple, parmi tant d'autres, l'encadrement d'une fenêtre où la fonction organique se présente immédiatement comme motif, qui va se trouver répété et projeté dans une extension décorative, par un jeu de rappels et de reflets, la fonction s'excédant d'elle-même en forme esthétique sans être gratuite, par une extraordinaire économie de moyens, et une simplicité intentionnelle mais presque inconsciente, une sorte d'understatement tout à l'opposé d'une quelconque proposition ou affirmation d'architecture : *« chaque fenêtre est encadrée au carré par des planches épaisses. A un peu plus de trois mètres à l'extérieur, et précisément alignées sur ces fenêtres de devant, comme s'ils en étaient la projection, deux encadrements de bois, des carrés, déposés sur la terre, affaissés à son niveau : et de fait ces carrés de limon sont bien des projections, ils sont rapportés à ces fenêtres, et en vérité ce sont là des fenêtres, d'une certaine sorte : car de ces espaces que le bois circonscrit, s'élève, du mur neutre et ténébreux de la terre, une lumière particulière et gracieuse : celle des plates-bandes de fleurs »*.

La plus-value esthétique apparaît ici dans la simple mise en relation de fonctions différentes, leur articulation formelle à

l'intérieur d'un système organique de relations fonctionnelles finalisées sur le vivre et travailler commun. Tout le contraire d'un système des objets où les relations ne sont plus fonctionnelles et productrices, mais imposées par la consommation, dans son extension universelle à toutes les sphères de l'existence et de l'économie domestique. Un tel « système » ne tolère pas le vide, à l'encontre de cette admirable « économie » distribution des objets, disposition des meubles qu'Agee décrit non moins magnifiquement dans un propos sur l'*espacement (vide et espace)* : *« tous les gens réellement simples et naïfs inclinent fortement à une symétrie rigoureuse, et éprouvent quelque détestation instinctive à l'idée que toute chose donnée puisse en toucher une autre, hormis celle où elle repose, de sorte que chaises, lits, secrétaires, malles, vase, bibelots, et bouts et morceaux ne pouvant servir à rien, sont disposés simplement et franchement, dans la discrétion qui les tient à l'écart, les unes des autres, et des murs, de façon extrêmement centrée, et aussi près que possible de ces murs, et ce mode d'espacement donne à chaque objet et à tous la pleine force qu'autrement il n'acquerrait pas, et à leurs diverses relations, quand ils se tiennent sur les rayonnages ou se font face dans la pièce, la plus pure puissance que ces relations puissent avoir »*.

Cela commence par le plus simple. La réappropriation, la réassignation le réajustement, la redistribution et la réarticulation en de nouveaux ensembles sensibles d'éléments purement fonctionnels dont la présence dans le champ perceptif, esthétique, et kinesthésique constitue une gêne et une nuisance ; le travail spécifique sur des éléments le plus souvent négligés par l'architecture intérieure comme extérieure ; le soin pris à l'équilibre relatif de la fonction et de la forme esthétique : voilà autant d'exigences, prises dans une

démarche modeste mais raffinée, dont le coût n'est pas nécessairement élevé, et qui peuvent introduire un bénéfice immédiat sur le plan du bien vivre, sans appliquer les mêmes standards à des situations concrètes et des lieux d'existence toujours singuliers. Ou pour le mobilier, la volonté de ne rien perdre, de ne rien laisser de côté qui puisse l'être au détriment de l'utilisateur, de ne pas dépenser ou compliquer inutilement, en matériau, en temps, en énergie, en place etc ; ou encore l'utilisation de tous les laissés pour compte de la production et de la consommation, la récupération et le détournement qui pour beaucoup d'artistes ou de designers font partie aujourd'hui d'une telle démarche. Tout cela ne saurait cependant être seulement réappropriation ludique, des rebuts, déchets, matériaux jetés ou abandonnés, et simple recyclage d'éléments à la mode du collage, de l'assemblage, du montage, ou du ready-made « assisté ».

Tous ces gestes peuvent réactiver ce qu'il y avait de force poétique et subversive dans le montage dadaïste, le collage cubiste, l'image choc surréaliste, ou le ready-made. Le collage cubiste intégrant toutes sortes d'éléments externes, hétérogènes, étrangers au « grand » art constitue la matrice esthétique de telles pratiques, auxquelles, on ne doit pas l'oublier, un Kurt Schwitters avec son Merzbau donna une expansion et une croissance organique comme utopie du vivre et habiter en poète, telle que cette entreprise peut constituer encore à ce jour le référent jamais égalé de tout projet de création singulière d'un lieu de vie, d'un lieu qui soit expression et extension de la vie comme création de la liberté.

Mais une telle restitution du bricolage à sa force créatrice, cette tentative spontanée d'invention et de résistance aux technologies lourdes, et aux formes esthétique dominantes qui sont celles de la marchandise, court toujours le risque de tomber ou dans la gadgetisation de l'accessoire, pouvant alors être récupérée

et multipliée par l'industrie de la mode, du mobilier ou du spectacle, qui ne cessent de fonctionner à la cooptation ; ou d'être élevée à la dignité du marché de l'art, non plus dans sa version « naïve » du type facteur Cheval, mais celle bien souvent « cynique » du relâchement de toute tension, le brouillage postmoderne entre grand art et low culture, création et show-business. Une telle entreprise restera en effet toujours fragile si elle n'est pas affirmée et orientée vers la récupération par le commun de sa propre faculté « poétique », de sa force de création inconsciente, susceptible de jaillir à partir de rien (et non pas des formes conformistes et marchandisées, des modes véhiculées et imposées par le spectacle et l'industrie culturelle de masse). Cela suppose un effort constant et lucide pour se dérober à la pression du marché, et la volonté de dénoncer la supercherie, et l'industrie très lucrative, que constituent pour certains l'architecture ou la décoration intérieure, qu'elles soient celles haut de gamme du concepteur-designer, ou réduites dans le créneau « low budget », à ce que proposent les grands magasins de bricolage, décoration et ameublement, qui se partagent le marché en imposant un style mondial adapté non à des singularités, ni même à des populations locales spécifiques, mais à des couches sociales différant par les revenus et les exigences éthiques, esthétiques, écologiques.

C'est ainsi seulement que la lutte contre le gaspillage, la destruction de ressources, de matières, de temps, de place, d'énergies, naturelles ou humaines à seule fin de tirer bénéfice de tout, même du minimum, peut devenir ainsi un principe créateur bienfaisant, à la fois éthique et esthétique, retourné contre la loi du capital : la recherche exclusive et par tous les moyens du profit maximal.



# ARCHITECTURE ET URBANISME DANS LES QUARTIERS AUTOPRODUITS

Caracas, Venezuela, vendredi 24 avril 2009

Marc Bourdier

Depuis dix jours, je me trouve dans la capitale vénézuélienne avec des étudiants et enseignant de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette. Nous venons de participer à un atelier intensif de travail international organisé par la Faculté d'Architecture et d'Urbanisme de l'Université Centrale du Venezuela en collaboration avec l'Université Simon Bolivar et l'Université Bolivarienne. Cet atelier a été consacré à la question de l'architecture et de l'urbanisme dans les quartiers autoproduits (*ou barrios*). Cinq sites ont été sélectionnés par nos partenaires locaux pour inviter les étudiants, regroupés en équipes pluriuniversitaires et pluridisciplinaires (architecture, urbanisme et sociologie), à proposer des stratégies et des solutions concrètes d'amélioration des conditions de vie des habitants. Le travail de chaque équipe a été élaboré en étroite collaboration avec les habitants des communautés locales, avec les autorités locales et avec les enseignants des universités partenaires locales.

Ce vendredi 24 avril, après la présentation publique par les étudiants de leurs propositions devant près de 150 personnes dans l'atelier Gallia de la FAU-UCV, je suis invité à conclure cette expérience riche en apprentissage et en enseignements.

« Chers amis,

*Vous m'avez invité à conclure cet atelier intensif de travail dédié à la question de l'architecture et l'urbanisme des quartiers autoproduits à Caracas. Je vais essayer de conclure, mais je sens bien que je prends le risque de dire des choses qui sont évidentes pour vous et qui ont, pour certaines, été écrites et sont publiées depuis longtemps. Veuillez m'en excuser à l'avance.*

## **Ville formelle, ville informelle ?**

*Après dix jours de discussion, de visites et de réflexion à propos de la question des barrios, je veux tout d'abord conclure en affirmant que l'opposition, ou la distinction, que l'on fait communément entre la ville informelle (les barrios justement) et la ville formelle (l'autre) est à mon avis une erreur. Les barrios sont dans la ville, les barrios sont la ville et leur caractéristique principale est non pas qu'ils sont informels (ils ont une forme !!) mais bien plutôt qu'ils sont autoproduits.*

*Lorsque nous avons préparé l'atelier avec les étudiants à Paris, nous en sommes venus à penser ce qui suit (et ce sont les idées avec lesquelles nous sommes venus à Caracas, il y a deux semaines) :*

*1. Les quartiers autoproduits sont une réalité incontournable à Caracas (les plus récentes statistiques indiquent que près de 60% de population de la capitale vivent*

dans les barrios).

2. Ils représentent un mode d'urbanisation particulier, original et leur éradication n'est plus à l'ordre du jour.

3. Les quartiers autoproduits sont l'expression d'une crise institutionnelle et de l'incapacité des institutions (à tous les niveaux) à prendre en charge une demande structurelle et criante de logement.

4. Les quartiers autoproduits revendiquent une sécurisation car ils sont fragilisés souvent en matière d'infrastructure et d'équipement.

Voilà ce que nous avons dans la tête avant de venir ici.

### **Complexité et diversité**

Aujourd'hui, après deux semaines passées avec vous, je peux préciser un certain nombre de choses à propos de ce que nous avons appris ici et grâce à vous.

J'ai personnellement eu la chance de visiter onze barrios (soit six de plus que les étudiants).

La première idée qui me vient à l'esprit est celle de la complexité physique du tissu urbain autoproduit. Certains voient même dans les formes urbaines du barrio quelque chose de médiéval. Et cette complexité est aussi sociale, Dans un même barrio on pourra facilement trouver une baraque fragile (rancho) sans eau ni électricité, à peine terminée non loin d'un petit immeuble collectif consolidé en R+2.

Une deuxième idée qui me vient à l'esprit est celle de la diversité.

Des onze barrios que j'ai visités, tous étaient différents et je pourrais presque donner un nom particulier à chacun : le vertical, le central, le piétonnier, le diffus, le format de poche, etc.

Ces différences sont fondées d'abord sur des situations topographiques ou géographiques différentes à l'origine : vallée, colline, quebrada, etc.

Mais ces différences sont fondées également

sur les temporalités. Les onze barrios que j'ai pu visiter sont différents parce qu'ils sont chacun à un stade différent de développement.

On peut par exemple parler de barrios jeunes, on peut parler de barrios consolidés, etc. Mais on remarquera que l'on ne peut pas parler de barrios finis ou terminés : le barrio étant en processus constant de développement. Il a une histoire de développement faite d'étapes qui se succèdent.

### **Architecte et qualité de l'espace urbain autoproduit**

Une autre question qui s'est posée à nous tout au long de l'atelier est celle de notre rôle en tant qu'architecte dans le processus d'évolution des barrios autoproduits.

Voilà une question qui nous touche directement en tant qu'architecte et étudiants en architecture. Ces quartiers se sont construits sans nous. Certains ont des qualités spatiales que peut-être aucun architecte n'aurait pu imaginer, ni à plus forte raison dessiner.

Les barrios peuvent nous apprendre beaucoup de choses. Nous ne devons pas leur appliquer des méthodes d'analyse toute faites, nous devons apprendre à les connaître et à identifier la qualité des espaces et des pratiques de l'espace qu'ils recèlent. Nous pouvons et nous devons réapprendre à travailler grâce aux barrios. Nous avons été invités à réfléchir à participer à leur évolution. Et nous pouvons participer à ce processus d'autoproduction en tant que techniciens (pour répondre à des questions précises) ou en tant qu'expert (en donnant notre avis).

Nous pouvons et devons réapprendre à travailler sans perdre nos forces de propositions.

En fait, finalement, cet atelier intensif de travail à Caracas nous aura appris l'humilité en tant qu'architecte.

*Et je voudrais vous remercier tous pour cette grande leçon que nous avons reçue de vous.*

*Vous nous avez aidés, à partir de réalités et de questions locales simples, à nous poser, à nous-mêmes, des questions globales fondamentales.*

*Merci à tous ! »*

---

Bibliographie succincte :

Didier Drummond,  
*Architecture Favelas*, Paris,  
Bordas, Coll. Les Pratiques  
De L'Espace, 1981.

Teolinda Bolivar et alii,  
*La cuestión de los barrios*,  
Caracas, Monte Avila  
Editores Latinoamericana,  
1995.

Julien Rebotier et alii,  
*Le Venezuela au-delà du  
mythe*, Ivry, Les Editions  
de l'Atelier, les Editions  
Ouvrières, 2009.



# BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Théodor-W., *Minima moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2003, p.48-4
- ADORNO Theodor et W. HORKHEIMER Max, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1983
- BOLIVAR Teolinda et alii, *La cuestión de los barrios*, Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995.
- CASTELLS Manuel, *Space of Flows, Space of Places : Materials for a Theory of Urbanism in the Information Age*, Graham, et al, Cybercities Reader, 2004.
- CIAM, Déclaration de La Sarraz, 1928, citée dans Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Seuil, 1971, p. 119.
- CRAWFORD Margaret, *Introduction*, Crawford, et al, Everyday Urbanism. — *Blurring the Boundaries: Public Space and Private Life*, Crawford, et al, Everyday Urbanism.
- DANTO Arthur C., *The Madonna of the Future : Essays in a Pluralistic Art World*, University of California Press, 2001
- DRUMMOND Didier, *Architecture Favelas*, Paris, Bordas, Coll. Les Pratiques De L'Espace, 1981.
- DUMONT Marie-Jeanne, « 14 m2 de vie heureuse dans la ville radieuse », dans *Charlotte Perriand*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2005, p. 26-31.
- DURAND Jean-Nicolas-Louis, *Nouveau précis des leçons données d'architecture à l'Ecole polytechnique...*, 1813, p. 21, cité in W. Szambien, op. cit., p. 163. W. Szambien, op. cit., p. 149-164.
- ENGELS Friedrich, *La Situation des classes laborieuses en Angleterre*, Paris, Milles et unes Nuits, 2009
- FITZGERALD Scott, *Un diamant plus gros que le Ritz*, Paris, Robert Laffont, 2005
- FOSTER Hal, *Design & Crime*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008
- HOOD Walter, *Urban Diaries: Improvisation in West Oakland, California*, in Crawford, et al, Everyday Urbanism.
- HUYSMANS Joris Karl, *À Rebours*, Paris, Gallimard, 1977
- JAMES Henry, *The Madonna Of The Future*, Kessinger Publishing, 2004
- LAUGIER Abbé Marc-Antoine, *Observations sur l'architecture*, La Haye, Paris, 1753, p. 56, cité in W. Szambien, *Symétrie, goût, caractère. Théorie de la terminologie de l'architecture à l'âge classique. 1550-1800*, Paris, Picard, 1986, p. 154.
- LEVASSEUR Jean-Pierre, PLANCHENAULT Gérard et SCHNEEGANS Guy, *Mobilier Puzzle*, Dessain Et Tolra, 1984
- LUCAIN Pierre, *Minimal, quel minimal ?*, L'architecture d'aujourd'hui, 1999, n° 323, p. 22-25.
- MARX Karl, *Le Capital*, Paris, Gallimard, 2008
- NEDER Federico, *Buckminster Fuller*, Infolio, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000

REBOTIER Julien et alii, *Le Venezuela au-delà du mythe*, Ivry, Les Editions de l'Atelier, les Editions Ouvrières, 2009.

RIEGL Alois, *Le culte moderne des monuments*, Paris, du Seuil, 1984.

SPITZER Léo, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1991, p. 208.

THOREAU Henry David, *Walden ou La vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1990  
Vitruve, *De Architectura*, Ed. Errances, Paris, 2006

VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

VITRUVÉ, *De Architectura*, Ed. Errances, Paris, 2006

WALL Alex, *Programming the Urban Surface*, Corner, James Recovering Landscape.

WATKIN David, *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles*, Bruxelles, Mardaga, 1979.

# AUTEURS

## *Libero Andreotti*

Libero Andreotti is Professor of Architecture and Resident Director of the Georgia Tech Paris Program at the Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette. An architect and an historian, he holds a Ph.D. in Art Architecture and Environmental Studies from M.I.T.

## *Marc Bourdier*

Marc Bourdier est titulaire d'un doctorat de l'Université de Tokyo et architecte DPLG. Il enseigne à l'École d'Architecture de Paris-La Villette.

## *Richard Dagenhart*

Richard Dagenhart is Associate Professor of Architecture and Adjunct Professor of City and Regional Planning at Georgia Institute of Technology. He works also as an architect in Atlanta.

## *Harris Dimitropoulos*

Harris Dimitropoulos received an M. Arch from the Georgia Institute of Technology in 1984, a Ph.D from the Aristoteleion University, Thessaloniki, Greece in 1983, and a B. Arch N.T.U., Athens, Greece, 1977. In addition to his architectural education he received formal art education from 1970 to 1983.

## *Sophie Fetro*

Sophie Fetro a été formée à l'École Normale Supérieure de Cachan, département Design. Agrégée en arts appliqués, elle enseigne actuellement en BTS Design d'espace à Orléans. Parallèlement, elle poursuit un doctorat en esthétique (Arts et Sciences de l'Art) à l'université Paris 1 la Sorbonne.

## *Florent Geraud*

Florent Géraud est agrégé d'arts appliqués.

Enseignant et doctorant en Arts et Sciences de l'Art à l'Université Paris 1, ses recherches portent sur les rapports entre design et mal.

## *Eva Guillet*

Eva Guillet est designer et co-fondatrice du Studio Lo. Enseignante de Design d'espace diplômée de l'ENSAD, elle est actuellement étudiante-chercheuse au post-diplôme design & recherche de l'ESADSE.

## *Christian Hubert-Rodier*

Christian Hubert-Rodier est ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm et agrégé de philosophie. Il a vécu six ans à Venise et se partage actuellement entre l'enseignement de la philosophie à Saint-Cyr-l'École, la peinture, et des recherches sur les problèmes de la couleur.

## *Jean-Pierre Levasseur*

Jean-Pierre Levasseur est architecte DPLG. Ancien élève de Jean Prouvé, il a enseigné le design à l'École d'Architecture de Darnétal. Actuellement à la retraite, il poursuit ses recherches sur le mobilier-puzzle.

## *Rafael Magrou*

Rafael Magrou est Architecte DPLG. Journaliste, il publie dans de nombreuses revues, Techniques et architecture, D'A, Architecture d'Aujourd'hui, EcologiK et plus récemment dans la nouvelle revue EXE. Commissaire d'exposition pour les nouveaux albums des jeunes architectes 2007-2008, il est par ailleurs enseignant pour Columbia à Paris.

## *Nicolas Nauze*

Nicolas Nauze a réalisé des recherches sur le patrimoine landais pour le compte de différentes collectivités territoriales. Il a également participé à plusieurs publications sur l'histoire de l'architecture du Sud-Ouest. Il est actuellement

professeur d'Arts Plastiques et d'histoire des Arts dans un lycée de Haute-Normandie.

*Gregory Owcarz*

Gregory Owcarz holds a Ph.D in Philosophy. He is currently professor at Sciences-Po Paris, The Syracuse University and the Schiller International University.

*Rémi Perret*

Rémi Perret est architecte DPLG. Diplômé de l'ENSAPLV, il a fondé le BUROZÉRO en 2006. Son travail explore les utilisations possibles du rebut, à travers des mediums aussi différents que les collages, le mobilier ou la scénographie.

*Aruna Ratnayake*

Aruna Ratnayake est designer et cofondateur du Studio Lo. Enseignant certifié d'Arts Plastiques et licencié de philosophie (Paris 4), il est actuellement étudiant-chercheur au post-diplôme design & recherche de L'ESADSE.

*Xavier Wrona*

Xavier Wrona est architecte DPLG. Diplômé de l'ENSAPLV, il est titulaire d'un Master of Architecture du Georgia Institute of Technology. Enseignant pour le Paris Program de Georgia Tech. Il crée en 2006 l'agence d'architecture Est-ce ainsi.

Conception et réalisation graphique

Inachevé d'imprimer en juin 2009  
sur les presses numérique de lulu.com