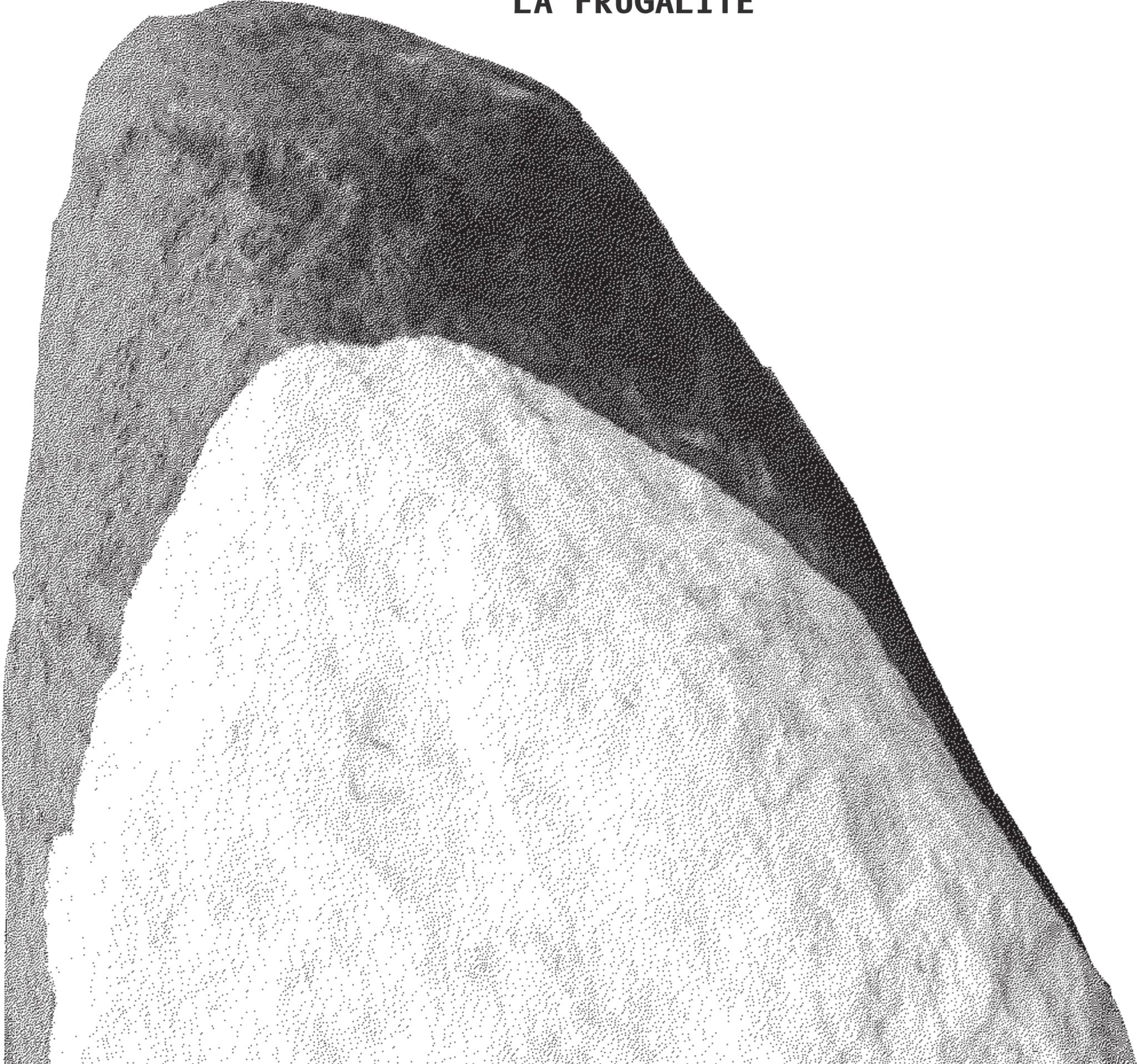


LA FRUGALITÉ

RADIAL



SOMMAIRE

1
SOMMAIRE

2
ÉDITO

3
AUTEUR · TRICE · S

4
RÉSUMÉS

LA FRUGALITÉ

5
Brigitte Poitrenaud-Lamesi
LA RÉCOLTE D'UN MAÎTRE CHIFFONNIER.
ETTORE GUATELLI [1921-2000]

9
Laurent Tixador
USINE À VISÉE NON APOCALYPTIQUE

13
Julie Beauté
HABITER EN LICHENS:
PERSPECTIVES SYMBIOTIQUES
SUR LA FRUGALITÉ EN ARCHITECTURE

17
Dominique Gauzin Muller
DU RÉGIONALISME CRITIQUE À LA FRUGALITÉ
CRÉATIVE LE RETOUR DES MATÉRIAUX DE
L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

21
Alexandre Melay
DE L'ESTHÉTIQUE DU WABI
AU MINIMALISME ARCHITECTURAL CONTEMPORAIN

25
Jean-Baptiste Farkas
DES MODES D'EMPLOI ET DES PASSAGES À L'ACTE

VARIA

27
Katjia Gentric
[UN]PERFORMING VOICE
L'[IN]AUDIBLE ET LE [NON]ENTENDU
CHEZ SIMNIKIWE BUHLUNGU ET EURIDICE KALA

ACTUALITÉ DE RADIAN

32
Arnaud François
LA RECHERCHE DANS LA CRÉATION

35
Matthieu Martin

**ÉQUIPE DE DIRECTION
DE PUBLICATION**

Thierry Heynen [directeur de publication,
ESADHaR],
thierry.heynen@esadhar.org

Alina Chisliac [ENSA Normandie],

Marie Josée Ourtilane[ESADHaR],

Sandrine Lascaux [GRIC, Normandie
Université]

RÉDACTEUR EN CHEF

Maxence Alcalde
maxence.alc@gmail.com

COMITÉ DE LECTURE

Sonia Anton [GRIC, Normandie Université],

Laurent Buffet [ESAM Caen/Cherbourg],

Dominique Dehais [ENSA Normandie],

Helen Evans [ESADHaR],

Arnaud François [ESA Normandie].

COMITÉ SCIENTIFIQUE:

Jérôme Glicenstein [Paris 8],

Laurence Mathey [GRIC, Normandie
Université],

Jean Philippe Uzel [UQAM]

CORRECTIONS

Anne-Laure Blusseau

DESIGN GRAPHIQUE

Émilie Aurat

FONTES

La famille de police B612 Mono
a été dessinée par PolarSys,
Nicolas Chauveau, Thomas Paillot, Jonathan
Favre-Lamarine, Jean-Luc Vinot.

Les caractères grecs proviennent
de la police de caractères *Ubuntu Mono
Italique*, dessinée par la Fonderie
internationale Dalton Maag.

IMPRESSION

La Nancéienne d'Impression
- Socosprint Imprimeurs à Nancy
[Nancy{54}/Épinal{88}]

ISSN

2678-3185

PRIX

10 euros
Dépôt légal décembre 2020

ÉDITO

Lorsqu'à la fin 2019, le comité de rédaction de *Radial* s'est réuni afin d'élaborer une thématique pour son troisième numéro, nous ne pouvons nous douter que, quelques mois plus tard, l'actualité de la notion de frugalité allait prendre une tournure toute particulière. Avec l'apparition de la Covid-19 et sa rapide propagation entraînant le confinement des populations, les interrogations sur l'usage du monde ont semblé s'imposer de manière concrète. Pendant cette période, on a pu réfléchir à nos besoins et aux impasses d'un modèle qui nous occupe probablement trop souvent à des tâches non essentielles. C'est dans ce contexte que l'idée de «frugalité» s'offre à l'actualité.

La notion de frugalité a une histoire longue. On pourrait la faire débiter avec la philosophie grecque dont, par exemple, celle d'Épicure qui, dans son questionnement sur l'équilibre et le bonheur, s'interrogeait déjà sur les besoins incompressibles de l'homme. Au XII^e siècle, dans l'Occident chrétien, on voit réapparaître ce type de préoccupations dans l'idéal franciscain associé, quant à lui, à un ascétisme radical et volontaire. Plus récemment, la généralisation de la civilisation industrielle a fait émerger l'idée d'un retour à une vie simple [de Thoreau jusqu'aux théories de la décroissance en passant par Jacques Ellul, Ivan Illich, Hans Jonas, etc.]. Dès lors, on pourrait définir la frugalité comme une posture individuelle et volontaire de rupture d'avec les potentialités offertes par un horizon d'opulence, attitude née d'une réflexion sur les besoins réels de l'homme et des conséquences de notre comportement sur notre environnement écologique – bien sûr – mais aussi social et politique.

Actuellement, les questionnements concernant l'impact de l'homme sur son environnement occupent une place prépondérante au sein

des débats. Des menaces dues au réchauffement climatique, jusqu'aux diagnostics dressés par les théoriciens de l'Anthropocène [William Ruddiman, Bruno Latour, Isabelle Stengers, etc.] ou du Thanatocène [Jean-Baptiste Fressoz, Christophe Bonneuil, etc.], l'ensemble des champs politiques et sociaux – auxquels les artistes ne sont pas étrangers – semblent parcourus par cette préoccupation. Tous ces questionnements paraissent engager notre capacité à réagir dans un contexte de capitalisme globalisé, dans un monde que d'aucuns déclarent «fini». Alors se sont développées des tentatives de réponses individuelles et collectives afin de contrer ce sentiment. Le champ des arts n'est pas en reste: nombre de manifestations proposent de s'interroger sur les bouleversements du monde ainsi que sur les postures à adopter. De quelles manières les artistes [plasticiens, architectes, écrivains, graphistes, etc.] parviennent-ils à s'emparer de cette question? Comment réussissent-ils à faire coïncider leurs pratiques avec leurs nouvelles exigences de frugalité?

Le texte de Brigitte Poitrenaud-Lamesi qui ouvre ce numéro propose de s'intéresser à la figure de l'artiste italien Ettore Guatelli [1921-2000]. À travers Ettore Guatelli, il s'agit de penser la réactivation de l'idéal franciscain et la manière dont cette doctrine infuse une partie de l'art «pauvre». Brigitte Poitrenaud-Lamesi montre dans quelle mesure cette attitude frugale revêt une forme de radicalité à la fois dans le champ de l'art de l'époque [et probablement encore de nos jours!] et dans celui du voisinage immédiat de l'artiste. En effet, si l'attitude d'Ettore Guatelli paraissait marginale dans l'art des années 1960, elle l'est tout autant dans la société italienne de cette époque, qui cherche à s'éloigner de l'image d'un pays rural et misérable. C'est toute cette tension que montre l'autrice,

en établissant une filiation entre Ettore Guatelli et la figure radicale de Saint François d'Assise.

Autre posture artistique radicale, celle de Laurent Tixador vient à son tour réactualiser la tension entre l'époque et une réflexion sur nos besoins incompressibles. Depuis plusieurs années, Laurent Tixador intervient dans des espaces [musées, galeries, mais aussi espaces naturels] avec le souci permanent du contexte. Pour lui, une forme possible de frugalité consiste à produire des œuvres en prélevant des matériaux dans son environnement immédiat. Refusant le gaspillage et les grandes machineries propres à une certaine forme d'art contemporain, Tixador bricole ses réponses comme autant d'apprentissages de gestes réinventés, qu'il s'agisse de la fabrication d'un four à briques ou de sa pratique de la vie en forêt. Loin des impasses d'un survivalisme bas du front, l'artiste propose des attitudes positives et collectives qui ne manquent pas d'interroger notre rapport quotidien aux objets qui nous entourent.

Dans le prolongement de cet entretien, il devient évident qu'une partie de notre rapport à la frugalité doit s'articuler autour de notre habitat. Si l'architecture moderniste a favorisé un monumentalisme globalisé, associé à l'utilisation de matériaux écologiquement non résilients [béton, métal, etc.], émerge la volonté, chez certains architectes actuels, de concevoir des bâtiments qui s'ancreraient dans leur contexte géographique. Ainsi, Julie Beauté s'interroge sur ce que signifie qu'être un·e habitant·e frugale. Dans son article, elle montre que cette attitude nécessite une attention particulière à un écosystème toujours singulier [bio-région] et trouve une source d'inspiration philosophique et esthétique dans le mode de fonctionnement du lichen. Dès lors, une

frugalité en architecture ne peut se penser qu'à partir d'une compréhension symbiotique de la frugalité.

La contribution de l'architecte Dominique Gauzin-Müller permet d'appréhender la manière dont les intuitions philosophiques de Julie Beauté peuvent prendre corps dans la construction. Loin de l'idée d'une normalisation moderniste qui consisterait à penser que toute convocation de technique ancienne est forcément une régression, Dominique Gauzin-Müller montre qu'il existe des ressources insoupçonnées dans l'architecture vernaculaire, dans la lignée des recherches de Bernard Rudofsky. Ces interrogations sur une architecture frugale renvoient, en définitive, à une ontologie de l'habitat, débat qui ne peut plus faire l'économie d'une réflexion sur son contexte global [économique, social, culturel, écologique et idéologique].

Jean-Baptiste Farkas propose quant à lui une sélection de sa série «IKHEA@Service et Glitch», sous forme de notices destinées à la production d'œuvres performatives. À mi-chemin entre l'aphorisme et le statement, ces pièces interrogent notre rapport à la production et à ce que nous attendons du travail de l'artiste. Si elles peuvent paraître décevantes, c'est probablement par leur économie de moyens convoqués, et dans leur capacité à produire des formes stables et attendues.

Toujours dans le champ de l'architecture, Alexandre Melay revient sur le pavillon de thé [chashitsu] et tente de voir dans quelle mesure l'idéal de sobriété et de légèreté dont il témoigne entre en résonance avec la jeune génération de l'architecture nipponne. Si l'archétype du *chashitsu* se retrouve à plusieurs moments de l'histoire esthétique du Japon, elle s'actualise avec l'intérêt pour les formes minimales et utilitaires.

Ainsi, le refus de l'ornementation parvient à créer une esthétique de la frugalité s'inscrivant, non plus dans le vernaculaire [comme pour les cas occidentaux décrits par Julie Beauté ou Dominique Gauzin-Müller], mais dans l'art noble.

Dans la partie hors thématique, Katja Gentric offre la traduction d'un de ses textes précédemment publié dans *Kunsttext* [2020]. L'autrice revient sur le rôle des niveaux de langage dans la surdétermination sociale au sein de la société sud-africaine. À travers les œuvres d'artistes comme Euridice Kala et Simnikiwe Buhlungu, elle affirme la nécessité d'écouter le langage vernaculaire que le pouvoir a trop tendance à museler. Nul doute que la situation sud-africaine renvoie à d'autres pratiques de domination, à l'époque d'une normalisation de la parole supposément officielle.

Avec ce troisième numéro, *Radial* inaugure une rubrique destinée à mettre en lumière les recherches et les activités du programme *RADIAN*¹. L'artiste Matthieu Martin [doctorant du programme *RADIAN*] propose une exploration des dispositifs urbains d'empêchement. Entre critique d'une architecture parfaite et critique politique d'un urbanisme de tableur Excell, Matthieu

1 Inauguré en 2018, le doctorat de recherche et de création artistiques porté par l'École supérieure d'art et médias Caen/Cherbourg [ésam], l'École supérieure d'art et design Le Havre-Rouen [ESADHaR], l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie [ésa] et l'école doctorale 558 «Histoire, Mémoire, Patrimoine, Langage» au sein de la communauté d'universités et d'établissements [ComUE] Normandie-Université, dont chacune des écoles partenaires est membre.

Martin prélève des images d'un paysage déficient. L'artiste s'intéresse aux rochers placés ici ou là, dont la fonction est d'empêcher le franchissement d'espaces par les voitures. Si ces gros cailloux semblent l'œuvre d'un petit Poucet devenu ogre, il n'en demeure pas moins qu'ils interrogent le promeneur attentif sur la manière dont le destin de tout espace urbain finit par s'émanciper du plan pour devenir une sorte de bricolage plus ou moins heureux de circulations. De son côté, Arnaud François profite de son expérience de recherche en école d'architecture et du suivi des doctorants, pour proposer une approche singulière du doctorat en école d'art. Ce texte a pour ambition d'initier la discussion autour de la nouveauté que constitue, en France, le lien devenu institutionnel entre recherche et création.

Enfin, la maquette de ce numéro de *Radial* a été confiée à Emilie Aurat, qui l'a pensée de manière à répondre à la thématique de la frugalité. Ainsi, par souci d'économie, elle a opté pour un papier journal et pour la police *B612 Mono* [dessinée par PolarSys] dont émerge une forme d'ascétisme graphique. Le fascicule se veut également nomade: chaque article est indépendant et occupe un feuillet recto verso. Le lecteur est alors libre de choisir de parcourir les articles dans la continuité de la revue, de les transporter par feuillet, de les réagencer, de les offrir. Les interventions d'artistes ont quand à elles été conçues selon ce principe, et rappellent les planches de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg

Maxence Alcalde

AUTEUR· TRICE· S

MAXENCE ALCALDE

Né en 1977 à Fécamp, Maxence Alcalde est docteur en esthétique [université Paris 8], critique d'art, blogueur [osskoor.com] et artiste. Il enseigne la culture numérique à l'ESADHaR et anime des ateliers d'écriture au sein du master Lettre et Création littéraire [ESADHaR/Université du Havre]. Après s'être intéressé aux théories de l'exposition et à la critique d'art, ses recherches portent actuellement sur les imaginaires technologiques à l'œuvre dans l'art contemporain. Il est l'auteur de *L'Artiste opportuniste. Entre posture et transgression* [L'Harmattan, 2011] et de *L'Œil du cyclone ou la tautologie de l'image* [éditions ESADHaR, 2019].

ÉMILIE AURAT

Émilie Aurat est graphiste, spécialisée dans le design éditorial et typographique. Elle étudie à l'ESADHaR Le Havre en option design graphique de 2014 à 2018. Elle y soutient un DNAP sur les féminismes puis un DNSEP sur la figure marginalisée de la Sorcière, à travers le corps féminin noir dans l'art occidental. Elle intègre jusqu'en 2020 le programme *Missing Scripts* de l'Atelier national de recherche typographique [ANRT], le post-diplôme typographique proposé par l'ENSA de Nancy. Ses recherches portent sur la genèse et la généalogie des systèmes d'écritures africains et créoles, et leurs enjeux sociétaux.

aurat.emilie@gmail.com

JULIE BEAUTÉ

Julie Beauté est doctorante en philosophie contemporaine [UMR 8547 – ENS Ulm, PSL]. Ses recherches portent sur la coexistence des êtres vivants, et, plus précisément, sur les cohabitations symbiotiques. Elle propose ainsi des analyses mêlant philosophie, architecture et écologie évolutive. Dans le cadre de sa thèse, elle s'intéresse au rôle des plus qu'humains dans la conception de l'architecture et s'appuie, pour ce faire, sur les humanités environnementales et sur les épistémologies féministes.

ARNAUD FRANÇOIS

Arnaud François est architecte [DPLG] praticien, HDR en *Esthétique*, docteur en «Études cinématographiques et audiovisuelles», Maître de conférences en «Géographie et Paysage» et coordinateur du programme RADIAN à l'ENSA Normandie. Ses recherches théoriques portent sur la structuration de l'imagination par les «images énergétiques» [cinéma, télévision, vidéo et numérique] et sur le rapport entre architecture et nature. Sa pédagogie du projet d'architecture porte sur l'architecture en tant que fait paysager et l'initiation à la recherche scientifique. Il est notamment l'auteur de «L'oubli de l'espace» [Revue RADIAL n°2, 2020], «L'émergence de l'Esthétique photographique par Viollet-le-Duc et Ruskin» [Projet et photographie, *Les cahiers de la recherche architecturale, urbaine et paysagère*, 5/2019] et de l'ouvrage *Enquêtes sur l'imagination architecturale. De l'opéra au cinéma sonore*, Paris, L'Harmattan, 2017.

JEAN-BAPTISTE FARKAS

Pour Jean-Baptiste Farkas, la pratique de l'art remet en cause les notions et statuts d'artiste, d'œuvre et de lieu d'exposition. Il invite quiconque à accomplir des tâches précises sous la forme de services dont l'objectif sous-jacent est de déstabiliser les ordres établis: mettre hors d'usage un fragment d'habitat, ralentir la cadence d'un travail ou encore mentir. Ses projets collaboratifs ont pour nom IKHÉA®SERVICES [1998], *Glitch, Beaucoup plus de moins!* [2002] et PRACTICES IN REMOVE [2015]. Ses travaux sont regroupés aux seins de plusieurs publications depuis 2004 et ses œuvres ont été montrées dans diverses expositions [Galerie Granit [Belfort], Galerie m-c-f Michèle Didier [Paris], Palais de Tokyo [Paris], MAC/VAL [Vitry-sur-Seine], Nuits Blanches [Paris, Montréal], etc.].

DOMINIQUE GAUZIN-MÜLLER

Architecte-chercheur française vivant à Stuttgart, auteure de 20 livres et de plusieurs expositions sur l'architecture et l'urbanisme écoresponsables. Professeure honoraire associée de la chaire Unesco «Architectures de terre, cultures constructives et développement durable» et enseignante dans les écoles d'architecture de Strasbourg, Linz et Marrakech. Le *Manifeste pour une frugalité heureuse et créative*, qu'elle a lancé en 2018 avec Philippe Madec et Alain Bornarel, a déjà reçu près de 11000 signatures.

KATJA GENTRIC

Plasticienne et chercheuse en histoire de l'art contemporain, Katja Gentric est associée au laboratoire interdisciplinaire de recherches «Sociétés, Sensibilités, Soins» [LIR3S; UMR 7366 – CNRS uB] et enseigne l'anglais à l'ESADHaR. Après un projet postdoctoral à l'University of the Free State [Afrique du Sud] sur les pratiques artistiques convoquant la parole écrite ou orale, elle pose la question de l'impossibilité de langage et l'obligation de parole dans la recherche par l'art – projet soutenu par le Günther Uecker Institut [Allemagne] et l'University of the Western Cape [Afrique du Sud].

MATTHIEU MARTIN

Matthieu Martin [né en 1986] est un artiste contemporain qui vit et travaille à Berlin en Allemagne et Bayeux en France. Depuis ses débuts dans le graffiti, Matthieu Martin déploie ses recherches au sein de l'espace urbain. Ses installations ou interventions s'inspirent de la façon dont cet espace est contrôlé, aussi bien de façon visible qu'invisible. L'espace public est ainsi vu comme un ensemble de règles elles-mêmes conçues comme points de départ potentiels pour de nouvelles créations poétiques et critiques, souvent empreintes d'ironie. Il expose dans de nombreuses institutions et galeries en France et à l'étranger. Récemment, son travail a été présenté au musée d'Art contemporain [El Macq Quérétaro, Mexique, 2020], Frac Normandie [Caen, 2019], Aperto Raum [Berlin, 2019], ainsi qu'à la 5^e Ural Biennial [Ekaterinburg, Russie, 2019]. Il est actuellement doctorant [*In Cité*, sous la codirection de Miguel Angel Molina et Thomas Hippler] au sein du programme RADIANT.

ALEXANDRE MELAY

Docteur en arts, esthétique et théorie des arts contemporains de l'université de Lyon. Auteur d'une thèse soutenue sur les concepts de temporalité et spatialité dans l'esthétique et l'architecture japonaises. Ses études m'ont amené à étudier au Japon, à Tokyo et Kyoto, ainsi qu'à l'université d'Osaka. Ses recherches actuelles interrogent la relation entre les arts visuels et les réalités constitutives et réflexives du monde contemporain, les espaces-temps anthropiques, les formes de la postmodernité et les phénomènes de mutations qui caractérisent notre contemporanéité.

BRIGITTE POITRENAUD-LAMESI

Brigitte Poitrenaud-Lamesi est agrégée d'italien, maître de conférences et habilitée à diriger des recherches, elle enseigne la littérature et la civilisation italiennes à l'université de Caen Normandie. Directrice adjointe de l'unité de recherche Laslar, elle codirige la collection «Liminaires-Passages interculturels» chez Peter Lang. Elle a publié une série d'articles sur l'actualité de François d'Assise, sur Palazzeschi, Calvino ou encore sur l'arte povera. Elle a dirigé plusieurs ouvrages consacrés à ces sujets, parmi lesquels – *Or et ordure* [2013], *Francesco Ora* [2017] et publié un volume inédit, *Imaginaires et pauvreté. François d'Assise dans la création contemporaine aux Cahiers de l'Hôtel Galliffet*, en 2018,

www.unicaen.fr/recherche/mrsh/laslar.
Département d'études italiennes
Équipe LASLAR
Bureau LI 321
brigitte.poitrenaud-lamesi@unicaen.fr
bp.l.senese@orange.fr

LAURENT TIXADOR

Né en 1965 à Colmar, FR. Vit et travaille à Nantes, FR.

[laurenttixador.tumblr.com](https://www.tumblr.com/laurenttixador)
laurenttixador.com

RÉSUMÉS

BRIGITTE POITRENAUD-LAMESI

**THE HARVEST OF A MASTER RAGPICKER
ETTORE GUATELLI (1921- 2000)**

Ettore Guatelli a fait des ordures une science archéologique. Dans les années 1970, il fouillait dans les décharges pour récupérer des objets abandonnés et autres rebuts. À l'origine, Guatelli est un paysan que son travail d'artiste collectionneur a fait surnommer «maître chiffonnier» par les habitants de la région. D'ordre esthétique et de type éthique, sa démarche interroge notre hiérarchie des valeurs et notre quotidien. Son œuvre n'est pas un simple travail de recyclage ou une tentative de revalorisation du rebut, c'est un regard porté sur l'objet austère que l'on expose, sans le transformer, et qui révèle en creux le jugement porté par une société sur sa production. Le «Louvre paysan» de Guatelli mêle or et ordure en rappelant que la «*frugalitas*» est une récolte de fruits, une richesse en forme d'ascétisme. Le musée Guatelli se trouve dans la province de Parme, en Italie; ce projet s'inscrit dans un courant de pensée franciscain mais non confessionnel qui anticipe les enjeux écologiques majeurs de la société actuelle.

Ettore Guatelli made of the garbage an archaeological science, in the seventies he excavated to recover in the dumps of the abandoned objects and other rejects. Originally Guatelli is a peasant; his work as an artist collector made him nicknamed "master ragpicker" by the locals with ironic intent. Guatelli's approach is both aesthetic and ethical; it questions our hierarchy of values and our daily life. His work is not a simple recycling work or an attempt to revalorize waste, it is a look at the austere object that is exhibited, without transforming it, and which reveals in hollow the judgment made by a society on its production. The Guatelli's "Peasant Louvre" mingle Gold and garbage, reminding us that "frugalitas" is a harvest of fruit, a wealth in the form of asceticism. The Guatelli Museum is located in the province of Parma in Italy. The project is part of a Franciscan but non-denominational current of thought that anticipates the major ecological challenges of today's society.

www.museoguatelli.it

JULIE BEAUTÉ

**HABITER EN LICHENS:
PERSPECTIVES SYMBIOTIQUES
SUR LA FRUGALITÉ EN ARCHITECTURE**

Cet article propose une lecture écologique et critique de la frugalité: en insistant sur les outils, les méthodes, les savoirs et les horizons fournis par l'écologie évolutive, l'enjeu est de développer des pistes symbiotiques pour appréhender les architectures et les territoires frugaux. La frugalité, au prisme de la figure du lichen et des récits de symbiopoïèse, revient ainsi à être formulée en termes d'inscription dans les enchevêtrements vivants et plus qu'humains.

This article offers an ecological and critical reading of frugality: by insisting on the tools, methods, knowledge and horizons provided by evolutionary ecology, the purpose of this paper is to develop symbiotic perspectives to understand frugal architectures and territories. Through the prism of the lichen figure and of symbiopoiesis narratives, frugality thus comes to be formulated in terms of inscription in living and more-than-human entanglements.

ALEXANDRE MELAY

DE L'ESTHÉTIQUE DU WABI AU MINIMALISME
ARCHITECTURAL CONTEMPORAIN

Dans l'histoire du développement architectural japonais, l'abri a eu une grande influence sur l'architecture traditionnelle, notamment sur l'esthétique du pavillon de thé (chashitsu), développée par le maître de thé Sen no Rikyū – qui lui-même, informa l'ensemble de l'architecture au Japon, et contribua à l'élaboration d'un code d'une « simplicité rustique » ou « wabi », caractérisé par un idéal architectural de sobriété et de légèreté, d'une influence décisive sur l'architecture résidentielle du XVI^e siècle. Le wabi n'a pas été sans résonance dans les réalisations minimalistes et conceptuelles contemporaines.

In the history of Japanese architectural development, the shelter archetype is a founding theme, which has had a great influence on traditional architecture, on Tea pavilion aesthetics [chashitsu] in particular, developed by the Tea Master Sen no Rikyū. This one will have influences on the entire architecture in Japan, and will contribute to the development of a "rustic simplicity" code called "wabi", characterized by an architectural ideal of sobriety and lightness, which would later have huge influences on 16th century residential architecture. At last, it will find resonance in contemporary minimalist and conceptual constructions, nourished by the spirit and the emotion of renewed simplicity in a frugality and an economy aesthetics.

KATJA GENTRIC

[UN]PERFORMING VOICE
L'[IN]AUDIBLE ET LE [NON]ENTENDU
CHEZ SIMNIKIWE BUHLUNGU ET EURIDICE KALA

Deux interventions discrètes par Euridice Kala et par Simnikiwe Buhlungu créent des situations de parole qui mettent en évidence les aspects diachroniques des relations de pouvoir inhérentes à la performativité de la voix dans l'espace public. Par cette articulation toutes deux opèrent un changement paradigmatique dans l'appréhension du langage. Le geste de cibler ce qui d'habitude est passé sous silence est analysé ici comme l'action de « [dès-]entendre ». Par réciprocity paradoxale, cela vient à signifier une écoute « informée, impliquée et située ». Soucieuses d'éviter toute forme de politique de l'identité, les interventions œuvrent à l'autotransformation, en créant des situations où le lecteur – ou l'auditeur – peut interrompre le flux de non-écoute

Two unspectacular interventions by Simnikiwe Buhlungu and Euridice Kala evidence the diachronic power relations implied in performativity of voice in public space, and thus operate a paradigmatic shift in the way language is put to use. In paradoxical reciprocity, the action of [un]hearing comes to signify a fine-tuned form of informed, involved and situated listening capable of bringing to the fore that which goes by unheard or remains stifled. Side-stepping identity-politics, these interventions suggest self-transforming labour where the reader or listener can perform the act of interrupting the [un]heard.

ARNAUD FRANÇOIS

LA RECHERCHE DANS LA CRÉATION

Le doctorat RADIANT, associant la recherche scientifique à la création artistique, pose la question épistémologique de savoir comment la connaissance rationnelle peut-elle fonctionner avec la connaissance sensible. C'est à partir du point de vue de l'artiste créateur de formes, et plus précisément de l'architecte, que le propos problématise la question en articulant des réflexions provenant autant de la pratique et de l'enseignement de l'architecture qu'en faisant appel à la notion d'« idée esthétique » posée par Kant dans la *Critique du jugement*.

The RADIANT doctorate, associating scientific research with artistic creation, poses the epistemological question of how rational knowledge can work with sensitive knowledge. It is from the point of view of the artist who creates forms, and more precisely of the architect, that the subject problematizes the question by articulating reflections stemming as much from the practice and the teaching of architecture appealing to the notion of "aesthetic idea" posed by Kant in the Critique of Judgment.

LA RÉCOLTE D'UN MAÎTRE CHIFFONNIER. ETTORE GUATELLI [1921-2000]

FRUGALITÉ FRANCISCAIN

Le frugal «se nourrit de peu, et vit d'une manière simple¹». Un détour du côté de l'étymologie rappelle que, paradoxalement, la «*frugalitas*» est un terme qui signifie la «récolte de fruits» et, par extension, désigne «la modération, la sagesse, la sobriété». Il s'agit d'une richesse fondée sur l'ascétisme: *Less is more*. De façon contre-intuitive, cette récolte s'offre comme une invitation à la retenue, voire à une forme de dépouillement, si l'on se réfère à la proxémie du terme². Peut-il exister un art frugal? Un geste créatif qui prendrait le «moins» pour socle de son élan? Comment penser une esthétique de la frugalité? Un art frugal est-il aujourd'hui, par définition, un art contestataire?

Ettore Guatelli [1921-2000] est un récolteur d'objets délaissés, un collecteur avant de devenir un collectionneur. S'il succombe absolument à la tentation de l'accumulation, il ne s'agit pourtant pas d'une forme de thésaurisation, d'«une abondance morte», pour reprendre l'expression du philosophe Emmanuel Mounier³ **Fig. 1**. Il s'agit plutôt d'un geste radical, dont les enjeux sont politiques et éthiques, et qui s'affirme comme une quête esthétique. Guatelli a fait des ordures une science archéologique; dans les années 1960 et 1970, il fouillait pour récupérer dans les décharges des objets abandonnés et autres détritiques. À l'origine,

1 Définition du dictionnaire Larousse. Du latin classique *frux, frugalis*, «fruit» «moisson».

2 CNRTL.

3 Emmanuel Mounier, *Traité du caractère*, Paris, Éditions du Seuil, 1946, p. 649.

Guatelli est un paysan, que son travail d'artiste collectionneur a fait surnommer «maître chiffonnier» par les habitants de la région dans une intention ironique. Aujourd'hui, la radicalité de son «écriture pariétale» surprend le visiteur autant qu'elle inspire nombre d'artistes [Bernardo Bertolucci⁴, Umberto Eco, Christian Boltanski, Werner Herzog, entre autres⁵]. La démarche d'Ettore Guatelli interroge notre hiérarchie des valeurs et notre vision du quotidien. Son œuvre n'est pas un simple travail de recyclage ou une tentative de revalorisation du rebut, c'est un regard porté sur l'objet austère que l'on expose, sans le transformer, et qui révèle en creux le jugement porté par une société sur sa propre production. Dans ce lieu à la fois pauvre et baroque, admiré pour sa splendeur paradoxale et rebaptisé le «Louvre paysan», or et ordure se font l'écho des enjeux esthétiques de notre société contemporaine. Le travail d'Ettore Guatelli est typique d'une quête de la sobriété qui fait du déchet un matériau porteur d'une sensibilité écologiste et, plus largement, d'une spiritualité laïque visant à magnifier l'objet le plus humble. Le musée Guatelli se trouve dans la province de Parme, en Italie du Nord; il propose au visiteur de se confronter à une véritable esthétique

4 Bernardo Bertolucci a consacré le célèbre film *Novecento* au monde des paysans de la *Mezzadria* [métairie] de l'Émilie en 1976, film pour lequel il a emprunté des objets au musée. La démarche de Guatelli comme celle de Bertolucci s'inscrit dans une volonté de restaurer la mémoire ouvrière et paysanne en refusant le misérabilisme. [Dans cette optique, l'affiche du film a d'ailleurs repris l'image du tableau de Pelizza da Volpedo intitulée *Quarto Stato*, 1901].

5 www.museoguatelli.it

de la frugalité – une modeste récolte dont les fruits ne produisent aucune richesse économique. Il s'inscrit dans un courant de pensée franciscain qui anticipe les enjeux écologiques majeurs de la société actuelle.

Voilà pourquoi il est légitime de convoquer François d'Assise [1181/82-1226] pour évoquer le travail de Guatelli, non pas d'un point de vue religieux, car Guatelli était athée, mais en référence à une démarche esthétique de type franciscain. Le *Poverello* a fait de la pauvreté non pas une règle de vie mais plutôt une «forme de vie», pour citer le philosophe italien Giorgio Agamben lorsqu'il souligne combien et comment François a bouleversé les rapports sociaux, en imposant un nouveau regard sur le monde⁶. Avec François, affirme l'historien Jacques Le Goff, se profile une approche plus égalitaire incluant dans un même univers les hommes, les plantes, les animaux, les éléments et même les objets les plus humbles⁷. François d'Assise et ses premiers compagnons imposèrent une vision originale des catégories esthétiques, en réhabilitant les êtres et les objets jugés détestables, en bousculant l'organisation imaginaire et les références habituelles de la société de leur époque. Pour François, il existe un lien fort entre beauté et amour. Il pose un regard empathique et compassionnel sur toute la création et en particulier sur les plus faibles, les oubliés, les pauvres. Sa réaction aux usages et aux abus de son temps est de

6 Giorgio Agamben, *De la très haute pauvreté. Règles et formes de vie*, trad. Joël Gauraud, Paris, Payot, Rivages Poche / Petite Bibliothèque n° 781, 2011.

7 En référence au célèbre *Cantique de frère Soleil* [1224] mais aussi à l'ensemble de ses écrits [*Règles*] et de sa geste.

type politique – même si elle n'est jamais revendiquée comme telle –, elle condamne le vertigineux processus d'enrichissement de la bourgeoisie, la notion même de profit, les fastes de la curie et pointe implicitement les disparités économiques et les injustices sociales qui en découlent. En considérant les créatures les plus viles comme l'expression de la volonté suprême, c'est-à-dire du divin, il réhabilite les êtres et les objets jugés méprisables. Le beau exprime la sensation directe du divin, présente dans toute chose existante, puisque la beauté est avant tout un principe d'amour sans discrimination. Ainsi François fait-il émerger les conditions nécessaires à un renversement de la hiérarchie des valeurs, à un nouvel ordonnancement qui transforme l'approche et la perception de la beauté: la beauté est pauvreté, nudité, frugalité, car ce qui est digne d'admiration n'a aucune valeur monétaire. Jacques Le Goff⁸ souligne

8 Jacques Le Goff évoque, à ce sujet, un «nouveau Moyen Âge», une «première Renaissance» qui va de l'an Mil au XIII^e siècle [Jacques Le Goff, *Saint François d'Assise*, Paris, Gallimard, «NRF», 1999; Jacques Le Goff,

combien l'idée de beauté, au Moyen Âge, est systématiquement associée à la richesse, à l'abondance et aux facultés du nant. Avec François d'Assise se profile une nouvelle conception qui révolutionne l'architecture du monde: le lieu ouvert [campagne forêt] remplace favorablement le lieu clos [palais église], pauvres, réprouvés et marginaux sont réhabilités, les créatures mineures occupent désormais une place privilégiée. Ce regard empathique envers le *Creato* enveloppe les plus faibles d'une bienveillance inédite⁹ et inclut dans un unique processus compassionnel toute créature sans distinction de nature, sans discrimination aucune, selon une approche qu'on pourrait définir aujourd'hui comme horizontale: ainsi le caillou devient-il plus précieux que la pièce de monnaie,

La Civilisation de l'Occident médiéval [1964] Paris, Flammarion, 2008].

9 Rappelons que le Moyen Âge considère le pauvre comme un pêcheur qui expie ses fautes par sa condition [Michel Mollat, *Les Pauvres au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1978]. Ce sont les mouvements paupéristes et les Franciscains qui contribuent à changer cette approche.

ainsi le loup n'est-il plus un irréductible ennemi sauvage, ainsi la robe de bure usée jusqu'à la corde est-elle plus précieuse que les étoffes raffinées qu'il admirait dans sa jeunesse. Il confère une dignité au végétal et même au minéral: le caillou, le foin, la terre, la cendre dont il se recouvre conquièrent une présence nouvelle au monde. En choisissant le nom de «mineur», François annonce un programme non seulement éthique mais aussi esthétique: c'est par sa gestuelle, par le choix de son habit, par la scénarisation de son parcours de vie qu'il tente de rallier ses semblables à sa cause.

Chez les artistes contemporains, il existe une production foisonnante directement ou indirectement inspirée par cette «révolution mentale» franciscaine¹⁰: citons, à titre d'exemples, Fulvio Roiter [le célèbre photographe de Venise] ou encore le peintre trans-avant-gardiste Mimmo

10 Dans le domaine cinématographique, citons Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Liliana Cavani ou encore Michelangelo Frammartino qui signe, en 2010, un film dit «franciscain»: *Les Quatre Fois*.



Fig. 1. Ettore Guatelli, *Collection*

LA RÉCOLTE D'UN MAÎTRE CHIFFONNIER. ETTORE GUATELLI [1921-2000]

Paladino et le plasticien contemporain Michelangelo Pistoletto. Arrêtons-nous sur l'exemple significatif des artistes de l'*arte povera* pour rendre compte de la richesse de cette production artistique qui fait de l'empreinte franciscaine et de cette aspiration à la frugalité un marqueur de sens et de sensibilité. C'est la notion de refus [d'un nouveau modèle de société] qui unit significativement la pensée de François et la démarche des povéristes. Le «refus» ouvre un champ lexical riche mais qui varie selon les langues considérées. Retenons l'idée que le refus est à la fois une action et le résultat de cette action: l'objet du «refuser» [Littré] qui n'est autre que le «rebut», matériau privilégié des povéristes: il s'agit alors «du reste» de ce qui demeure après usage, après utilisation ou après exploitation, ce qui fait référence au passé de l'objet et à la mémoire de celui qui s'en empare. La thématique de la pauvreté est donc logiquement exploitée au cours des années 1960 et 1970; on parle d'ailleurs aujourd'hui de la révolution éthique des années 1960. Précisons qu'il s'agit d'abord d'une révolution esthétique, les povéristes ont exalté la pauvreté en revendiquant cet adjectif employé, comme le faisait saint François, dans une acception positive. L'*arte povera*, mouvement actif à Turin au cours de cette même période, s'affirme comme un modèle de contre-culture en réaction à la société productiviste et consumériste née du «boum économique» italien de l'après-guerre. Selon Giovanni Lista, l'historien de l'art, spécialiste du futurisme et du povérisme, «[l]a langue italienne est probablement la seule au monde à accorder une signification positive à l'adjectif "pauvre" en le situant au-delà de l'économie, dans les domaines de la spiritualité, de la philosophie et de l'esthétique¹¹».

11 Giovanni Lista, *Arte povera*, Milan,

D'autant que le surnom attribué à François d'Assise, *il Poverello*, le petit pauvre, est porteur d'une connotation clairement affectueuse, rendue par l'emploi du suffixe «ello». Le critique d'art Michael Sonnabend fut le premier à qualifier l'*arte povera* d'«art franciscain¹²». Le lien avec l'éthique franciscaine est en effet patent: la pauvreté se présente comme une réponse à la fausse richesse du monde contemporain; pauvreté volontaire et non subie, selon les enseignements des prêches de François. Cette aspiration, dépourvue de toute référence religieuse explicite, est largement reprise par les artistes povéristes dans le but de résister au capitalisme par des actions minimales et grâce à une esthétique minimaliste. Plus largement, la culture médiévale nourrit l'art pauvre, notamment par la volonté de bannir du processus créatif toute solution élaborée ou sophistiquée, et par l'exigence de simplicité et de modestie qui convoque l'ouvrage de l'artiste-artisan dont les œuvres sont exposées non dans un musée, un espace sacralisé ou réservé à l'art, mais dans des lieux alternatifs: ateliers, hangars, terrains vagues, parcs, rues. Le mouvement de l'*arte povera* est un mouvement

5 Continents Éditions, 2006, p. 17.

12 La référence à la poétique franciscaine est, de fait, présente dans certains des titres povéristes. Citons *Sacchi* [Sacs] d'Alberto Burri, précurseur des povéristes, *Sandali* [Sandales] de Piero Gilardi, *Il pane alfabeto* [Le pain alphabet] de Giuseppe Penone ou encore *Il lancio di colombe* [Le lancer de colombes] de Pier Paolo Calzolari; le plus éloquent étant sans doute *Accarezzare gli alberi* [Caresser les arbres] de Michelangelo Pistoletto, un hommage limpide à la célèbre fresque de la basilique supérieure Saint-François à Assise, *Le Prêche aux oiseaux* de Giotto.

réactionnaire, qui tente d'opposer au modèle capitaliste une réponse artistique via une esthétique de la pauvreté. Les matériaux utilisés sont volontairement pauvres: ce ne sont pas des produits finis au sens industriel du terme mais plutôt des matériaux bruts: charbon, fer, acier, plomb, bois, verre, cuivre [dont le seul énoncé raconte l'épopée ouvrière] ou des matières organiques [arbres, plantes]; il peut s'agir d'objets usuels – lampes, miroirs, fils électriques –, des objets donc plus élaborés mais qui n'ont pas de grande valeur marchande. Il s'agit enfin d'objets du rebut, récupérés, car la Caverne des trésors des povéristes, c'est la décharge urbaine, en particulier industrielle. Giovanni Lista affirme, à leur sujet, que «l'intuition du monde sensible est également à l'origine d'une sorte de mysticisme laïque qui circule dans nombre d'œuvres de l'*arte povera* [...] la tâche de l'art est ainsi de dévoiler la fraternité secrète et sensible qui unit les choses entre elles et l'homme à toute chose du monde¹³».

L'urgence écologique et économique actuelle rend la figure de François d'Assise emblématique d'une éthique de la pauvreté qui s'exprime à travers une esthétique de la frugalité devenue cruciale. C'est dans cette lignée que l'on peut inscrire le travail d'un «maître chiffonnier», povériste qui s'ignore, car sa démarche est celle d'un solitaire, d'un paysan n'appartenant à aucun courant artistique constitué.

UN LOUVRE PAYSAN

Ettore Guatelli dut renoncer au travail de la ferme, dans les années 1960, quand le «miracle économique» bouleversa les modes de production, de consommation et de vie des Italiens. Il fit alors, à son tour, un

13

Ibid

choix *réactionnaire*, proche de celui que fit François aux temps opulents du *Comune* en Italie centrale: il remit en cause, d'abord par le geste banal du ramasseur d'ordures puis par celui de l'artiste collectionneur, les nouveaux dogmes économiques et politiques du moment¹⁴. Il décida, tout en continuant à habiter dans la *fattoria* avec sa famille, d'en faire un sanctuaire pour les objets abandonnés, celui de la mémoire des paysans, un lieu qui, au fil des ans, est devenu un musée¹⁵. Il s'agissait, dans un premier moment, d'une véritable entreprise de sauvetage des reliquats, des restes et des rebuts d'un monde en cours de disparition sans aucune vocation muséale. Cette activité encore confidentielle fut accueillie quasi unanimement avec la plus grande hostilité, en particulier par les paysans, ses compagnons de labeur, offensés par cette mise en lumière de leurs origines modestes et de leurs modes de vie d'autrefois. Le lieu étant vécu, aujourd'hui encore, comme le symbole infamant et honteux d'un passé précaire qu'il vaudrait mieux cacher, ainsi que le rappelle Guatelli lui-même: «Oui, aujourd'hui les visiteurs venus de toute l'Italie et du monde [peu de Parme et très peu de nos contrées], à quelques rares exceptions près, ne sont en général pas ceux qui ont fabriqué et utilisé ces objets

14 Rappelons que François d'Assise mit en scène son refus de l'avènement de cette nouvelle société bourgeoise en se dépouillant de ses habits précieux et en allant à la rencontre des rebuts de la société: les pauvres, les fous, les lépreux. Un geste à la fois concret et symbolique, qui peut être lu comme un acte esthétique.

15 La Fondation-musée Ettore Guatelli, aujourd'hui dirigée par Mario Turci à Ozzano di Taro, province de Parme. www.flickr.com/photos/museoguatelli.

[et pas non plus leurs enfants ou petits-enfants], mais plutôt des chercheurs, des gens d'une autre culture, des personnes d'un autre milieu et d'une autre classe sociale. Pourquoi? C'est comme s'ils avaient peur de devoir éprouver de la honte en se regardant au miroir d'un passé qui les ramènerait au souvenir de conditions de vie si différentes de celles qui sont les leurs aujourd'hui¹⁶.»

Voilà pourquoi ils surnommèrent parfois «maître chiffonnier» celui qui recueillait les objets usés et devenus inutilisables à leurs yeux. Tous ces objets cassés ou abîmés étaient autant de témoins de mœurs jugées archaïques, arriérées et qui, à l'heure de la modernité technologique, devaient être remplacés. Sa pratique semblait contredire les bienfaits d'un consumérisme récent qui privilégiait une esthétique de l'objet neuf, propre et fonctionnel. Les instruments, outils et vêtements hors d'âge avaient été jetés comme le nouveau riche se débarrasse de ses anciennes guenilles ou des objets désormais démodés. Guatelli allait à rebours des nouvelles aspirations collectives de son temps, il recevait donc des lettres anonymes hostiles, irritait ses proches en les privant de leur espace vital, bataillait avec sa banque pour résoudre ses sempiternels soucis financiers.

Le débat historiographique contemporain dénonce souvent un excès de mémoire, une vision nostalgique et enjolivée du passé: les musées ruraux se présentant comme des paradis perdus, exotiques et artificiels sans lien avec la réalité. Le projet *Guatelli* ne retrace pas une histoire édifiante de type

16 Catia Magni et Mario Turci, «Alcuni scritti di Ettore Guatelli», in Catia Magni et Mario Turci [dir.], *Il Museo è qui. La natura umana delle cose. Il Museo Guatelli di Ozzano Taro*, Milan, Skira, 2005, p. 222. Nous traduisons.

«national-populaire», il ne s'agit pas d'une démarche ethnographique, ce n'est pas un musée sur le folklore paysan: un lieu qui met en scène des habitats reconstitués pour des espèces disparues. Il raconte plutôt, comme en témoigne journal intime de Guatelli, la promiscuité des corps, la saleté, la rudesse des conditions de vie des travailleurs sans aucun accès au confort. La finalité réelle du lieu, c'est la récupération d'une mémoire ignoble, un exercice de *réparation*, au propre et au figuré, de ce passé devenu honteux. Pour ce faire, Guatelli invente un geste artistique original et personnel. Cette histoire se confond alors avec son histoire, celle «d'un voyage à contre-courant, d'une solitude, celle d'un homme incertain, fragile et qui se vécut comme un perdant¹⁷», souligne son ami Pietro Clemente. Avant même de parler d'une œuvre qu'il n'eut pas, pendant très longtemps, conscience de réaliser, notons que son travail se confond avec sa vie, sa manière d'être et d'agir: il débouche sur un discours iconographique à visée esthétique, non théorisé mais porté par la volonté tenace de produire un mode de connaissance

17 Pietro Clemente, «Cose e corpi contadini nella scena estetica: il museo Guatelli di Ozzano Taro», in Brigitte Poitrenaud-Lamesi [dir.], *Or et ordure. Regards croisés sur le déchet*, vol. XXIX, Berne, Peter Lang, 2013, p. 46. Nous traduisons. Pietro Clemente, ami d'Ettore Guatelli, est anthropologue à l'université de Florence; il a consacré plusieurs articles au musée et à l'artiste [Pietro Clemente, Mario Turci, *Ritorno al museo «Ettore Guatelli»*, *AM – Antropologia museale, rivista quadrimestrale della Società italiana per la museografia e i beni demotnoantropologici*, n° 6/III, 2003-2004, p. 40-53.

LA RÉCOLTE D'UN MAÎTRE CHIFFONNIER. ETTORE GUATELLI [1921-2000]

original¹⁸. Il fait des fiches, prend des notes afin que les objets parlent et transmettent la voix des «sans histoire». Le lieu est devenu progressivement le point de passage spatiotemporel entre le monde du «vécu refoulé» et le présent technologique des nantis et des ignares, une zone de contact, une zone qui explore la limite entre utile et inutile, beau et laid, précieux et vil, noble et ignoble. La démarche consiste à récupérer des objets pauvres pour leur conférer une noblesse muséale, au sein de ce qu'il a appelé par la suite un «Louvre paysan»; réhabiliter la mémoire des gens qui en furent les utilisateurs est une façon paradoxale d'alléger le passé de son pathos. L'originalité tient à la qualité esthétique de cette mise en lumière des objets de l'ombre, c'est une recherche à la fois spontanée et sophistiquée: une incroyable quantité d'objets forment des lignes esthétiques suggestives, sans jamais perdre leur caractère pratique. Le paysan est passé maître dans l'art de récolter et de disposer les objets les plus humbles; il s'agit d'une forme d'écriture publique qui est le reflet de l'univers mental et social auquel il appartient. Avec lui, la culture paysanne se fait épique¹⁹.

Guatelli se penche sur ce qu'il appelle «l'âge du pain», quand le travail dans les champs concrétisait le lien profond qui unit les hommes à la vie. Les paniers disposés sur le plafond de l'entrée principale, permettant d'emprunter un escalier, sont suspendus en foule compacte, leur profusion raconte à la fois leur grande banalité et leur

18 Précisons que Guatelli était devenu maître d'école et que la question de la transmission est au cœur de son projet.

19 Pour approfondir le sujet, nous renvoyons à l'article de Clemente déjà cité.

caractère essentiel. Disposés en hauteur, hors d'atteinte, ils semblent désormais inaccessibles, dernière image fugace qui évoque la silhouette évanouie des porteurs de paniers. Le travail qui sous-tend cette collecte/quête a aussi pour but de récupérer des biens immatériels, dont il garde la trace à travers ses récits iconographiques. Il raconte la ruralité préindustrielle et artisanale qui était en cours de disparition et dont il souhaite conserver la trace, les anciens savoirs et les modes de vie qui ont été uniquement confiés à la tradition orale **Fig. 2.**: «Ce sont des choses humbles, bien sûr, mais certaines d'entre elles sont incroyablement ingénieuses, poétiques dans leur humilité, et charmantes. Cela vous donne envie de comprendre qui était là, et à qui appartenait ces objets. Ils vous donnent envie de savoir de quelle manière et dans quelles circonstances ces éléments ont été utilisés²⁰. »

Cependant, sa démarche est plus ambitieuse: en collectionnant les choses usées, à la limite de l'inutilisable, il s'emploie à briser le dogme du collectionnisme muséal – le beau, le précieux, l'unique – car, pour lui, l'objet ne vaut que pour sa forme et son intégrité fonctionnelle. Il confère une valeur à l'usure même de l'objet, critiquant ainsi implicitement le modèle consumériste et productiviste triomphant de l'époque. S'il s'inscrit, sans le revendiquer, dans un courant de pensée contemporain [pop art, *arte povera*] qui interroge le statut de l'objet manufacturé et surtout de l'objet populaire, il s'en démarque pourtant significativement en se tournant essentiellement vers la pratique artisanale. Pour décrire sa collecte, il a recours à l'expression «musée du quotidien», une récolte de choses, d'usage commun, qui invite le spectateur à s'émerveiller et à

20 Catia Magni et Mario Turci, art. cit, p. 218.

reconsidérer les enjeux de l'exposition des objets.

Horloges à l'arrêt, bocaux vides, chaussettes hors d'usage, formes pour chaussures disparues, outils rouillés composent une scénographie de l'objet pauvre, qui répond à une intuition guatellienne: il existe, dans l'objet le plus commun, y compris et peut-être surtout dans le déchet, une énergie créative potentielle, une beauté intrinsèque qui attend son révélateur, son libérateur, pour reprendre les propos de Michel-Ange au sujet de sa sculpture²¹: «J'ai vu un ange dans le marbre et j'ai seulement ciselé jusqu'à l'en libérer.» Guatelli ne ciselle pas, il n'intervient pas en général sur l'objet²², pour libérer la forme de son carcan historique, idéologique et social, il expose le fruit de sa modeste moisson. **Fig. 3.**

Cette libération ne vise pas seulement la conservation de la mémoire mais plutôt son émancipation. Allégés de leur charge culturelle et de leur poids économique, ces objets pauvres atteignent un état de grâce: son art n'est pas un *arte del levare* [un art du retrait] mais un *arte del disporre* [art de la disposition]. Cette mise en ordre est une mise en scène, un acte de création qui donne à voir l'invisible en transformant le regard du spectateur. Cette mise à disposition relève d'un choix éthique qui rencontre la pensée franciscaine lorsqu'elle se refuse à catégoriser ou à hiérarchiser les sujets ou les objets selon un quelconque critère de

21 Matteo Residori [dir.], *Michelangelo, Rime [1504-1505]*, Milan, Mondadori, 1998.

22 Signalons que, dans certains cas, il s'emploie à réparer les objets dans une optique quasi affective, pour «redonner vie» aux choses mortes.

valeur [préciosité, rareté, dignité, beauté, richesse]. Le travail de Guatelli confère une dignité à toutes les formes existantes et il légitime *une évidence à être* au monde selon un principe égalitaire.

La qualité de «rebut» confère aux choses une charge émotionnelle et mémorielle particulière et, en quelque sorte, leur donne une âme. Il existe à l'évidence, chez Guatelli, une quête spirituelle de type laïque, qui rappelle la démarche povériste, lorsqu'il évoque un sentiment de communion, qui n'est pas religieux, avec les choses, les objets, les engins les plus improbables²³.

23 Guatelli, de son vivant, a amassé plus de 60 000 objets, dont une partie seulement est «disposée» et exposée. Le reste git dans des malles, des cartons, des hangars qui débordent. On a pu parler à son sujet de «pathologie compulsive». Voir «La syndrome "dell'accumulo



Fig. 2. Ettore Guatelli, *Panier*

Il fait surgir une beauté d'un autre ordre, par exemple dans la «pièce orientale» entassant de centaines de boîtes de conserves ordinaires. Fig. 4. Le choix systématique de l'accumulation donne le vertige et invite à une réflexion existentielle: est-il possible de tout garder, de ne rien jeter, comme Guatelli en exprimait le souhait dans ses écrits? Cette obstination à conserver exprime un refus de la condition du mortel à travers celui de la perte quelle qu'elle soit; ce trop-plein donne le tournis, il évoque le «vertige de la liste» d'Umberto Eco²⁴ pour reprendre le titre d'un ouvrage

compulsivo" tra creatività e patologia»,

www.artesociale.it/la-sindrome-dellaccumulo-compulsivo-tra-creativita-e-patologia/

24 Eco insert, à juste titre, la photographie du salon principal du



Fig. 3. Ettore Guatelli, *Chaussettes*

dans lequel l'auteur pointe le caractère fascinant et inquiétant de l'organisation d'une liste et où il interroge son caractère à la fois fermé et ouvert pour penser la forme inachevée et donc potentiellement infinie. Fig. 5.

Dans le salon principal, marteaux, pinces, pelles, ciseaux, tonneaux, mortiers recouvrent les murs blancs en suivant des motifs géométriques simples, créant un effet scénographique riche de stimulations visuelles et en mesure d'évoquer, à travers un langage muséographique inédit et libéré de toute intention réaliste, les gestes quotidiens de la vie paysanne. Les outils remplissent aussi les meubles et les étagères, c'est l'accumulation, la répétition,

musée Guatelli à la page 212-213 de son livre: Umberto Eco, *Le Vertige de la liste*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2009.



Fig. 4. Ettore Guatelli, *Pièce orientale*

LA RÉCOLTE D'UN MAÎTRE CHIFFONNIER. ETTORE GUATELLI [1921-2000]

l'entassement, l'empilement jusqu'à l'engorgement qui créent paradoxalement une poésie de l'objet pauvre, un vertige qui désoriente le regard et les sens. Le visiteur s'interroge sur le critère retenu par le collectionneur, sur la finalité d'une telle organisation du monde des choses et sur les qualités d'un tel assemblage: ensemble fini ou infini?

À une époque où manquaient les ressources nécessaires à l'acquisition des ustensiles utiles à la vie de tous les jours, il était normal de ne rien jeter, en particulier chez les paysans, contraints d'inventer chaque jour des choses nouvelles pour tenter d'économiser le plus possible. Le musée Guatelli raconte justement cette injonction à l'efficacité dans un monde fait de misère, d'imagination et d'ingéniosité. Mais il rappelle aussi le temps long, le geste artisanal, la fidélité à l'objet devenu compagnon de route.

Pourquoi collectionner des passoires rouillées et percées? Quelle curiosité, quelle passion, quelle pathologie poussent-elles un homme à donner toute son énergie à des objets sans valeur marchande dont le commun des mortels cherche à se débarrasser au plus vite? Ettore ne savait pas que sa passion était le musée. Sa passion fut d'abord une obsession, un besoin pathologiquement douloureux de tout conserver; c'était aussi une curiosité insatiable pour ses congénères humains et leurs pratiques qui a suscité un désir d'écriture et de poésie; sa véritable passion, la création artistique, lui est demeurée, semble-t-il, inconnue. Il fut animé d'un tel enthousiasme qu'on le nommait parfois le «sœur Theresa des choses», et c'est ainsi qu'il a fondé ce «Louvre paysan», une cathédrale gothique vouée à l'objet désuet, érigée sur une civilisation engloutie. **Fig. 6.**

POÉTIQUE DE LA GODASSE

La star incontestée de cette collection reste *Lo scarpone*, la grosse godasse élimée, déformée, reprise qui, au fil du temps, a fini par devenir l'emblème du musée: sa gloire est telle qu'elle a été exposée à l'étranger par exemple à Paris en 2011 au cours d'une exposition organisée par le musée national de la Civilisation de l'Europe et de la Méditerranée [Fondation EDF – CNRS, parcours intitulé *Morceaux exquis*]. **Fig. 7.**

La charge politique contestataire de l'esthétique guatellienne de la frugalité s'exprime dans l'installation qui s'accorde harmonieusement avec l'esprit du lieu. La *mostra*²⁵ la plus touchante est sans doute celle qui résonne le plus avec l'esprit franciscain originel: une procession de chaussures dédiée aux naufragés de Lampedusa. L'étalage des chaussures – godasses, savates, tongs et godillots de toutes sortes – raconte symboliquement le poids des corps, la trace sensible du vivant, le chemin humain parcouru et finalement l'absence de ceux qui ont perdu la vie au cours de leur voyage. Ces objets pauvres conservent métaphoriquement l'empreinte de ceux qui les ont usés au point de les faire devenir une partie d'eux-mêmes. Des êtres déconsidérés dans leur dignité d'êtres humains dont la mémoire est ainsi restituée. Lépreux de notre temps, les naufragés de Lampedusa sont ainsi symboliquement réhabilités dans la communauté humaine. **Fig. 8.**

La geste guatellienne fait écho à celle de François d'Assise lorsque ce dernier déplace un caillou pour le mettre au

²⁵ Le musée Guatelli est aujourd'hui un lieu artistique vivant où sont organisées des expositions, installations et performances qui viennent ponctuellement enrichir la récolte.

soleil, lorsqu'il tisse sa robe de bure avec des branchages et des feuilles, lorsqu'il commande au frère jardinier de ne pas tout planter dans le jardin mais de laisser aux herbes spontanées un territoire de liberté. Ces gestes esthétiques sont autant d'affirmations d'une pensée contraire à l'esprit du temps qui rendent hommage à la simplicité et invitent à une forme de *déprise*²⁶. Dans une interview accordée en 1972 à Mirella Bandini, Alighiero Boetti, l'un des représentants majeurs de l'*arte povera*, raconte la genèse de ses premières créations artistiques et décrit le contexte qui les a suscitées, en l'occurrence, sa découverte des décharges industrielles: il évoque les «moments de grande excitation», «la découverte», «les merveilles qui s'y trouvaient!» et la «grande beauté» des matériaux ainsi que «l'enthousiasme fou» avec lequel il explore cette caverne aux trésors, où il dénicher l'or de la fange... jusqu'à la nausée, ajoute-t-il, en conclusion. Ce travail de découvreur, voire d'explorateur, n'est pas un «travail sur l'objet» mais sur l'énergie et la charge poétique contenue dans cet objet du refus. Cet engouement puis ce dégoût pour les produits résiduels de l'opulence trouvent un écho significatif dans l'œuvre d'Ettore Guatelli, paysan collecteur de déchets, fasciné par ce qu'on peut appeler «la part du reste».

Guatelli aborde le parcours des vies humaines côté ombre: ces objets du rebut se profilent dans un clair-obscur caractéristique de nos sociétés contemporaines, à la fois visibles, inévitables, ostentatoires mais paradoxalement ignorés et surtout offensants. C'est par la recherche d'une forme, ici d'une mise en place, selon une organisation

²⁶ En référence au concept forgé par Gilles Clément, *Manifeste du tiers paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2014.

linéaire, circulaire, quadrangulaire qu'il parvient à une nouvelle remise en ordre de la matière. Les objets, en tant que traces mnésiques conservées ou effacées, sont aussi envisagés comme des prolongements des corps humiliés. Guatelli ne fait pas de la frugalité, sur le modèle des enseignements de Sénèque²⁷, une vertu qui serait la

condition permettant d'accéder au bonheur, il l'utilise comme un affichage de ses protestations, de ses refus et de son désir de réhabilitation d'une mémoire oubliée et salie. La frugalité, pour Guatelli, est plutôt la condition d'un «contentement», la satisfaction de celui qui se borne à recueillir ce qui, *a priori*, est sans qualité pour lui conférer une valeur artistique.

27 Sénèque le Jeune, «Frugalité de Sénèque. Du luxe. Les richesses sont-elles un bien?», *Lettres à Lucilius*, Lettre

LXXXVII.



Fig. 5. Ettore Guatelli, *Vertige*

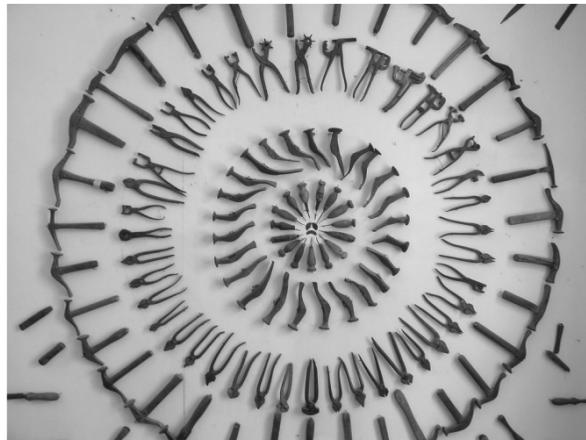


Fig. 6. Ettore Guatelli, *Rosace*



Fig. 7. Ettore Guatelli, *Godasse*



Fig. 8. Ettore Guatelli, *Lampedusa*



Fig. 9. Ettore Guatelli, *Art Pariétal*

USINE À VISÉE NON APOCALYPTIQUE

Maxence Alcalde. – Une des raisons pour lesquelles je voulais t’interroger, c’est que j’ai l’impression que ta démarche rejoint, à certains égards, celle d’Ivan Illich lorsqu’il décrit le concept de *convivialité*. Chez Illich, ce concept est lié aux «outils conviviaux», c’est-à-dire aux outils qu’on peut fabriquer intégralement et qu’on peut modifier selon ses besoins et son contexte. Par exemple, si on lâche quelqu’un dans la forêt, personne n’est capable de fabriquer un ordinateur, ce qui exclut celui-ci des outils conviviaux, selon Illich.

Laurent Tixador. – Pour moi, la convivialité, c’est un partage de savoirs. Et même si c’est un savoir dont on n’a pas besoin, ça reste quand même une boîte à outils cognitive qu’on fabrique: tous ces savoir-faire accumulés peuvent ressurgir. La convivialité, c’est aussi un moyen de survie qui s’oppose à l’égoïsme et à la surprotection de soi-même. La bonne solution est de former un ensemble de gens qui s’entraident. Au début du confinement, j’étais en résidence à Monbalen¹ [Lot-et-Garonne], où ça se passe comme ça: chacun s’entraide sans demander de retour. Et puis c’est un apprentissage: quand quelqu’un t’aide pour faire quelque chose, tu l’aides à améliorer sa manière de faire. C’est comme ça aussi que ça se passe à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, par exemple.

Concernant ton exemple de fabrication d’ordinateur de manière autonome, même en ville, personne n’est capable de recréer un ordinateur tout seul: ça nécessite des

¹ Résidence effectuée en mai 2020 à La Maison Forte.

milliers de savoirs cumulés! Je me préoccupe de ce type d’attitudes face à la fabrication depuis très longtemps. C’est pourquoi je reviens à des savoirs simples, des choses que je peux maîtriser et dont je suis l’auteur intégralement. Par exemple, je ne fais jamais appel à un sous-traitant qui aurait une connaissance que je n’ai pas: je préfère le faire moi-même, même si c’est moins bien fait. Si je n’arrive pas à faire ce que j’avais prévu, je le fais autrement. Même si je produis personnellement chacune de mes pièces, j’aime travailler avec d’autres personnes... ça, c’est essentiel. La question de la collaboration et du contexte de production est centrale, c’est-à-dire que le lieu m’impose ses matériaux, ses possibilités, son climat et tous les éléments qui font que j’arriverai à faire quelque chose. Tout cela modifie mes projets, d’ailleurs je ne pars plus avec un projet prédéfini, je vais voir l’endroit et le potentiel qu’il a à m’offrir et je vois ce que je peux y faire.

M. A. – D’où vient ta volonté de produire tes projets toi-même? Est-ce que ça vient du rapport que tu as entretenu avec la production artistique à tes débuts ou est-ce que, dès le départ, tu as eu cette volonté de ne pas faire appel à des artisans spécialisés?

L. T. – Tout ce que je fais – aussi bien en art qu’en architecture ou en musique – vient du fait que j’ai commencé mon travail d’artiste en marchant. Et pour la marche, la problématique centrale est d’alléger son sac à dos. J’avais besoin d’être capable de fabriquer des choses avec l’environnement

dans lequel j’étais. C’est pour ça que je me suis d’abord tourné vers l’architecture, parce que lorsque tu marches, ton abri, c’est la tente. Il faut être capable de construire, de voir ce qu’il y a autour de soi et d’éliminer tout l’outillage physique pour en revenir à un outillage de connaissances. En réalité, avec cette démarche, on est assez proche de l’attitude des hommes du Paléolithique. À cette période, les nomades qui avaient besoin d’une lame prenaient une pierre, la cassaient pour obtenir un tranchant, puis l’abandonnaient. Ce qui me paraît intéressant, c’est qu’ils n’intervenaient pas en profondeur sur l’environnement. L’écologie, c’est aussi laisser les choses à leur place, c’est pour ça que mes architectures ne sont pas «nomades», mais «transitoires», c’est-à-dire que je fabrique quelque chose que je peux abandonner sans aucun scrupule. Tous les matériaux viennent d’un rayon de cinquante mètres autour du site. La seule chose qui est nomade, c’est le savoir que je transporte. Et ce savoir a l’avantage de ne pas avoir de poids! En fait, mon travail est un mélange de capacité d’adaptation et de connaissances.

M. A. – Je suppose que tu as développé une méthode pour acquérir ces savoirs. De quelle manière procèdes-tu? Vas-tu voir des gens qui possèdent ce savoir-faire pour qu’ils te le transmettent? Ou des tutoriels sur internet, des encyclopédies techniques?

L. T. – Rien de tout cela: j’essaye, je procède de manière purement empirique. Et plus ça avance, et plus ça devient précis, car je développe un genre de sens pratique.



Laurent Tixador, résidence à La Maison forte, Monbalen, mai 2020.



Typographie sur briques réalisée avec la marguerite créée sur place. Laurent Tixador, résidence à La Maison Forte, Monbalen, mai 2020.



Presse à briques. Laurent Tixador, résidence à La Maison Forte, Monbalen, mai 2020.

USINE À VISÉE NON APOCALYPTIQUE

Par exemple, pour ma résidence à Monbalen, c'était la troisième ou quatrième fois que j'essayais de construire un four à briques, et j'ai été le premier étonné d'avoir été capable de sortir une «vraie» brique. J'ai mis en place un moyen de production et je vais me limiter à cette forme simple: une «usine à visée non apocalyptique» qui ne doit pas évoluer au-delà de sa capacité à fabriquer une petite maison. Je parle de «visée non apocalyptique», car mon but est de ne surtout pas créer un enfer industriel. J'ai dû fabriquer deux fours, un four d'essai et un four de production. Le four d'essai, je l'ai appelé Denain et le four de production, Tourcoing, en clin d'œil aux villes victimes de la croissance industrielle, qui ont été détruites par cette expansion, comme des centaines dans tout le bassin minier.

M. A. – Quand on évoque les conditions matérielles de leur activité avec les artistes, la problématique qui revient souvent est celle de l'atelier et du stockage. Avec ta démarche, tu sembles avoir résolu ces questions?

L. T. – Ce que je fabrique ne me coûte rien et ne m'encombre pas. Souvent, j'abandonne mes pièces dans la nature. Comme elles sont fabriquées avec des matériaux intégralement issus du site, je ne produis aucun impact écologique. Je ne stocke rien, sauf quelques photos qui me suffisent largement pour communiquer les idées que j'ai envie de partager. Concernant l'atelier, dans mon précédent appartement, je n'avais pas la place d'avoir une pièce «atelier», et je n'ai pas envie d'avoir un atelier

à l'extérieur parce que c'est trop de contraintes de loyer, de déplacements, et c'est surtout un endroit où on accumule des milliards de trucs. Dans cet appartement, il y avait une très grande salle de bains que je transformais en atelier avec des modules que je pouvais ranger rapidement pour que la pièce redevienne une salle de bains. Cet atelier était propre, jamais encombré et, surtout, c'était un endroit qui servait quand j'en avais besoin parce que, finalement, une salle de bains, ça ne sert pas longtemps, dans une journée.

M. A. – Ce que tu me dis au sujet de ta volonté d'une production locale tout en fuyant l'industrie me fait penser à la thèse du politologue et anthropologue anarchiste James C. Scott² qui cherche à savoir à quel moment l'homme a créé l'État. Une de ses thèses est que ce moment coïncide avec les prémisses d'une industrie agricole, notamment avec la monoculture et la sédentarisation qui est rendue nécessaire par le fonctionnement d'un État [administration d'un territoire, monnaie et prélèvement d'impôts]. Scott décrit le Paléolithique comme une sorte d'âge d'or auquel a succédé le Néolithique industriels.

L. T. – Ce que tu me dis se confirme par les traces archéologiques, dans le sens où, jusqu'à la fin du Paléolithique, l'immense majorité des objets découverts [peintures, bibelots, parures, sculptures] est liée au plaisir. Dès le début du Néolithique, la

² James C. Scott, *Homo domesticus* [2017], trad. Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 2019.

tendance s'inverse, la plupart des objets découverts sont liés au travail et à la guerre. Au Néolithique, on travaille un terrain qu'on veut défendre. On est alors asservi aux récoltes qui font qu'on doit devenir sédentaire et lutter contre une nature qu'on doit domestiquer. Dans ce sens, on peut dire que tous ces outils agricoles sont des armes pour lutter contre la nature ou les animaux.

M. A. – C'est intéressant de voir cette réévaluation du Paléolithique aujourd'hui, parce que j'ai l'impression que cette période avait totalement été oubliée ou dévalorisée (un peu comme le Moyen Âge), alors que l'archéologie nous décrit des usages qui entrent en résonance avec notre époque. Par exemple, j'ai l'impression qu'il y a encore une dizaine d'années, beaucoup d'artistes qui voulaient traiter d'écologie se contentaient de faire de gros néons et d'y inscrire «Sauvez la planète», ou de jouer aux ethnographes avec plus ou moins de bonheur.

L. T. – À mon sens, c'est aussi lié à un mouvement social. C'est devenu beaucoup plus intéressant de proposer des alternatives que de revendiquer une posture ou une critique. Mais c'est aussi plus compliqué de proposer des alternatives, surtout avec tout l'arsenal administratif auquel chacun est soumis.

M. A. – Tu évoquais le plaisir de fabriquer des objets et l'émerveillement du jour où tu es parvenu à sortir ta première brique. Comment conçois-tu ce rapport au plaisir dans le champ de l'art, où on a souvent l'impression

que le travail, à commencer par les tâches administratives et bureaucratiques, prime? C'est récurrent dans les discussions qu'on peut avoir avec les artistes, le temps passé à remplir des dossiers, à répondre à des appels à projets, etc.

L. T. – De toute façon, il y a autant de manières de faire de l'art que d'artistes, on ne peut pas généraliser. Pour ma part, j'ai choisi que ça soit un plaisir plutôt qu'un travail. À chaque fois qu'on me propose de faire une pièce, c'est comme si on m'ouvrait la cour de récréation. Il arrive aussi que je fasse des projets où je sais que je n'aurai pas de plaisir, mais où je suis bien rémunéré, ce qui me permet de faire d'autres choses à côté. Tout ça, c'est un équilibre que j'essaye de trouver. Ma récompense, c'est le plaisir et le temps que je m'accorde. Par ailleurs, je ne postule jamais à rien, quand je fais quelque chose, c'est qu'on me le propose. Je fais très attention à ne pas faire de ma vie un enfer. Il y a quelques années, j'étais intermittent du spectacle, je travaillais dans la fabrication de décors, je gagnais bien ma vie, mais je n'avais pas le temps de dépenser mon argent. Finalement, mon temps est précieux et j'ai envie de le gaspiller comme j'en ai envie!

M. A. – Est-ce que ça rejoint l'idée de ne pas utiliser des matériaux chers et de travailler par prélèvements?

L. T. – Je peux parler des matériaux pendant des heures! D'abord, je ne les transporte pas, je les trouve sur place. Même quand je suis chez moi, je n'en commande jamais,

car c'est du stress:tu dois attendre tes fournisseurs, passer des coups de téléphone, donc je travaille avec de la récupération. Il m'est arrivé de ne travailler chez moi qu'avec des éléments prélevés dans ma poubelle:peut créer des petits objets très chiadés et précieux, si on les utilise intelligemment. Ça demande plus d'énergie, mais on n'est pas passif comme si on recevait une plaque de polystyrène ou de Plexiglas parce que c'est un «meilleur matériau». Chacune des propositions que je fais est une proposition alternative, c'est pour cela que ça n'aurait pas de sens de commander des matériaux. Depuis assez peu de temps, je me suis mis à utiliser des matériaux polluants qui, écologiquement et économiquement, posent problème [de toute façon, c'est corrélé!]. Il s'agit notamment de déchets plastique collectés sur les plages, donc, modestement, ça dépollue. Et puis, c'est important, je veux être fier des matériaux que j'utilise. J'ai aussi travaillé avec du carbone suie³ que j'ai trouvé sur le glacier d'Aletsch, dans les Alpes suisses allemandes [Carbone suie, 2017]. J'avais déjà vu ces boulettes de carbone suie au Groenland, et mon premier sentiment avait été d'être horrifié, mais je n'avais pas pensé à les utiliser. Ce carbone suie provient des gaz d'échappement et creuse de petits trous dans les glaciers. Ça forme des petites boulettes que j'ai ramassées à la petite cuillère. Je me dis que ces matériaux sont mieux sur les murs d'une galerie que sur un glacier, tout à coup, on peut en parler, parce que pour

³ Agrégats polluants riches en carbone provenant de la combustion de matières organiques.

accéder au glacier il faut marcher trois jours. En le prélevant dans le glacier, j'ai réussi à faire des peintures qui reprennent la forme des taches sur le glacier.

À ce sujet, j'aimerais te raconter une jolie petite histoire. Il y a six ans, je suis allé aux îles Kerguelen. J'y avais trouvé une grande côte de baleine sur la plage. Je l'ai ramenée à la base et je me suis dit que j'allais la plier pour pouvoir la transporter. Et puis j'ai eu une discussion avec une personne de la réserve naturelle qui m'a fait prendre conscience qu'en tant qu'artiste, je faisais la promotion des matériaux que j'utilisais. En l'occurrence – même si je pouvais avoir une autorisation et que ce n'est pas moi qui avais tué cette baleine –, je faisais la promotion d'une matière animale provenant d'une espèce protégée par le CITES [Commerce international des espèces sauvages]. J'ai donc ramené la côte sur la plage, puis j'ai trouvé des bois de renne arctique qui sont très nombreux dans la région. À la différence d'une côte de baleine, le bois de renne est une matière animale qu'on peut utiliser alors que l'animal est encore vivant, car les cervidés perdent leurs bois annuellement. C'est une matière osseuse très intéressante, et je me suis débrouillé pour la plier avec des charnières. Donc, cette pièce a évolué, car le matériau de base posait un problème éthique.

M. A. – À mon sens, ton travail aux îles Kerguelen pose à nouveau la question du rapport aux matériaux et aux outils dont on parle depuis le début de cet entretien. Cette question d'une éthique vis-à-vis du contexte est-elle une question que tu

USINE À VISÉE NON APOCALYPTIQUE

te poses lorsque tu façannes tes propres outils?

L. T. – De plus en plus, je fabrique des objets avec ce type de questionnement. Mais ces objets sont aussi des outils: ils possèdent une valeur d'usage, comme l'usine à briques de Monbalen. J'ai aussi fabriqué un outil de typographie, une «marguerite» [*Marguerites*, buis et bois de cerf, mai 2020]. Ce sont des pièces de bois que j'ai sculptées pour avoir un petit côté, un grand côté, un côté moyen, un petit arc de cercle et un grand arc de cercle; qui servent à tracer toutes les lettres de l'alphabet. J'ai donc créé une typographie qui fonctionne avec cet objet unique. La marguerite est née parce que je cherchais un moyen sommaire d'inscrire des mots sur de l'argile.

M. A. – En regardant tes projets, on sent qu'ils sont le produit d'un plaisir collectif?

L. T. – Il y a un plaisir du partage de l'instant, et je fais en sorte que tout le monde s'amuse et qu'il y ait une diffusion de connaissances. Je ne m'impose pas de rythme de travail. Lorsque je travaille en groupe, il arrive que certains passent quelques jours à faire autre chose, d'autres qui construisent, et je suis content que ça se passe comme ça. C'est surtout l'occasion de former une communauté autour d'un projet plutôt que chercher à créer une ambiance de travail. Si j'étais tyrannique, je n'y prendrais pas de plaisir, et puis on s'ennuierait. C'est un équilibre à trouver.

M. A. – Éprouves-tu une difficulté à trouver des terres vierges d'empreintes humaines? À chaque fois que tu vas quelque part, tu finis par trouver des morceaux de plastique, des rebuts industriels. Est-ce que c'est quelque chose qui t'interroge? On dit généralement que la fin du XIX^e siècle est le moment où on a fait la cartographie de la Terre et, avec l'Anthropocène, on vit le moment où l'empreinte humaine est partout...

L. T. – Je ne recherche pas des terres vierges, je recherche des endroits cachés. Et la forêt est le domaine où on se cache, c'est Robin des bois, le maquis dans le Vercors... Et plus on travaille caché, plus on travaille tranquillement! Je voudrais citer un auteur à juste titre très controversé: Ernst Jünger⁴. Il a participé activement au régime nazi, a fait l'apologie de la guerre et de l'administration allemande, mais ce qui m'intéresse, chez lui, ce sont ses pétages de plombs d'après-guerre qu'on retrouve dans *Le Traité du rebelle ou le Recours aux forêts* [*Der Waldgänger*], écrit dans les années 1950. C'est hyperintéressant, car c'est la même personne qui a été officier, haut fonctionnaire et qui critique les dérives administratives et prône un retour à la forêt. Jünger prend comme exemple le *Waldgänger*, un personnage de la mythologie islandaise qui n'est défini que par la négative [on sait que ça n'est pas un ermite, pas un rebelle ni un brigand], juste quelqu'un qui

⁴ *Le Traité du Rebelle ou le Recours aux forêts* [*Der Waldgänger*], 1951; trad. Henri Plard, réédité dans Ernst Jünger, *Essais*, Paris, Le Livre de Poche, «La Pochothèque», 2019, p. 481-574.]

veut vivre en dehors de la société et qui ne veut pas que ça se sache.

M. A. – En retraçant rapidement ta démarche, on pourrait penser que tu t'appuies sur un imaginaire poétique de la robinsonnade voire, plus catastrophiste, du survivalisme. Comment vois-tu ces postures?

L. T. – La robinsonnade est quelque chose d'accidentel: Robinson Crusoé n'a pas choisi de faire naufrage sur une île déserte. À l'opposé, quand je vais quelque part, je le fais de manière volontaire, donc on ne peut pas vraiment dire que je sois dans la robinsonnade. Quant au survivalisme, je trouve ça dégueulasse. Je préfère vraiment un échange de savoir et une collaboration plutôt que cette infamie égoïste qui consiste à s'encombrer de savoirs qui ne servent à rien. Et puis, leurs connaissances sont principalement destinées à fabriquer des armes en espérant qu'une catastrophe mondiale arrive bientôt. Les survivalistes accumulent un tas de savoirs inutiles comme de gros débiles et attendent d'avoir raison pour pouvoir sortir leur gun. De plus, ils vivent dans la perspective de ne rien partager. Alors que crever en même temps que tout le monde, c'est comme si tu partais parce que la fête est finie, ce qui n'est pas si grave. Rester lorsque la fête est terminée, c'est aussi absurde que de partir avant la fin. Leur seul but est de prouver à tout le monde qu'ils ont raison, ce qui est à l'opposé de ma façon de concevoir ma relation à l'autre. En réalité, je ne me sens concerné ni par la robinsonnade, ni par le survivalisme. J'ai juste envie de pouvoir me détendre par rapport aux objets qui



Laurent Tixador, salle de bain aménagée en atelier provisoire.

USINE À VISÉE NON APOCALYPTIQUE

m'entourent et au mode de vie que je choisis. J'aime voir autour de moi des objets que j'ai fabriqués et que je comprends. Et c'est aussi pour ça que je préfère travailler en forêt: parce que mes moyens y sont réduits et que les rares choses que je transporte sont de vieux outils qui n'ont pas besoin d'électricité. J'ai de vieilles haches, des vilebrequins, des machettes... des basiques que j'ai achetés d'occasion et qui ont été fabriqués au plus tard dans les années 1950 avec de bons aciers... Bref, rien à voir avec ces gens qui vont dans les salons du survivalisme!

M. A. – Une autre influence dans ta démarche, pourrait être l'archéologie expérimentale, la manière dont des chercheurs essayent de refaire scientifiquement des outils de guerre ou de construction à partir de vestiges afin de comprendre leur processus de fabrication et leur fonctionnement.

L. T. – Oui, j'ai fréquenté des paléontologues et des archéologues lorsque j'étais photographe et spécialiste en moulage. Donc je ne suis pas vierge par rapport à ça. Mais en tant qu'artiste, je ne cherche pas à reconstituer quelque chose. J'essaie d'avoir une lecture logique du paysage que j'imagine être une lecture ancestrale. Finalement, j'essaie de faire au mieux les choses par rapport à un contexte, sans faire appel à des savoirs que je ne peux pas maîtriser; et surtout, je produis avec un savoir sans division du travail. J'essaie de penser le travail d'une époque où l'artisan ne se résumait pas à une ressource en muscles et en temps.

M. A. – En fait, tu recherches la maîtrise de ton propre temps?

L. T. – Oui, toujours avec l'idée de me faire plaisir.

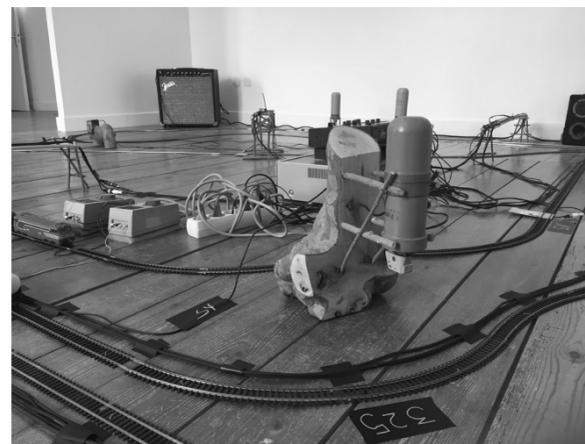
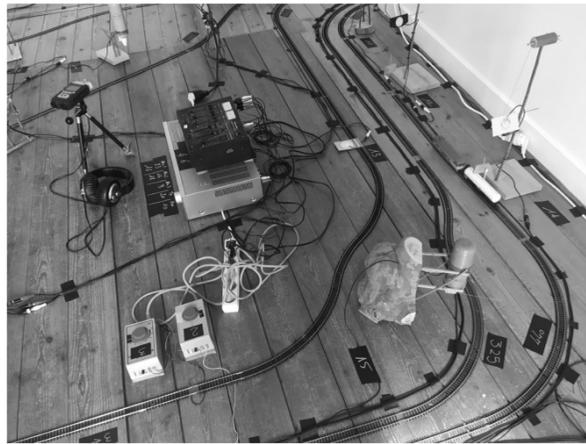
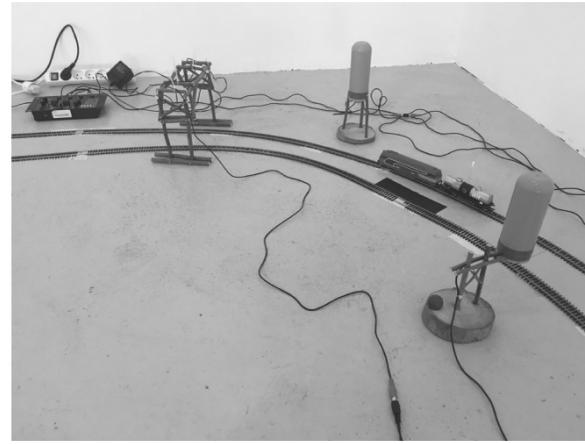
M. A. – On peut également voir ton travail dans les lieux plus traditionnels de l'art contemporain comme les musées ou les galeries. Quelle différence fais-tu entre les lieux «naturels» et la galerie où tu exposes aussi des pièces?

L. T. – Dans les galeries, je présente surtout des souvenirs de voyages ou de constructions, des objets liés à ces moments. En réalité, je fais de la «perruque». Comme les gens qui m'ont aidé pour le four à briques et qui ont fabriqué des petits objets personnels. Et donc, ce que j'expose en galerie, ce sont des perruques, c'est-à-dire des objets qui n'ont pas motivé mon projet, mais qui ont été faits en plus, en utilisant les moyens disponibles. C'est un peu comme les soldats de la guerre de 1914-1918 qui bricolaient des bibelots avec des restes d'obus de l'industrie de l'armement, ou encore les objets de marins comme les bateaux dans les bouteilles. À chaque fois, il s'agit d'objets fabriqués avec des moyens mis à disposition pour autre chose. D'autres fois, je réalise des pièces liées à une galerie en particulier que je ne pourrais pas faire autrement. Dans ce contexte urbain, les pièces sonores sont composées à partir de matériaux que je trouve en ville et qui n'auraient pas de sens à la campagne, comme un train électrique [*Train électrique*, Les Ateliers Vortex, Dijon, mai 2019]. Par exemple, tous les petits châteaux d'eau du

train électrique sont des cartouches de lacrymogènes de la police, parce qu'à ce moment, on en trouvait plein la rue. J'ai aussi utilisé le bois de platane qui est un arbre qu'on trouve uniquement en ville.

Quand j'ai fait l'*Atelier des enfants*, à Beaubourg⁵, ils voulaient que je crée un univers en matériaux naturels, ce qui n'avait pas vraiment de sens au cœur de Paris. Pour finir, j'ai utilisé des échafaudages qu'on trouve en ville et qui sont intéressants parce qu'une fois la pièce terminée, ils redeviennent des échafaudages: il n'y a pas de perte et ni de chutes. Pareil pour les moquettes qui venaient des anciennes scénographies du Centre Pompidou. Pour *Atelier des enfants*, le plus compliqué a été de négocier avec le contexte administratif et sécuritaire hyperprégnant. En d'autres termes, les contraintes naturelles étaient la sécurité et l'administration. Je suis donc allé au maximum de poids que je pouvais mettre sur la mezzanine, le maximum d'encombrement, et ce sont les sorties de sécurité qui ont dessiné mon parcours. ça s'appelait *La Fin du Paléolithique* en référence à cette période où les activités liées au bonheur étaient centrales: c'est donc ce que j'ai proposé aux enfants à l'occasion des ateliers Parure, Architecture, Danse, Musique et Peinture.

⁵ Laurent Tixador, *La Fin du Paléolithique*, Centre Pompidou, Paris, 20 avril-2 septembre 2019.



Laurent Tixador, *Train électrique*, Les Ateliers Vortex, Dijon, mai 2019.

Laurent Tixador, *La Fin du paléolithique*,
Centre Pompidou,
Paris. 20 avril- 2 septembre 2019.

HABITER EN LICHENS: PERSPECTIVES SYMBIOTIQUES SUR LA FRUGALITÉ EN ARCHITECTURE

INTRODUCTION

Le 18 janvier 2018, *le Manifeste pour une frugalité heureuse et créative*, écrit par Alain Bornarel [ingénieur], Dominique Gauzin-Müller [architecte] et Philippe Madec [architecte et urbaniste], inscrit l'exigence de frugalité dans le champ de l'architecture et de l'aménagement des territoires urbains et ruraux, dans le but d'esquisser des alternatives face au changement climatique, à la chute de la biodiversité, aux problèmes de pollution, à la raréfaction des ressources ou encore à la hausse des inégalités face aux impacts du dérèglement¹. Ce mouvement appelle les bâtisseur·euse·s à prendre acte de leur responsabilité dans la crise environnementale actuelle et les invite, dans leurs constructions, à consommer moins de ressources en les utilisant mieux. La frugalité, du latin *fructis* [le fruit], renvoie aux fruits de la terre que les architectes, les aménageur·euse·s et les paysagistes devraient récolter soigneusement sans détruire l'environnement. Il s'agit, par là, d'amorcer une relation apaisée à la terre, pour que l'empreinte de l'établissement humain soit réduite. Dans ce cadre, la frugalité semble jouer un rôle *écologique*, en un double sens, en tant qu'elle se présente comme une solution aux problèmes environnementaux contemporains et comme reconnexion aux êtres vivants. Mais quelles sont les implications précisément écologiques véhiculées par cette notion, et comment l'architecture peut-elle les intégrer? Cet article propose une lecture écologique et critique de la frugalité: en insistant sur les outils, les méthodes, les savoirs et les horizons fournis par l'écologie évolutive, l'enjeu est de développer des pistes symbiotiques pour appréhender les architectures et les territoires frugaux.

1 Alain Bornarel, Dominique Gauzin-Müller et Philippe Madec, «Manifeste pour une frugalité heureuse et créative», 18 janvier 2018, www.frugallite.org.

ÉCOLOGIE DE LA FRUGALITÉ

LES NICHES

Qu'est-ce qu'un·e habitant·e frugal·e dans une habitation frugale? L'écologie scientifique, science environnementale qui étudie les êtres vivants dans leurs milieux, est en mesure de fournir des éléments de réponse cruciaux. Du grec *oïkos* [la maison, l'habitat] et *λόγος* [le discours], elle analyse les relations des êtres, des habitats et des lieux, et, plus généralement, les conditions d'existence. Isabelle Stengers insiste notamment sur le travail des biologistes éco-évolutionnistes, qui ont inauguré une nouvelle biologie où l'on quitte l'organisme pour «s'intéresser aux tissus d'interdépendance qui fabriquent tant les corps que les rapports au milieu²». Il ne s'agit donc nullement de s'en tenir aux êtres vivants séparés, mais de partir de leurs réseaux d'interconnexions.

La notion de «niche écologique³» désigne la position d'un organisme ou d'une population ainsi que ses conditions de viabilité. Elle correspond au rôle d'une espèce dans l'écosystème et rend compte des ressources qui lui sont nécessaires. L'écologie évolutive peut ainsi analyser les dynamiques de *consommation* des êtres vivants, révélant l'importance des rapports de prédation et de l'enjeu de la nourriture. Cette approche va à rebours de la décontextualisation caractéristique de la société contemporaine, qui amène à une compréhension unilatérale,

2 Isabelle Stengers, *Résister au désastre*, dialogue avec Marin Schaffner, Marseille, Éditions Wildproject, 2019, p. 26.

3 F. John Odling-Smee, *Niche Construction: The Neglected Process in Evolution*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

standardisée et détachée de la consommation⁴. La consommation des ressources du milieu doit, au contraire, être réinscrite dans des réseaux de relations concrets et charnels, dont les humain·e·s sont partie prenante. Val Plumwood s'oppose radicalement à l'exceptionnalité humaine et affirme que les êtres humains sont de la nourriture pour beaucoup d'autres organismes⁵. Nous montrer que nous ne sommes pas en dehors des réseaux trophiques nous confronte à la réalité concrète de l'existence charnelle, à notre appartenance au monde vivant en tant que corps et à notre affiliation avec ceux que nous mangeons. Se concevoir sous les traits d'une nourriture utile pour les autres, et se comporter comme tel, est un moyen de trouver une place dans le monde sous un jour plus égalitaire, mais aussi d'affirmer la solidarité qui nous lie aux autres vivants.

Il s'agit de penser la frugalité au sein d'une telle écologie de la vie, qui affirme que «la vie est donnée dans l'engagement⁶» et qui honore les connexions dont nous avons besoin. Parler d'écologie, c'est mettre l'accent sur l'interdépendance, voire proposer une déclaration de parenté au sein d'une histoire concrète et matérielle, incarnée, une histoire qui se crée dans la chair, les affects et les habitudes⁷. La frugalité doit ainsi s'inscrire dans une intelligence de ces rapports: c'est là se réapproprier l'intelligence écologique, en

4 Mathias Rollot, *Les Territoires du vivant. Un manifeste biorégionaliste*, Paris, François Bourin, 2018, p. 34.

5 Val Plumwood, *The Eye of the Crocodile*, Canberra, ANU Press, 2013.

6 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, trad. Pierre Madelin, Molenbeek-Saint-Jean, Zones sensibles, 2013, p. 137.

7 Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, trad. Jérôme Hansen, Paris, Climats, 2019, p. 18.

multipliant «les situations où prend sens le fait que les humains sont non “dans la nature” mais de la nature, comme tous les autres êtres⁸». L'écologie, comprise comme science de l'environnement, procure un cadre fructueux pour une pensée concrète de la frugalité.

LES BIORÉGIONS

Une architecture frugale s'inscrit au sein d'un écosystème particulier, de manière attentive aux particularités et aux besoins locaux singuliers. Elle n'apparaît, en cela, pas indifférente aux préoccupations du mouvement biorégionaliste, qui invite à penser l'appartenance contextualisée des êtres humains au milieu environnant, à la biorégion – avec sa géographie, son bassin-versant, son climat, sa biodiversité et ses temporalités propres. Le biorégionalisme s'oppose à l'abstraction et rejette l'idée d'un comportement écologique universel unique. Il affirme «qu'en un endroit particulier de la biosphère se tiennent, tendanciellement parlant, des synergies écosystémiques particulières et que c'est par rapport à elles qu'il faut penser les stratégies d'habitation et d'installations humaines⁹». Dans ce cadre, l'architecture pourrait être comprise comme reconfiguration attentive d'une biorégion singulière, tout en tenant compte de la question de l'échelle.

Le biorégionalisme insiste sur la nécessité de prêter attention aux composantes biotiques et abiotiques des lieux. Refonder l'architecture, l'urbanisme et le paysage sur des bases écocentrées biorégionalistes permettrait de cohabiter avec des êtres vivants nécessaires à notre survie. L'architecture pourrait instaurer non pas un monologue avec l'environnement, mais une multiplicité de *dialogues* avec la terre et les vivants – selon les termes de Plumwood, qui oppose la rationalité et

8 Isabelle Stengers, *Résister au désastre*, op. cit., p. 49.

9 Matthias Rollot, *Les Territoires du vivant*, op. cit., p. 135.

l'unilatéralité du *monologue*, à l'adaptation mutuelle et à l'accommodement du *dialogue*¹⁰. Une architecture écocentrée correspondrait alors à l'art dialogique d'organiser les relations en un lieu géographique donné, les êtres vivants, les matières et les énergies étant indissociables. La frugalité doit en passer par un travail non seulement *pour* mais aussi *avec* l'autre qu'humain.

L'architecture sort ainsi de la rencontre entre l'art et la technique pour s'allier à l'écologie évolutive et aux humanités environnementales¹¹. Elle contribue au double travail de décolonisation critique de notre rapport au monde plus qu'humain et de reconstruction ontologique relationnelle. Il s'agit de retrouver une forme de vie *in situ*, appuyée sur une pragmatique, un imaginaire et une esthétique, pour ouvrir la voie à des mondes intensément vécus et partagés: «le biorégionalisme reconnaît, nourrit, soutient et célèbre nos liens locaux avec la terre, les plantes et les animaux, les rivières, les lacs et les océans, l'air, les familles, ami·e·s et voisin·e·s, les communautés, les traditions autochtones et les systèmes de production et de commerce. Être biorégionaliste, c'est prendre le temps d'apprendre les possibilités locales¹²».

LES CHIMÈRES

La frugalité exige une certaine sobriété et suggère des alternatives écologiques et vertueuses au désordre global: elle semble orienter vers des prises de position, normatives quoique créatives, quant à ce

10 Val Plumwood, «Decolonising Relationships with Nature», *PAN. Philosophy Activism Nature*, 2, 2002, p. 730.

11 Champ universitaire émergent, regroupant les sciences humaines et sociales sur l'environnement.

12 Kickpatrick Sale, *L'Art d'habiter la terre. La vision biorégionale*, trad. Mathias Rollot et Alice Weil, Paris, Éditions Wildproject, 2020.

qu'on choisit de consommer ou non. Interroger écologiquement cet appel à la sobriété semble permettre de prévenir d'éventuelles perversions du projet de frugalité: sont ici identifiées quatre aspirations écologiques, ainsi que leurs *chimères*: des dangers troubles et ambigus sous-jacents qui pourraient faire échouer les intentions initiales.

1. L'architecture frugale aspire à s'inscrire au sein d'un *écosystème singulier* et s'appuie sur des solutions de construction produites par «la nature». Sont ainsi mises en place des pratiques *bio-inspirées*: l'emploi de matériaux non polluants, naturels voire biosourcés¹³; le recours au biomorphisme et au biomimétisme; la conception bioclimatique, etc. La frénésie des biosolutions pourrait néanmoins dissimuler une instrumentalisation du concept de nature à des fins d'ingénierie, dans une perspective de progrès, sans pour autant garantir la pertinence inconditionnelle de leur utilisation. Animée par la volonté de transposer directement des processus vivants, malgré leur complexité et leur spécificité irréductibles, à des artefacts humains, cette chimère de la *bioinspiration* n'est pas sans contenir des analogies parfois réductionnistes et des compréhensions naïves des processus écologiques.

2. L'architecture frugale vise à mettre en place une *circULARITÉ vertueuse* qui ait un impact positif environnemental et sociétal¹⁴. L'accent est mis sur les cycles, sur le renouvelable, sur une esthétique ronde et sans accroche. Cette circularité renvoie à une harmonie pérenne pouvant éviter

13 Les matériaux biosourcés (ou biomatériaux) sont d'origine animale ou végétale. Les plus utilisés dans le bâtiment sont le bois, la paille, le chanvre, la ouate de cellulose, le liège, le lin et la laine de mouton.

14 L'impact positif sociétal passe notamment par la réhabilitation de techniques vernaculaires ou artisanales – on parle alors d'«intensité sociale» d'un projet.

HABITER EN LICHENS: PERSPECTIVES SYMBIOTIQUES SUR LA FRUGALITÉ EN ARCHITECTURE

durablement toute forme de friction, et s'inscrit dans le paradigme du développement durable. La durabilité apparaît cependant comme une norme ou une valeur en soi et semble correspondre à une conception désuète de l'équilibre de la nature. Commémorer le développement durable fait perdre de vue la résurgence du vivant et laisse de côté les écologies issues de la perturbation dans lesquelles de nombreux vivants cohabitent sans harmonie. La *chimère de la durabilité* pourrait ainsi amener à une architecture a-temporelle – circulaire, immortelle, sans altération – au lieu de faire place à une pensée de l'usure et à l'idée que les perturbations réalignent les possibilités de rencontres transformatrices.

3. L'architecture frugale recherche la *protection et la préservation* des milieux comme des constructions, aspiration qui se manifeste par une double volonté d'autonomie et de discrétion: on minimise les interventions humaines, on favorise l'utilisation des *low-tech* et on recherche l'indépendance énergétique et technologique. La *chimère de la sauvegarde* tend néanmoins à héroïser les pratiques humaines, aussi discrètes soient-elles, présentant les êtres humains comme des gardiens rationnels gérant la nature. La sauvegarde s'appuie sur une certaine conception de la nature univoque et fétichisée – on le voit avec l'histoire de la *wilderness* –, souvent liée à une approche conservatrice voire colonisatrice vis-à-vis de la nature.

4. L'architecture frugale aspire à planifier les interactions et les échanges de toute sorte afin de les rationaliser de manière maîtrisée et économe. Elle semble mobiliser une vision de l'écosystème au prisme de *fonctions* identifiées dans l'ensemble observé. C'est la *chimère de la fonction* qui autorise un vocabulaire économique aussi présent en écologie évolutive: on parle de services, de coûts et de pertes, de maximisation et de minimisation, de synergies. Le primat de la fonction permet d'insister sur l'importance de l'efficacité et de l'utilité, de rationaliser la gestion

des flux et des ressources, mais au prix des relations et des êtres, menaçant de dépeupler l'architecture¹⁵.

LES CABANES

Pour manier de façon critique la bio inspiration, la durabilité, la sauvegarde et la fonction, les savoirs tirés de l'écologie évolutive fournissent des éléments théoriques et pratiques afin d'interroger les dynamiques concrètes des écosystèmes et échapper aux idéologies et récupérations. Ils ouvrent des perspectives *plus qu'humaines* à la conception architecturale, au-delà du dualisme entre nature et culture, au sens où ils invitent à considérer l'ensemble des vivants humains et autre qu'humains, et à prendre soin des lieux. L'enjeu est dès lors, pour les bâtisseur·euse·s, de comprendre comment allier l'éthique et l'écologie sans se détourner d'une approche critique politique – de reformuler la vie humaine en termes écologiques, et de reformuler la vie non humaine en termes éthiques¹⁶.

Une écologie de la frugalité, avec en son centre les relations, permet ainsi de penser l'architecture comme protection, comme rythme et comme accompagnement: un accompagnement silencieux à apprivoiser, un accompagnement physique qui nous renvoie à notre incorporation, un accompagnement visible sur lequel on peut agir en retour, un accompagnement esthétique et artistique, contre toute forme de conformisme industriel, unilatéral et générique¹⁷. La frugalité pourrait alors inviter la pratique architecturale à ralentir et à imaginer, au sein d'une écologie de la rencontre.

¹⁵ Sophie Houdart, «Peupler l'architecture», *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. VII, no 4-4, 2013, p. 761-784

¹⁶ Val Plumwood, *The Eye of the Crocodile*, *op. cit.*

¹⁷ Mathias Rollot, *Les Territoires du vivant*, *op. cit.*, p. 56.

Patrick Bouchain et Christophe Laurens rendent compte, dans un travail élaboré avec des étudiant·e·s en architecture, des cabanes de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes. Élargissant le champ de la pratique architecturale à l'observation et à la description de la situation librement construite, l'ouvrage propose des dessins d'architecture donnant à voir la structure et les textures non seulement des constructions, mais aussi des alentours, des arbres, de la boue, des chemins. Les cabanes composent avec l'endroit et suggèrent ainsi des modes de vie totalement inattendus: «l'art d'habiter la surface de la Terre dont l'architecture fait son métier pourrait aussi se dire l'art de composer délicatement avec les autres et avec les milieux¹⁸».

DES RESSOURCES AUX ENCHEVÊTEMENTS

LES ALGORITHMES

Le paradigme de la frugalité nécessite la critique d'une conception économique et planificatrice qui aille à l'encontre de l'absence relative de biodiversité, de géodiversité, de morphodiversité ou d'ethnodiversité dans les territoires. L'uniformité et la conformation engendrent en effet des espaces sans qualité, désintègrent les individus et orientent vers la consommation et la productivité. Un modèle économique est créé, où l'on cherche à minimiser les restes vivants à l'écart, en les traitant comme «rebut à stocker, problèmes à régler, difficultés à traiter, résistances à écraser¹⁹».

Ce conditionnement de l'environnement et de la société s'exprime en termes de *gestion des ressources* qui produit une aliénation par

¹⁸ Christophe Laurens, Patrick Bouchain, Jade Lindgaard et Cyrille Weiner, *Notre-Dame-Des-Landes ou le Métier de vivre*, Paris, Loco Éditions, 2018, p. 14.

¹⁹ Mathias Rollot, *Les Territoires du vivant*, *op. cit.*, p. 105.

rapport aux milieux et aux vivants, selon une logique capitaliste de la marchandise où les choses sont arrachées au monde pour devenir des ressources isolées et échangeables. La notion de ressource est l'élément de base pour une pensée du territoire associée à des coûts et à des bénéfices: elle rend possibles des modèles élaborant des stratégies et mathématisant des histoires. Les équations et les graphes permettent alors d'ignorer ce qui ne doit pas être pris en compte, et de mettre en place des systèmes d'équivalence.

Jean-Baptiste Vidalou propose une critique historique radicale de l'aménagement du territoire pour y souligner l'hégémonie contemporaine du quantitatif, qui met l'accent sur la gestion et la mesure. L'axe de l'aménagement laisse de côté les lieux et les vivants, aplanissant le territoire, et sa vision ingénierique et planificatrice lisse les aspérités du terrain, transformant les forêts en infrastructures énergétiques, via des discours de projection. Le territoire devient alors parc d'expertise et objet d'un *gouvernement de projet*: «la planification de l'ingénieur doit mesurer, découper, sectionner le réel, elle doit le partitionner par autant d'infrastructures et de calculs économiques pour pouvoir asseoir sa domination [au point que] chaque pan de l'économie et du social est désormais investi de ces mécanismes de projet, de mesure et de contrôle²⁰». La comptabilité du vivant, la standardisation et la modélisation, la mise en place d'unités uniformes, ou encore les systèmes de compensations, réduisent le monde en lignes de compte.

LES FRICTIONS

L'enjeu est de prendre acte de la dimension concrète, incarnée et opaque du territoire, non pas en partant d'une harmonie vivante présumée, mais en produisant des frictions de terrain, afin de prendre la mesure des forces vivantes de résistance et de résurgence. Dans les interstices du

²⁰ Jean-Baptiste Vidalou, *Être forêts. Habiter des territoires en lutte*, Paris, La Découverte/Zones, 2017, p. 30.

capitalisme, «chaque entité vivante rejoue le monde, que ce soit à travers les rythmes de croissances saisonniers, les schémas vitaux de la reproduction ou les expansions territoriales²¹», pour remodeler parfois des paysages entiers. Il s'agit dès lors de chercher un décentrement du regard et de raconter des histoires dont les humains ne sont pas les protagonistes principaux.

Les autres qu'humains apparaissent comme des agents actifs de la biosphère: chacun participe par lui-même à transformer et à remodeler les milieux dans des configurations singulières et changeantes, créant des espaces d'expression, de réinvention et d'appropriation autonomes. La notion d'*autonomie plus qu'humaine*²² s'oppose alors très directement à une compréhension des milieux en termes de ressource. Autonomes quoique connectés au sein d'écosystèmes, les agents plus qu'humains donnent au territoire ses qualités selon des coordonnées de temps et d'usages stratifiés.

Des dynamiques férales interviennent dans ces jeux de friction. Issue de l'écologie évolutive, la féralité désigne la situation d'une espèce domestique renvoyée à l'état sauvage. Anna Tsing oriente ainsi cette notion: «par féral, on entend ici une situation dans laquelle une entité, élevée et transformée par un projet humain d'infrastructure, poursuit une trajectoire au-delà du contrôle humain²³».

²¹ Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, trad. Philippe Pignarre, Paris, La Découverte, «Les Empêcheurs de penser en rond», 2017, p. 57.

²² Jonathan Prior et Emily Brady, «Environmental Aesthetics and Rewilding», *Environmental Values*, 26-1, 2017, p. 3151. Je remercie la géographe Salomé Dehaut pour cette référence et pour m'avoir aiguillée sur l'importance de l'autonomie plus qu'humaine.

²³ Anna Lowenhaupt Tsing, Jennifer

Les infrastructures offrent des opportunités inattendues aux autres qu'humains: les vivants modifient les projets de monde en chantiers, des mondes mutuels où de nouvelles directions peuvent émerger. Les entités férales non seulement participent, mais aussi *font* les infrastructures. La féralité permet donc de complexifier les interactions transpécifiques et plus qu'humaines à l'œuvre dans les territoires et dans les infrastructures, au-delà des plans, des algorithmes et du contrôle.

LES LIGNES

Le monde est travaillé par des trajectoires plus qu'humaines, par des lignes vivantes: lignes de conduite, lignes de vie, pistes, départs ou ouvertures. Tim Ingold, dans son anthropologie comparative des lignes²⁴, en dégage deux grands types: les fils et les traces, qui se transforment réciproquement, formant des surfaces avec les traces ou les faisant disparaître avec les fils. La ligne, perçue comme mouvement et développement, n'est pas sans dynamique spatialisante. Si les individus ne se déplaçaient pas selon des trajectoires particulières, il ne pourrait pas y avoir de lieux, pas d'expérience d'être *quelque part*: «pour être un lieu, il faut que tous ces "quelque part" se trouvent sur une ou plusieurs trajectoires de mouvement qui proviennent ou s'orientent vers d'autres lieux²⁵».

Le monde se compose ainsi non pas de choses fixes dans l'espace, mais de lignes: «qu'est-ce qu'une chose, ou une personne, sinon un tissage de lignes – les voies du développement et du mouvement – à partir de tous les

Deger et Alder Keleman, *Feral Atlas: The More-Than-Human Anthropocene*, ouvrage multimédia, Stanford University Press, 2019.

²⁴ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, trad. Sophie Renaut, Molenbeek-Saint-Jean, Zones sensibles, 2013.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

HABITER EN LICHENS: PERSPECTIVES SYMBIOTIQUES SUR LA FRUGALITÉ EN ARCHITECTURE

éléments qui la constituent²⁶» La grande figure du *land art*, Andy Goldsworthy, en rend bien compte: ses sculptures géométriques éphémères pistent les traces vivantes et laissent rêver les lignes. Passionné par les échelles et le passage du temps à travers les plantes, la terre, les mers, la glace et la pierre, l'artiste perçoit le paysage comme composé de lignes polymorphes – celles des vivants et des éléments. Comme dans le monde, l'instabilité est toujours présente dans ses travaux: «Plus que des thèmes, le processus et la dissolution – ainsi que la capacité d'agir des humains comme des non-humains, des êtres animés autant qu'inanimés – sont ses véritables partenaires et matériaux²⁷.»

Des lignes de vie et de mort se créent, se croisent, évoluent ensemble, se transforment, prennent le relai les unes des autres. Elles invitent à accepter la mortalité comme condition de la vie, à être conscient.e.s de la contingence des émergences qui peuplent le monde à toutes ses échelles. Garder à l'esprit le voisinage mutuel de la vie et de la mort, y compris dans l'architecture, c'est se rendre capable de penser avec la *résurgence* du vivant: «de petits tourbillons de vies tangotent ensemble sur la scène des grands fleuves de la perturbation²⁸». Les vivants sont toujours pris dans des flux qui s'écartent de l'équilibre et de la règle, sans aucun *statu quo* où s'appuyer: cette *précarité*, qui rend paradoxalement la vie possible, renvoie à l'impossibilité de planifier, mais elle stimule aussi l'art de faire attention à ce qui est là.

26 *Ibid.*, p. 12.

27 Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, *op. cit.*, p. 50. Pour plus de détails sur l'œuvre de cet artiste, voir le documentaire qui lui est consacré [Thomas Riedelsheimer, *Rivers and Tides*, 2005.].

28 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, *op. cit.*, p. 283.

LES PELOTES

Les lignes s'enchevêtrent dans des tissages de contingences interspécifiques – avec des perturbations irréversibles et des possibilités de reprises, qui inaugurent de nouvelles formes de liens: la question est moins celle de l'identité individuelle que celle des pluriels qui se font et se défont. Les liens conduisent alors à différentes élaborations ouvertes du monde: les parcours de vie dessinent l'épaisseur d'un territoire commun, au sein d'une géographie qui *noue* des liens. Alessandro Pignocchi, dans sa bande-dessinée sur la ZAD, montre que le rapport aux lieux et à l'environnement s'en trouve profondément transformé: «percevoir un territoire comme un tissu de liens potentiels lui donne une épaisseur, une texture particulière²⁹».

Ces cohabitations vivantes sont sujettes à l'indétermination des transformations des uns et des autres, et de leurs rencontres: «les volontaires acquièrent la patience qu'il faut pour se mêler aux autres espèces multiples sans savoir à l'avance où ce monde en devenir les emmènera³⁰». Les relations interspécifiques mettent en œuvre des échanges fortuits, des captures inattendues, des enchevêtrements indéterminés, des associations hybrides, souvent bien plus complexes qu'une simple juxtaposition indifférente. De nouveaux mondes épais et pluriels prolifèrent, où cohabitent activement toutes sortes de vivants, au sein d'une pelote d'histoires plus qu'humaines.

Nous sommes ainsi contaminé.e.s par nos rencontres: nous nous transformons en ouvrant la voie aux autres. Dominique Lestel va jusqu'à parler d'intoxications réciproques au sein de systèmes oscillants, où il s'agit de s'introduire dans le rythme du cohabitant, mais aussi de pouvoir lui ouvrir son propre

29 Alessandro Pignocchi, *La Recomposition des mondes*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 29.

30 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, *op. cit.*, p. 282.

rythme³¹. Ces contaminations génèrent des directions nouvelles, au sein d'une «cacophonie d'histoires troubles³²». Tout événement est toujours plus qu'humain: l'enjeu est dès lors d'occuper autrement le terrain, de faire place à l'imprévu et aux marginalités vivantes – de «jardiner les possibles³³».

ARCHITECTURES SYMBIOPŌIÉTIQUES

LES LICHENS

La forme des lichens suggère un organisme à part entière. Toutefois, les lichens à la fois s'apparentent à des végétaux, car ils sont photosynthétiques, et forment des spores comme certains champignons. Composites, ils découlent d'une association entre un champignon hétérotrophe et un partenaire chlorophyllien – des cellules d'une algue verte ou des cyanobactéries: le champignon prodigue de l'azote, des protéines, de l'eau et des matières minérales à l'algue, et l'algue lui synthétise des glucides. Leur nature hybride montre que des organismes, même d'espèces différentes, peuvent «réaliser ensemble une structure visible à l'œil nu, dotée de sa forme propre, où ils vivent ensemble, jamais seuls³⁴». Les lichens sont pris ici comme *figure* d'enchevêtrements: il s'agit d'en tirer les ficelles pour les intriquer dans de nouveaux motifs³⁵ et ainsi

31 Dominique Lestel, *Les Amis de mes amis*, Paris, Éditions du Seuil, 2007; *Apologie du carnivore*, Paris, Fayard, 2011.

32 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, *op. cit.*, p. 75.

33 Marielle Macé, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019, p. 29.

34 Marc-André Selosse, *Jamais seul. Ces microbes qui construisent les plantes, les animaux et les civilisations*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 14.

35 Isabelle Stengers, «Jeux de ficelle avec Haraway», dans Florence Caeymaex,

proposer une compréhension symbiotique de la frugalité.

Les lichens, résultant de *symbioses*, permettent de reconsidérer la vision du monde qui sépare les êtres, les espèces et les choses. La symbiose est définie aujourd'hui comme une «association physique durable au cours de la vie de deux organismes qui en tirent un bénéfice mutuel³⁶»: elle renvoie à une coexistence prolongée et à une stratégie mutualiste. Outre leur omniprésence dans l'environnement et dans l'histoire de l'évolution³⁷, les symbioses structurent le monde vivant, dans la mesure où elles impliquent des transformations tant des organismes, de leurs fonctions et de leurs interactions que des milieux écologiques eux-mêmes³⁸. Elles bouleversent la clôture de l'organisme, font valoir le mutualisme dans la théorie de l'évolution et esquissent une ouverture du concept d'espèce: différencier des individus déterminés devient particulièrement ardu.

Les lichens et leurs motifs revalorisent les infections en montrant qu'elles peuvent être créatrices. Au sein d'un «jeu vital inventé par les participants³⁹» émergent différentes formes de *faire avec*, de *faire malgré* ou de *faire grâce* aux autres et au risque des autres – des *symbiopoïèses*⁴⁰: les

Vinciane Despret et Julien Pieron, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2019, p. 300.

36 Marc-André Selosse, *La Symbiose. Structures et fonctions, rôle écologique et évolutif*, Paris, Vuibert, 2000, p. 5.

37 Lynn Margulis et Dorion Sagan, *What Is Life?*, Berkeley, University of California Press, 2000.

38 Jan Sapp, *Evolution by Association: A History of Symbiosis*, New York, OUP USA, 1994.

39 Donna Haraway, *Manifeste des espèces compagnes*, op. cit., p. 157

40 Si Scott Gilbert et David Epel

dynamiques symbiotiques défont les identités et les lignées, hybrident, composent et décomposent des mondes possibles. Haraway ramène ainsi à l'humus en pensant en termes de compost⁴¹: elle met en lumière la collaboration multiespèces par laquelle les matières organiques et inorganiques se transforment, et par laquelle le déchet organique revient à la vie. Elle ouvre la voie à des récits de symbiopoïèses qui rassemblent des espèces organiques et des acteurs abiotiques et invite à prêter l'oreille aux vies enchevêtrées, visibles et invisibles, qui font la terre vivante⁴².

LES HISTOIRES

Appréhender les symbiopoïèses renvoie à une vision symbiotique de la vie⁴³ et implique d'avoir recours à une *épistémologie symbiotique*. Il s'agit tout d'abord de «penser à partir de», à l'image du géographe anarchiste Pierre Kropotkine qui piste les vivants et les idées au sein des milieux. Kropotkine s'efforce constamment de

ont initialement utilisé l'expression de «symbiopoïèse» pour désigner un codéveloppement inhérent à un holobioté [Scott Gilbert et David Epel, *Ecological Developmental Biology: The Environmental Regulation of Development, Health, and Evolution*, 2^e éd., Sunderland [Mass.], Oxford University Press, 2015, p. 672-673], Anna Tsing et Donna Harway en élargissent l'usage, dans une dimension concrète, matérielle et spatiale.

41 Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham [NC], Duke University Press Books, 2016.

42 Thierry Hoquet, «Pour un compostisme enchanté», *Critique*, n° 860-861-1, 2019, p. 44-55, ici p. 50.

43 Scott Gilbert, Jan Sapp et Alfred I. Tauber, «A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Ondividuals», *The Quarterly Review of Biology*, vol. LXXXIV-4, 2012, p. 325-341.

localiser et de spatialiser les phénomènes, s'appuyant sur de nombreux exemples concrets et invitant à sortir des laboratoires et des musées pour gagner les steppes ou les montagnes. C'est son exploration en Sibérie orientale – où la lutte darwinienne pour l'existence ne lui paraît que marginale – qui lui donne l'intuition de l'aide mutuelle comme facteur d'évolution: pour lui, la théorie malthusienne de la limitation des ressources et de la surpopulation n'est en rien un modèle universel⁴⁴. Sa pensée émerge du monde de la vie et se transforme avec lui, il observe la composition du monde loin des cosmologies abstraites pour penser par le milieu.

Si le propos est contextualisé, il est aussi situé, c'est-à-dire inscrit dans un réseau de connexions partielles. Haraway propose une épistémologie féministe appuyée sur la notion de *savoirs situés*: comme les lichens et comme les phénomènes vivants, les connaissances sont issues d'une incorporation spécifique et contingente, et inaugurent des perspectives partielles sur monde. Les savoirs situés consistent en une pratique critique de l'objectivité et désamorcent toute prétention d'innocence: «l'objectivité féministe est affaire de place circonscrite et de savoir situé, pas de transcendance et de division entre sujet et objet⁴⁵». Prenant acte que les parties ne forment jamais un tout, l'épistémologie cherche ces connexions partielles qui donnent à voir des géométries contre-intuitives, des ouvertures inattendues et des traductions intempestives pour vivre ensemble.

Tout propos, tout phénomène s'inscrit donc dans un réseau de relations incorporé de

44 Pierre Alexeïevitch Kropotkine, *L'Entraide. Un facteur de l'évolution*, trad. Louis Bréal, Montréal, Écosociété, 2005.

45 Donna Haraway, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», *Feminist Studies*, XIV-3, 1988, p. 575.

HABITER EN LICHENS: PERSPECTIVES SYMBIOTIQUES SUR LA FRUGALITÉ EN ARCHITECTURE

manière complexe, différenciée et singulière. Il s'agit alors d'opérer un décentrement par rapport au regard dominateur, totalisant et centré, et de devenir capable d'«instaurer de nouveaux régimes d'attention» qui prennent acte du fait qu'«ici, maintenant, se passe et se crée quelque chose d'important⁴⁶». Cette politique de l'attention demande un renouvellement de nos outils et de nos mentalités, par exemple en matière de représentation cartographique du monde: Mathias Rollot suggère une cartographie biorégionale, non depuis les frontières, mais depuis les potentialités du territoire⁴⁷ et Anna Tsing propose une alternative à «la carte globale», en variant les échelles et des modes de représentation au sein d'une *flow map*, d'une carte des flux, à même de montrer comment la féralité s'exprime⁴⁸.

Cette épistémologie symbiotique, qui inscrit les multiples savoirs situés dans les enchevêtrements singuliers des milieux, en appelle à une culture du récit, qui puisse ouvrir l'imagination et aborder les situations dans leurs particularités. Les rencontres interspécifiques étant toujours des événements pris dans une histoire, il semble que l'architecture et l'écologie pourraient bénéficier de récits feuilletés et disparates. Suivre les traces enchevêtrées devient une manière de chercher un point de vue en déployant des récits, en créant de nouveaux motifs, au-delà des modèles, des plans, des patrons et des schémas du regard dominant. Ursula K. Le Guin invite à raconter d'autres histoires, troubles et mouvantes, des *histoires vivantes*⁴⁹.

46 Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud, 2019, p. 180-181.

47 Mathias Rollot, *Les Territoires du vivant*, op. cit., p. 153.

48 Anna Lowenhaupt Tsing, Jennifer Deger et Alder Keleman, *Feral Atlas*, op. cit.

49 Ursula Le Guin, *Danser au bord*

Contre «l'histoire-qui tue», les histoires vivantes proposent des récits acentriques, sans héros ni héroïsme, soucieux du réel et des vivants, et attentifs au cours ordinaire de la vie. Elles enchevêtrent les lignes symbiopoïétiques, pour les dérober à l'entropie et à l'équivalence et pour faire droit aux impuretés et aux métamorphoses.

LES AGENCEMENTS

Les histoires symbiopoïétiques de lichens témoignent de la capacité de réappropriation et de réagencement des vivants: ils tissent leurs existences selon les rythmes et les trajectoires. Les agencements qui en découlent sont des assemblages ouverts et indéterminés, qui mettent en œuvre des «ontologies feuilletées, inconstantes et hybrides⁵⁰». Ils sont constitués de lignes et de vitesses hétérogènes, de multiplicités de multiplicités, toujours en connexion avec d'autres agencements. En leur sein s'exercent des symbioses et des passages d'hétérogènes: «chaque agencement concret est une multiplicité, un devenir, un segment, une vibration⁵¹».

Les agencements ne mettent pas seulement ensemble des modes de vie: ils fabriquent – ils sont *poïèse*. Chaque entité vivante remodèle et rejoue le monde, à travers des rythmes de croissance, des schémas de reproduction ou des expansions territoriales, non sans effets matériels très concrets. Les champignons se font par exemple bâtisseurs de monde: ils fabriquent des infrastructures d'interconnexions interspécifiques et modifient l'environnement à leur avantage et à celui des autres, au point que Tsing

du monde. Mots, femmes, territoires, Paris, Éditions de l'Éclat, 2020, p. 201.

50 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, op. cit., p. 321.

51 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, t. II, Paris, Minuit, 1980, p. 308.

parle d'«architecture incroyable, digne d'une véritable cité souterraine⁵²». Au sein d'agencements symbiopoïétiques, les êtres vivants transforment les paysages et les infrastructures, avec des effets matériels plus qu'humains.

Il semble dès lors possible d'envisager une architecture pleinement plus qu'humaine, ne serait-ce que parce que de multiples agents, humains et autres qu'humains, fabriquent des mondes, détournent des infrastructures, produisent des paysages et engagent des processus d'habitation. Architecturer des espaces de vie reviendrait ici à engager un ensemble de processus de constructions des lieux par appropriation enchevêtrée – au sens de rendre propre à soi et de se rendre propre aux autres⁵³. L'enjeu est donc de penser l'architecture à partir des agencements polyphoniques, en ce qu'ils rassemblent des manières d'exister et en ce qu'ils fusionnent, modifient ou font disparaître des accordages concrets multispécifiques. L'architecture résulterait ainsi d'une pelote symbiopoïétique d'enchevêtrements indéterminés plus qu'humains.

LES COMMUNS

Dans cette perspective symbiopoïétique, l'architecture frugale ne se réfère pas simplement à un mouvement de décroissance: elle se laisse guider par les lichens dont les histoires témoignent d'engagements ontologiques et pratiques, relationnels, concrets et matériels. L'architecture frugale n'est pas celle qui nous délivre des besoins et des autres, mais celle qui nous livre aux milieux et aux êtres: les vivants sont exposés les uns aux autres, saisis les uns par les autres. Il semble possible de ne plus comprendre la frugalité

52 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, op. cit., p. 214.

53 Voir Mathias Rollot, *Les Territoires du vivant*, op. cit., p. 79; Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, op. cit., p. 121.

selon une perspective de choix normatifs qui impose des dispositifs économes, mais comme un processus d'inscription dans des agencements plus qu'humains que des enchevêtrements indéterminés métamorphosent sans cesse dans le temps.

Tsing sonde les enchevêtrements, qu'elle envisage comme des entre-deux où il est possible de trouver des alliés. Elle propose, pour les penser, la notion de «communs latents⁵⁴», au prisme de laquelle il s'avère fructueux d'appréhender les architectures frugales et les territoires frugaux. Les communs latents sont disséminés partout, quoiqu'on ne les remarque que rarement, et sont à l'état de bourgeonnement: ils bouillonnent de possibilités. Tsing en dégage quatre caractéristiques. Tout d'abord, ils ne sont pas des enclaves exclusivement humaines, mais sont le résultat d'enchevêtrements mutualistes non antagonistes au sein d'un jeu confus. Ensuite, ils ne sont pas bons pour tous, dans la mesure où chaque niveau de collaboration fait de la place pour certains et en laisse d'autres dehors. Ils permettent ainsi de complexifier les enjeux des enchevêtrements, loin d'une perception de l'écologie en terme d'harmonie et d'équilibre. Les communs latents sont en outre difficilement institutionnalisables: ils s'insinuent dans les interstices de la loi, en tant qu'ils ne se déclenchent que par le biais de l'infraction voire de l'infection. Enfin, ils sont immergés dans le trouble où les humains ne détiennent jamais pleinement le contrôle.

L'échec des aménagements aplanissants créent des brèches pour des possibilités éphémères de vie en commun: les lichens deviennent figure géopolitique des communautés vivantes. Les communs latent, faits de mauvaises herbes, hantent les histoires de progrès: ils semblent dénués de valeur mais regorgent d'intérêt, de par les enchevêtrements symbiopoïétiques et les perspectives plus qu'humaines communes qu'ils mettent en œuvre dans les bords broussailleux de nos

54 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le Champignon de la fin du monde*, op. cit., p. 369-370.

paysages désolés⁵⁵. Pour une architecture de la frugalité, l'enjeu semble donc d'aller là où la vie repousse⁵⁶. Aussi peut-on ouvrir des pistes plus qu'humaines et imaginer des cabanes pour se mettre à plusieurs, à plusieurs vivants, sans pour autant jouer aux nomades quand on ne l'est pas, sans se contenter de peu et sans enchanter les précarités – mais au contraire en les bravant, en leur opposant des conduites et des convictions⁵⁷.

OUVERTURE

Une légende, rapportée par Philippe Madec⁵⁸, raconte la rencontre du Coyote, du Petit Renard, du Geai et du Pou, et leur détermination à s'installer quelque part. Dans un monde qui devient de plus en plus difficile à vivre, tous les quatre aspirent à fuir la solitude panique de l'être égaré et à inventer, ensemble, les conditions d'une vie. Chacun avait présumé que le compagnon serait la clause de l'habitation: sans lui, on est face à l'insupportable, à la détresse, à l'inconcevable. Fortifiés par leurs liens, ils accèdent au lieu qui les appelle, cet endroit où la rivière bifurque et où les chênes rouges croissent. Ils prennent alors la matière à portée de mains et la disposent pour inventer l'arrêt de l'errance: ils construisent. Au prisme des symbiopoïèses, il semble que cette histoire nous montre comment les lignes de vie s'entrelacent et s'aiguillent vers un projet commun: trouver et établir un lieu d'habitation. Les personnages s'accomplissent mutuellement les uns par les autres, ils se livrent, et ce n'est même que depuis la pelote

55 *Ibid.*, p. 406.

56 Émilie Hache, Postface, dans Isabelle Stengers, *Résister au désastre*, op. cit.

57 Marielle Macé, *Nos cabanes*, op. cit., p. 29.

58 Philippe Madec, *Le Coyote, le Petit Renard, le Geai et le Pou*, Paris, Sujet, 2004.

contingente issue de leur rencontre que prend sens la communauté. Ils manipulent la terre, composent et recomposent avec le milieu choisi et les vivants qui le peuplent: c'est une histoire frugale, non de ressources à utiliser parcimonieusement, mais d'enchevêtrements indéterminés et d'agencements plus qu'humains à inventer sans cesse. Une histoire qui suggère à l'architecture de penser en agissant, plutôt que d'agir en pensant⁵⁹. Une histoire trouble et vivante, une histoire de lichens.

59 Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, trad. Hervé Gausselin, Bellevaux, Dehors, 2017, p. 13

DU RÉGIONALISME CRITIQUE À LA FRUGALITÉ CRÉATIVE

LE RETOUR DES MATÉRIAUX DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

LE CONTEXTE

Le secteur du bâtiment est responsable d'environ 40 % de la consommation de l'énergie et des autres ressources naturelles, 25 % des émissions de CO₂ et 40 % de la production de déchets. Comment renverser cette tendance et favoriser de nouvelles pratiques, plus frugales et moins polluantes?

Conscients de leur responsabilité, de plus en plus de professionnels de la construction et de l'aménagement du territoire s'interrogent sur les moyens de réduire l'empreinte environnementale de leurs réalisations. L'étude de l'architecture traditionnelle donne une première vision des pistes à suivre: implantation juste sur le terrain, préservant la nature du sol et la biodiversité; transformation de l'existant avant d'envisager une nouvelle construction; principes bioclimatiques et efficacité énergétique; usage des matériaux issus du territoire [terre, pierre, bois et autres matériaux biosourcés]; développement des cultures constructives locales. L'objectif de cet article est de montrer comment les bâtiments frugaux, renouant avec les principes des constructions vernaculaires, peuvent avoir un impact léger pour la planète et positif pour leurs usagers et le territoire qui les accueille, participant ainsi à la transition écologique et sociétale.

DIX MILLÉNAIRES DE CONSTRUCTIONS VERNACULAIRES

Il y a environ dix millénaires, en Mésopotamie, les chasseurs-cueilleurs sont devenus des agriculteurs-éleveurs. Lors leur sédentarisation, les hommes ont commencé à construire leur habitat avec les matériaux qu'ils avaient sous les pieds ou à portée de main: de la terre, des pierres, du bois, de la paille et d'autres fibres végétales.

Les constructions vernaculaires mettent en œuvre, depuis, les ressources du territoire dans lequel elles sont implantées. Elles s'adaptent aux particularités du lieu et du microclimat, en harmonie avec les coutumes, la culture et les savoir-faire locaux. Parfois qualifiées de «primitives», elles peuvent être très savantes dans leur mise en œuvre. Malgré une diversité dans les techniques, des invariants sont sensibles à travers les âges et les continents, comme autant de signes d'une universalité archétypique. L'importance de l'architecture vernaculaire a perduré en Europe jusqu'au début du XX^e siècle, tant que la majorité de la population vivait à la campagne.

DÉNIGREMENT DU VERNACULAIRE PAR LE MOUVEMENT MODERNE

Il y a un siècle, dans un contexte de changements techniques, sociaux et culturels liés à la révolution industrielle et à l'exode des populations des campagnes vers les villes, le mouvement moderne a fait table rase de ces traditions constructives. La plupart de ses adeptes ont également nié le lien étroit entre l'architecture et son site d'implantation, comme le montrent des croquis de Le Corbusier reproduits dans le livre *Site et sitologie*¹ Fig. 1. Portés par la pensée hygiéniste et l'idée de «progrès», la plupart des modernes ont développé un style international caractérisé, entre autres, par des formes cubiques, le toit terrasse, les grandes surfaces blanches, les fenêtres en bandeau et l'emploi du béton armé. Au fil des décennies, nous sommes arrivés à une hégémonie du béton, dont la production est responsable aujourd'hui d'environ 7 % des émissions de CO₂.

1 Paul Faye, Bernard Faye, Michel Tournaire, Alain Godard, *Site et sitologie*, Arles, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1974, p. 126.

Même si nous subissons les conséquences sociales et écologiques de certains de leurs choix, nous ne pouvons pas reprocher aux modernes d'avoir répondu aux problèmes de leur époque avec les connaissances et les moyens de leur époque. On peut quand même regretter leur manque de considération pour le lieu et le climat du site de leurs projets, et la répétitivité des solutions architecturales et techniques, au mépris du contexte. Le Finlandais Alvar Aalto fut l'un des rares architectes modernistes à alerter, dès les années 1930, sur les dangers de la standardisation et à affirmer son souci des «petits hommes». Sa villa *Mairea*, construite en 1939 pour la famille Gullichsen, allie avec élégance des réminiscences des constructions vernaculaires et des éléments modernistes, et peut ainsi être considérée comme l'une des premières maisons écologiques².

REDÉCOUVERTE DU VERNACULAIRE

Bernard Rudofsky était lui aussi convaincu que l'architecture moderne ne répondait pas aux besoins profonds des hommes. Après un demi-siècle de style international, son exposition *Architecture without Architects*, inaugurée en 1964 au Museum of Modern Art de New York, a réveillé l'intérêt du public pour l'architecture vernaculaire. Rudofsky voyait dans la beauté de ces constructions la démonstration d'une richesse fonctionnelle et artistique, ainsi qu'une source d'inspiration pour l'homme de la société industrielle:

Il y a beaucoup à apprendre de l'architecture avant qu'elle devienne un art d'experts. Dans l'espace et dans le temps, des constructeurs peu instruits ont

2 Dominique Gauzin-Müller *et al.*, *Habiter écologique. Quelles architectures pour une ville durable?*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 86.

démontré un admirable talent pour adapter leurs bâtiments à l'environnement naturel.³

Le même Rudofsky écrivait quelques années plus tard, dans *The Prodigious Builders*:

L'architecture vernaculaire doit sa spectaculaire longévité à la dissémination constante de connaissances durement apprises, portées par des réactions quasiment instinctives au monde extérieur⁴.

³ Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects: A short introduction to Non-pedigreed architecture*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1987 [réédition], p. 4. Toutes les traductions de l'anglais et de l'allemand sont de Dominique Gauzin-Müller.

⁴ Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builders*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977, p. 13.

Dans *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, Christopher Alexander défend lui aussi l'idée que les gens devraient concevoir eux-mêmes leurs maisons, rues et communautés, car «la plupart des merveilleux endroits du monde n'ont pas été construits par des architectes, mais par le peuple⁵». À la même époque, le critique d'architecture norvégien Christian Norberg-Schulz a thématisé l'esprit du lieu selon la méthode de Martin Heidegger dans *Genius loci: Towards a Phenomenology of architecture*⁶. Selon Céline Bonicco-Donato, Norberg-Schulz

⁵ Christopher Alexander, Sara Ishikawa, Murray Silverstein, *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, New York, Oxford University Press, 1977, deuxième de couverture [jaquette].

⁶ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*, Milan, Rizzoli, 1979.

considérerait l'œuvre de Le Corbusier comme emblématique de la «perte du lieu» au sein du mouvement moderne⁷.

LE «RÉGIONALISME CRITIQUE»

Ce que Rudofsky avait pressenti, Kenneth Frampton l'a théorisé trente ans plus tard dans un essai intitulé «Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance», publié dans son livre *Modern architecture: A Critical history*. Selon l'historien de l'architecture britannique, le régionalisme critique est une «stratégie culturelle⁸».

⁷ Céline Bonicco-Donato, *Heidegger et la question de l'habiter. Une philosophie de l'architecture*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2019, p. 24.

⁸ Kenneth Frampton, «Towards a Critical Regionalism: Six Points for

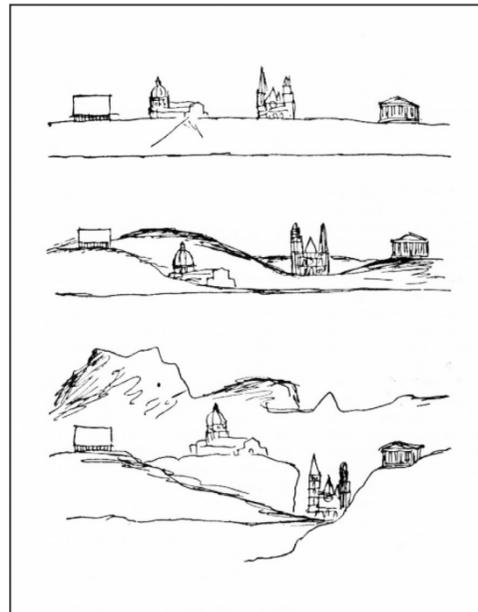


Fig. 1. légende : Le Corbusier, dans Paul Faye, Bernard Faye, Michel Tournaire, Alain Godard, *Site et sitologie*, p. 126.

DU RÉGIONALISME CRITIQUE À LA FRUGALITÉ CRÉATIVE

LE RETOUR DES MATÉRIAUX DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Il incite à adopter l'architecture moderne pour ses qualités universelles de progrès, mais à accorder plus de valeur au contexte géographique: topographie, climat et lumière. Il invite à mettre l'accent sur le «tectonique» plutôt que sur le «scénographique», sur le «sens tactile» plutôt que sur le «visuel⁹». Pour éviter tout malentendu, il est important de préciser la différence entre le régionalisme et le régionalisme critique. Le régionalisme reproduit l'architecture vernaculaire à l'identique ou en fait un pastiche, tandis que le régionalisme critique revient sur le manque de considération des modernes pour le site, en accordant plus d'importance au contexte. Il [re]donne ainsi une identité à l'architecture dans un monde globalisé.

LE «NOUVEL ARTISANAT»

Le régionalisme critique est particulièrement sensible dans le Vorarlberg, comme le prouvent de nombreux bâtiments réalisés depuis les années 1970 dans ce petit Land autrichien, et dont des analyses ont été publiées, entre autres, dans *L'Architecture écologique du Vorarlberg*¹⁰. Une des forces de cette architecture écoresponsable, qui valorise les ressources et les savoir-faire locaux, dont le bois, est la qualité de son artisanat. Ce mouvement de valorisation

an Architecture of Resistance», *Modern architecture: A Critical history*, Londres, Thames & Hudson, 1992, p. 21. [édition française: *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, trad. Guillemette Morel-Journel, Paris, Thames & Hudson France, 2006].

9 *Ibid.*, p. 26-28.

10 Dominique Gauzin-Müller, *L'Architecture écologique du Vorarlberg. Un modèle social, écologique et culturel*, Paris, Éditions du Moniteur, 2009.

du travail manuel dans l'architecture, l'ameublement et le design, mais aussi dans d'autres domaines [production de fromages et de cosmétiques, restauration, bijoux, etc.], est soutenu par l'association Werkraum Bregenzerwald. Florian Aicher et Renate Breuss le présentent dans leur ouvrage comme un «modèle pour un nouvel artisanat»: «Les artisans et les designers ont uni leurs forces et créé une nouvelle culture du travail, dans la conscience de l'unité entre le bon usage et le beau design¹¹.» Richard Sennett en a fait le sujet d'un de ses livres: *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*¹². D'autres philosophes, dont Henri Bergson, l'ont également thématiqué, mais c'est peut-être Frank R. Wilson qui l'exprime avec le plus de clarté: «La main parle aussi directement au cerveau que le cerveau parle à la main¹³.»

LE «NOUVEAU VERNACULAIRE»

Pierre Frey, critique d'architecture suisse et professeur à l'École polytechnique fédérale de Lausanne [EPFL], a prolongé ces réflexions en 2010 avec un livre et une exposition itinérante intitulés *Learning from Vernacular*. Selon lui, les nouvelles architectures vernaculaires sont «collectives» et «en majorité féminines»; elles «recourent aux matériaux disponibles en abondance et à faible coût» et

11 Florian Aicher, Renate Breuss, *eigen+sinnig: Der Werkraum Bregenzerwald als Modell für ein neues Handwerk*, Munich, oekom Verlag, 2015, p. 7.

12 Richard Sennett, *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2010.

13 Frank R. Wilson, *Die Hand. Geniestreich der Evolution*, Hambourg, Rowohlt, 2002, p. 312.

«s'appuient sur des savoirs et des savoir-faire ancestraux¹⁴». Dans son ouvrage, Frey présente les bâtiments inspirants de plusieurs pionniers qui participent à l'invention de ce nouveau vernaculaire, comme les constructions en bambou du Colombien Simón Vélez et le centre de formation pour les électriciens DESI, conçu par Anna Heringer à Rudrapur, un village du nord du Bangladesh. Construites pour et avec les habitants, les œuvres de la jeune architecte allemande symbolisent une «rusticité savante», selon l'expression du pionnier de l'architecture écologique français Yves Perret. La première réalisation d'Anna Heringer, l'école METI, «balaye les idées reçues sur l'architecture en terre et en bambou, et prouve la force que peuvent puiser les populations les plus pauvres dans une identité régionale retrouvée et la redécouverte de procédés constructifs traditionnels¹⁵». *Anandaloy*, son dernier projet à Rudrapur, regroupe depuis 2019 un centre pour personnes avec handicap et l'atelier des couturières de Dipdii Textile, initié par l'architecte pour assurer un revenu aux femmes du village en même temps qu'un travail chargé de sens¹⁶ **Fig. 2-3**. Cette nouvelle œuvre poursuit le but cher à Anna Heringer:

L'architecture est un outil pour améliorer la vie. La vision qui soutient mon travail et qui me motive, c'est

14 Pierre Frey, *Learning from Vernacular. Pour une nouvelle architecture vernaculaire*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 121.

15 Dominique Gauzin-Müller, «La beauté n'est pas un luxe, mais une nécessité. École METI à Rudrapur, Bangladesh», *Ecologik* n° 1, Paris, Éditions à vivre, janvier 2008, p. 62.

16 *Dipdii Textiles*, www.dipdiiertextiles.org.

d'explorer et d'utiliser l'architecture comme un moyen pour renforcer la confiance en soi-même et en sa culture, soutenir les économies locales et favoriser l'équilibre écologique. Vivre dans la joie est un processus créatif et actif, et je m'intéresse profondément au développement durable de notre société et de notre environnement bâti¹⁷.

LA «MODERNITÉ RURALE»

Le pôle œnotouristique Viavino, ouvert en 2013 à Saint-Christol, est représentatif

17 Page d'accueil du site d'Anna Heringer [www.anna-heringer.com], consulté le 19 août 2020.

du concept de «modernité rurale» qui a émergé à la même époque que le «nouveau vernaculaire». Les différentes fonctions de cette opération low-tech sont réparties dans sept «granges», dont les volumes s'inscrivent avec douceur dans ce village de l'Hérault **Fig. 4-5**. Les matériaux sont écolocaux: la pierre a été extraite à quelques kilomètres, les différentes essences de bois viennent de massifs forestiers proches. L'ensemble est à énergie positive: il produit sur place assez d'énergie pour couvrir d'autres besoins. «Exemplaire outil de rayonnement d'un territoire viticole, Viavino est né de la conjugaison d'une clairvoyance politique et de la modernité

rurale d'une architecture écoresponsable¹⁸. » Les filières courtes ont dévoilé ici toute leur richesse humaine. Cette opération a été conçue par Philippe Madec, architecte-urbaniste pionnier de l'écoresponsabilité, avec l'ingénieur Alain Bornarel, cofondateur de TRIBU, bureau d'études spécialisé dans l'approche développement durable appliquée aux bâtiments et aux projets urbains. Viavino a alimenté les réflexions sur le bâtiment frugal développées en 2015 par l'Institut pour la conception écoresponsable du bâti [ICEB], dans le cadre de la COP21 de Paris.

18 Dominique Gauzin-Müller et Philippe Madec, *Viavino. Modernité rurale*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, 2014, quatrième de couverture.



Fig. 2-3. Studio Anna Heringer, *Centre pour personnes avec handicap et atelier de couture de Dipdii textile à Rudrapur, Bangladesh*, bauge et bambou, 2019. [©Stefano Mori]

Fig. 4-5. Atelier Philippe Madec, *Centre œnotouristique Viavino à Saint-Christol, Hérault*, pierre locale, terre damée et bois, 2013. [©Pierre-Yves Brunaud]

DU RÉGIONALISME CRITIQUE À LA FRUGALITÉ CRÉATIVE

LE RETOUR DES MATÉRIAUX DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

MANIFESTE POUR UNE ARCHITECTURE FRUGALE ET CRÉATIVE

Le manifeste pour une frugalité heureuse et créative dans l'architecture et l'aménagement des territoires urbains et ruraux, lancé en janvier 2018 avec mes amis Alain Bornarel et Philippe Madec, s'inscrit tout naturellement dans ce processus de redécouverte du vernaculaire, des circuits courts et de l'économie circulaire:

La transition écologique et la lutte contre les changements climatiques concourent à un usage prudent des ressources épuisables et à la préservation des diversités biologiques et culturelles pour une planète meilleure à vivre. Le maintien des solutions architecturales urbanistiques et techniques d'hier, ainsi que des modes actuels d'habiter, de travailler, de s'alimenter et de se déplacer, est incompatible avec la tâche qui incombe à nos générations: contenir puis éradiquer les dérèglements globaux¹⁹. Les différentes applications de la frugalité y sont décrites:

La frugalité en énergie, matières premières, entretien et maintenance induit des approches low-tech. Cela ne signifie pas une absence de technologie, mais le recours en priorité à des techniques pertinentes, adaptées, ni polluantes ni gaspilleuses, comme des appareils faciles à réparer, à recycler et à réemployer. En réalisation comme en conception, la frugalité demande de l'innovation,

¹⁹ Alain Bornarel, Dominique Gauzin-Müller, Philippe Madec, «Manifeste de la frugalité heureuse et créative», janvier 2018, disponible sur le site de l'association Frugalité heureuse [www.frugalite.org], consulté le 19 août 2020.

de l'invention et de l'intelligence collective. La frugalité refuse l'hégémonie de la vision techniciste du bâtiment et maintient l'implication des occupants. Ce n'est pas le bâtiment qui est intelligent, ce sont ses habitants²⁰.

En août 2020, le manifeste avait déjà été signé par près de 10 000 personnes. Deux rencontres de sympathisants du mouvement ont été organisées à Lens [2018] et Guipel [2019], et 25 groupes locaux sont actifs en France et à l'étranger.

UN LEVIER POUR LA TRANSITION ÉCOLOGIQUE ET SOCIÉTALE

L'approche frugale prend en compte l'empreinte environnementale, l'économie du projet et surtout le confort et l'agrément des utilisateurs. Elle concerne aussi l'aménagement du territoire:

Qu'il soit implanté en milieu urbain ou rural, le bâtiment frugal se soucie de son contexte. Il reconnaît les cultures, les lieux et y puise son inspiration. Il emploie avec soin le foncier et les ressources locales; il respecte l'air, les sols, les eaux, la biodiversité, etc. Il est généreux envers son territoire et attentif à ses habitants. Par son programme et ses choix constructifs, il favorise tout ce qui allège son empreinte écologique, et tout ce qui le rend équitable et agréable à vivre²¹.

En France comme à l'étranger, de nombreux bâtiments sont représentatifs de cette approche frugale. Un ouvrage publié en 2020 par le centre de ressources EnvirobatBDM présente 15 exemples inspirants en Provence-

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

Alpes-Côte d'Azur²². D'autres sont en préparation par plusieurs groupes locaux du mouvement de la frugalité, ainsi qu'une cartographie des projets frugaux, des ressources et des artisans.

LES FONDAMENTAUX DE L'ARCHITECTURE FRUGALE

La conception des bâtiments frugaux s'appuie, selon une démarche holistique, sur quatre fondamentaux: le sol, l'énergie, les matériaux et, bien sûr, l'humain. Cela rejoint le schéma élaboré dans le cadre de mon travail de commissaire de l'exposition *Habiter écologique*, présentée en 2009 à la Cité de l'architecture et du patrimoine. L'approche holistique y était représentée par des relations étroites entre quatre thèmes majeurs: site/territoire, énergie/ambiance, matériaux/techniques, humain/usage **Fig. 6**.

La gestion frugale du foncier comprend à la fois le respect et la valorisation du site, une utilisation raisonnée du sol [sanctuariser les terres agricoles pour garantir l'autonomie alimentaire], et une nouvelle vie donnée au «déjà-là», par la réhabilitation ou la transformation de bâtiments existants, éventuellement avec une autre fonction. La gestion frugale de l'énergie demande des solutions sobres et efficaces pour assurer un confort thermique, en été comme en hiver: isolation, ventilation naturelle et installations techniques robustes. Les choix frugaux concernant les matériaux et leur mise en œuvre doivent être guidés par l'usage de ressources locales [terre, pierre,

²² Dominique Gauzin-Müller et EnvirobatBDM, *Construire frugal en Provence-Alpes-Côtes d'Azur: 15 exemples inspirants*, Marseille, EnvirobatBDM, 2020.

bois, paille, chanvre, lin, etc.) et la valorisation de savoir-faire artisanaux, afin de minimiser l'empreinte environnementale du bâtiment et de participer à l'essor économique du territoire qui l'entoure. Quant à la démarche de conception frugale, elle doit faire l'objet, si possible, d'un processus participatif intégrant les futurs usagers, voire les riverains intéressés. Pour résoudre cette équation complexe, une synergie et une collaboration bienveillante entre les acteurs est nécessaire, du maître d'ouvrage aux entreprises, en passant par les architectes, ingénieurs, contrôleurs techniques, etc. Un bâtiment frugal nécessite une approche holistique, mais cet article se concentre sur le sujet des matériaux et des cultures constructives.

MATÉRIAUX GÉOSOURCÉS

La terre crue fut l'un des premiers matériaux de construction: torchis, bauge et briques de terre crue ont en effet émergé vers la fin du IX^e millénaire avant notre ère. Ces trois techniques, toujours en usage aujourd'hui, ont accompagné la révolution néolithique, mais le pisé, que l'usage d'un coffrage rend plus sophistiqué, est apparu neuf siècles avant notre ère. Environ 15 % des sites du patrimoine mondial de l'Unesco ont été réalisés en terre. D'impressionnants témoignages de la beauté et de la pérennité de ce matériau universel sont disséminés dans le monde entier: Shibam au Yémen, les Tulous en Chine, le palais du Potala au Tibet, la grande pyramide de la Lune au Pérou, Tombouctou au Mali, le ksar Aït-Ben-Haddou au Maroc, l'Alhambra à Grenade, le centre médiéval de Strasbourg, etc.

Aujourd'hui, l'architecture en terre est en train de conquérir le champ de l'architecture contemporaine grâce aux centaines de bâtiments d'une grande qualité esthétique et technique qui émergent sur

toute la planète. Plusieurs lauréats du prix Pritzker ont déjà eu recours à des bâtiments de grande envergure, dont Herzog & de Meuron pour la Maison des plantes de Ricola à Laufen, en Suisse, et Wang Shu et Lu Wenyu pour la Maison d'hôtes du campus de Hangzhou, en Chine. Professionnels et grand public redécouvrent ainsi les qualités de ce matériau éco-local, dont la transformation et le transport nécessitent peu d'énergie. Réalisés en adobe, bauge, blocs de terre comprimée [BTC], pisé ou torchis, de nombreux exemples contemporains incitent à la redécouverte d'un matériau abondant et bon marché. Les finalistes du TERRA Award, décrits dans le livre *Architecture en terre d'aujourd'hui*²³, sont représentatifs de la grande diversité des mises en œuvre et des potentiels du matériau.

Depuis une trentaine d'années, les constructions en pierre massive connaissent également un renouveau, entres autres sous l'impulsion de Gilles Perraudin. Plusieurs jeunes agences se sont emparées du sujet, dont Barrault & Pressacco à Paris et Studiolada à Nancy. Le pavillon de l' Arsenal lui a consacré en 2018 une exposition intitulée *Pierre - Révéler la ressource*, qui explorait le matériau sous le prisme des enjeux du climat, du bilan carbone et des critères environnementaux²⁴.

MATÉRIAUX BIOSOURCÉS

23 Dominique Gauzin-Müller, *Architecture en terre d'aujourd'hui*, Plaisan, Éditions Muséo, 2017.

24 *Pierre. Révéler la ressource, explorer le matériau*, exposition du 23 octobre au 2 décembre 2018, le site du Pavillon de l'arsenal, www.pavillon-arsenal.com/fr/expositions/11001-pierre.html,

Les engagements pris en 2015 par les États, dans le cadre de l'accord de Paris sur le climat, appellent une forte réduction de l'empreinte environnementale des bâtiments existants et futurs. Mettre en œuvre du bois et des matériaux à base de plantes à croissance rapide répond à cette exigence. C'est une gigantesque opportunité pour stocker dès maintenant une grande quantité de carbone, et lutter ainsi contre les dérèglements climatiques. L'utilisation de fibres végétales limite le prélèvement de ressources non renouvelables et réduit les besoins en énergie sur l'ensemble du cycle de vie des bâtiments. En Europe, les matériaux biosourcés participent à la performance énergétique des nouvelles réalisations et à la rénovation de l'existant. Dans les pays du Sud à forte progression démographique, bambou, roseaux et graminées, souvent associées à la terre crue, servent à ériger des constructions confortables à un coût abordable. L'usage contemporain de fibres végétales crée aussi une esthétique qui reconnecte l'homme à la nature: leur texture dégage une beauté haptique qui libère immédiatement le désir de toucher la matière. Construits avec du bois, du bambou, de la paille, du chaux-chanvre, des herbes marines ou de la pampa, des briques de champignon, les finalistes du FIBRA Award ouvrent de vastes horizons à l'usage des matériaux biosourcés, comme le montrent l'exposition itinérante FIBRA, inaugurée en 2019 au pavillon de l' Arsenal, et le livre *Architecture en fibres végétales d'aujourd'hui*²⁵. Outre l'usage de ressources locales, biosourcées et géosourcées, la réduction de l'empreinte écologique des constructions passe par la valorisation de matériaux

25 Dominique Gauzin-Müller, *Architecture en fibres végétales d'aujourd'hui*, Plaisan, Éditions Muséo, 2019.

DU RÉGIONALISME CRITIQUE À LA FRUGALITÉ CRÉATIVE

LE RETOUR DES MATÉRIAUX DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

issus du réemploi. Une autre très belle exposition du pavillon de l' Arsenal, conçue par Julien Choppin et Nicola Delon, du collectif Encore Heureux, a montré en 2014 comment « consommer plus de matière grise pour consommer moins de matières premières²⁶ ». Des filières de réemploi sont en cours de montage dans plusieurs régions.

LE COÛT DU BÂTIMENT FRUGAL

La question des coûts est souvent évoquée. Beaucoup de professionnels sont convaincus que construire avec de la terre, de la pierre, du bois, du chanvre ou de la paille entraîne davantage de dépenses. Pourtant, les exemples de bâtiments réalisés avec ces matériaux dans le cadre d'un budget « classique » se multiplient. L'aménageur EpaMarne-EpaFrance a publié en juillet 2020 une étude visant à « objectiver les surcoûts engendrés par les modes constructifs », en particulier la construction en bois. Elle conclut que les choix programmatiques ont beaucoup plus d'influence sur les coûts que les modes constructifs²⁷.

Les acteurs de l'architecture frugale cherchent, en conscience, le meilleur compromis entre la provenance des matériaux, leur impact environnemental et leur prix, dans le cadre d'une approche en coût global. Pour la construction en bois, la préférence sera donnée aux essences régionales, ou

²⁶ www.pavillon-arsenal.com/fr/expositions/9858-matiere-grise.html, consulté le 21 août 2020.

²⁷ Basile Delacorne, « La construction bois ne déséquilibre pas le bilan financier d'une opération », *Batiactu*, 6 juillet 2020, www.batiactu.com/edito/construction-bois-ne-desequilibre-pas-bilan-financier-59877.php, consulté le 6 juillet 2020.

au moins françaises, afin de valoriser les circuits courts et les emplois en zone rurale. Des efforts seront également faits pour développer l'usage des feuillus, qui représentent les deux tiers de la forêt métropolitaine. Pour la construction en terre crue, des arbitrages sont à faire à chaque projet afin de pouvoir utiliser la terre d'excavation tirée du site du chantier et d'éviter la stabilisation avec de la chaux ou du ciment.

À l'heure où la crise économique consécutive au Covid19 détruit des centaines de milliers d'emplois, les filières biosourcées et géosourcées représentent un important potentiel d'activités économiques localisées dans les territoires, dans le respect de leurs richesses matérielles et immatérielles.

CHANGEMENT DE PARADIGME

La frugalité commence à être thématifiée dans les médias, dans des thèses et par des critiques d'architecture. Le 19 mars 2020, lors d'une intervention au Mucem, intitulée « Architecture et politique de la matérialité: sensations, symboles, situations et décors », l'historien de l'architecture Antoine Picon affirmait:

Il faut repenser le rapport à la nature. Et une des tâches des architectes aujourd'hui, profondément politique, consiste à nous dire [...] que peut-être il y aura des plaisirs, du luxe, à vivre dans une architecture environnementalement durable [...]. Peut-être que le vrai message, aussi, c'est de nous dire que la frugalité peut être élégante, que la frugalité peut être une forme de richesse²⁸.

²⁸ Antoine Picon, « Architecture et politique de la matérialité: sensations, symboles, situations et décors.

Picon confirme son propos dans la suite de sa conférence:

Je pense qu'aujourd'hui la question contemporaine, c'est plutôt la frugalité [...] Les tours démesurées et les grands programmes culturels, ça ne peut pas faire le quotidien de l'architecture. Ce qu'il va falloir réapprendre à faire, c'est réinventer une architecture de qualité qui soit frugale, alors que l'on a vécu ces vingt dernières années dans une espèce de démesure, où tout le monde voulait être Rem Koolhaas. Il va falloir changer d'époque²⁹.

CONCLUSION

L'hypothèse principale de cet article est que l'architecture frugale a un rôle décisif à jouer dans la transition écologique et sociétale, et qu'elle répond de manière holistique aux quatre piliers du développement durable.

ÉCOLOGIE: Le bâtiment frugal s'intègre à son environnement. Sa conception favorise les matériaux issus de son territoire d'accueil. Il est autonome et produit assez d'énergie pour couvrir des besoins minimisés par une conception bioclimatique. SOCIAL: Le bâtiment frugal contribue à l'épanouissement de ses usagers et des habitants du territoire alentour. CULTURE: Le bâtiment frugal participe à la préservation et à la transmission des valeurs et des savoir-faire reçus en héritage.

Actualité politique de la discipline architecturale», conférence, Marseille, Mucem, 10 juin 2019, www.mucem.org/programme/architecture-et-politique-de-la-materialite-sensations-symboles-situations-et-decors.

²⁹

Ibid.

ÉCONOMIE: Le bâtiment frugal renforce l'autonomisation des territoires, en valorisant les ressources locales.

Les bâtiments frugaux allient valorisation de ressources locales, mesures bioclimatiques et design contemporain. Ils rendent hommage aux savoir-faire ancestraux sans refuser des innovations techniques robustes et efficaces.

Après un siècle de mouvement moderne et de style international, le bâtiment frugal ancré dans son territoire représente-t-il l'avenir de l'architecture?

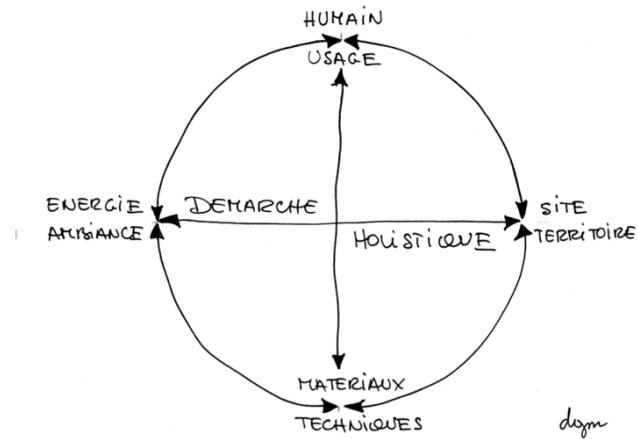


Fig. 6. Dominique Gauzin- Müller, *Les Quatre Thèmes de l'approche holistique.* [©Dominique Gauzin-Müller]

DE L'ESTHÉTIQUE DU *WABI* AU MINIMALISME ARCHITECTURAL CONTEMPORAIN

Dans l'histoire du développement architectural japonais, l'abri est un thème fondateur qui a eu une grande influence sur la composition architecturale traditionnelle. Comme le mythe de la cabane primitive, l'abri est devenu cette légende qui permet d'expliquer l'«éternel présent» de toute production architecturale **Fig. 1**. Le mythe de la cabane primitive a contribué à former l'architecture traditionnelle au Japon, notamment l'esthétique du pavillon de thé [*chashitsu*] développée par le maître de thé Sen no Rikyū. C'est aussi Sen no Rikyū qui aura des influences sur l'ensemble de l'architecture au Japon et qui contribua à l'élaboration du code d'une «simplicité rustique» appelée *wabi*, caractérisé par un idéal architectural de frugalité. Le *wabi* aura plus tard des influences immenses sur l'architecture résidentielle, par exemple dans le style architectural *sukiya* [*sukiya-zukuri*] exprimé pleinement dans l'architecture de la villa impériale *Katsura*: une quête paradoxale de plénitude spirituelle dans l'idéal de la pauvreté comme principe esthétique de la vie culturelle du XVI^e siècle. Et c'est la transposition de l'ermitage au pavillon de thé qui devient l'acte hérité d'une longue tradition, celle de la simplicité, du dépouillement, de la réduction des signes, des formes et des fonctions aux caractéristiques libératrices et productrices puisqu'elles favorisent aujourd'hui l'émergence de nouvelles formes architecturales minimalistes et conceptuelles contemporaines, nourries de l'esprit et de l'émotion d'une simplicité renouvelée.

SUBLIMATION DE LA PAUVRETÉ. DE LA CABANE AU PAVILLON DE THÉ

C'est le développement de la cérémonie du thé qui a favorisé l'émergence des pavillons de thé dans le style *sōan*. Nombreux sont les grands maîtres de thé qui ont étudié le zen et cette «pauvreté précieuse» qui suggère un lien direct à l'appréciation de l'austérité, de la simplicité et de l'imperfection de la réalité ultime. Les maîtres de thé ont grandement contribué

à la poursuite du développement de cet idéal de sobriété et de dépouillement de l'architecture de pavillons rustiques, inspiré du style des huttes de montagnes ou des lieux d'ermitages à toit de chaume que l'on doit à Murata Jukō [1423-1502]. Takeno Jōō [1502-1555] a hérité de la cérémonie et de la transposition de la chambre de thé en une petite pièce de dimensions semblables à celles de la cabane des ermites établie par Jukō: une simple cabane rustique couverte de chaume, située en montagne ou à la campagne, qui permettait de se «défaire de la poussière mondaine pour y habiter en pureté» **Fig. 2**.

Mais c'est bien le maître de thé Sen no Rikyū [1502-1591] qui finira par établir de nouvelles règles esthétiques, en s'enfonçant vers plus de «simplicité sophistiquée», étroitement liée aux concepts esthétiques du *wabi* généralement associé au *sabi* ainsi qu'au *suki*. Le concept du *wabi* résume le goût de Rikyū, pour le dépouillement, pour la qualité du «vide» et de la pauvreté en niant l'utilisation d'éléments coûteux afin d'admirer l'abondance dans la pauvreté. Selon le *wabi*, la beauté peut être créée à partir de la simplicité – l'abondance ne peut être trouvée que dans la pauvreté. Ishida Yoshisada a montré que cette forme de sensibilité prend son origine dans la tradition esthétique de l'érémisme, venue de Chine à l'époque de Heian [794-1185] **Fig. 3**.

À l'origine, les salons de thé ont été construits avec des matériaux qui pouvaient être trouvés facilement à proximité. Les matériaux rares et coûteux étaient à éviter. Une bûche ou une branche issue d'un bosquet d'arbres, une pierre au bord du chemin – ces types de matériaux ont été recueillis et intégrés dans la conception finale. Mais bien sûr, les perceptions esthétiques des maîtres de thé opéraient dans le processus de sélection. Leur capacité à découvrir la beauté de ces objets courants était cruciale. Ils étaient attentifs à l'intérêt esthétique des arbres et des pierres, qui, pour la personne moyenne, étaient dépourvus de caractères singuliers. Les maîtres de

thé possédaient les compétences nécessaires pour intégrer ces objets dans la conception d'un pavillon de thé.

L'état d'esprit, la simplicité et la tranquillité du *wabi* et du *sabi* viennent à la fois de l'atmosphère de désolation, de mélancolie et de l'expression du minimalisme de la poésie et la peinture chinoises anciennes. Durant l'époque de Kamakura [1185-1333], la connotation de l'austérité de la maison du fermier japonais se transforme de négatif en positif: c'est l'idée de sentir l'univers dans une petite chambre de thé et d'apprécier le sentiment de l'abondance au milieu de la pauvreté. Car l'essence du *wabi* et du *sabi* exprimée dans le culte du thé est la simplicité même. Le *wabi* devient un concept philosophique et une pauvreté volontaire qui recommandent l'appréciation d'une beauté austère et d'une attitude sereine en acceptant les vicissitudes d'une vie «froide» **Fig. 3**. Pour Haga Kōshirō [1908-1996], le terme *wabi* est un dérivé au sens négatif du verbe *wabu* [s'estomper ou diminuer] ainsi que de l'adjectif *wabishii* [délaissé, abandonné ou solitaire]. Par extension, le *wabi* se réfère à un mode de vie solitaire dans la nature, «libre des préoccupations mondaines et associé à la pauvreté» que l'on retrouve dans l'idée médiévale de l'ermitage. Le grand spécialiste des principes zen, Suzuki Daisetz Teitaro décrit le *wabi* comme une «appréciation esthétique active de la pauvreté», qui renvoie à un sentiment subjectif, une intériorité, une voie philosophique associée à l'espace, à l'isolement; Suzuki fait allusion à la pauvreté, comme permettant d'enlever l'énorme poids des préoccupations matérielles de la vie moderne. Pour Kurokawa Kishō, le *wabi* implique à la fois la beauté et la simplicité **Fig. 4.**:

Traditionnellement, *wabi* a été pensé comme le silence plutôt que la loquacité; les ténèbres plutôt que la lumière, la simplicité plutôt que la complexité; le dépouillement par opposition à la décoration; le monochrome plutôt que la couleur, la hutte et non pas le manoir de l'aristocrate. Même

dans les manuels scolaires, *wabi* est défini comme une esthétique du néant. Mais n'est-ce pas dans la vraie et essentielle esthétique japonaise qu'existent en symbiose le silence et la loquacité, l'obscurité et la lumière, la simplicité et la complexité, le dépouillement et la décoration, le monochrome et le polychrome, la hutte et le palais de l'aristocrate? Dans le principe esthétique du *wabi*, un principe superbement décoratif, un éclat particulier, doit être trouvé.



Fig. 1. Saigyô-an, mont Yoshino (Yoshinoyama), extrait du livre illustré des trente-trois lieux célèbres de l'ouest du Japon.

RUSTICITÉ ÉLÉGANTE DE LA CHAMBRE DE THÉ

À la manière de l'ermitage, le choix architectural de la chambre de thé s'exprime par une abstraction totale et volontaire de tout superflu; une esthétique basée sur l'idéal de la sobriété, du dépouillement et de la pauvreté qui participe à la quête de la beauté. Haga Kôshirô a retracé les origines du *wabi* et défini ses trois caractéristiques fondamentales: «Le simple, la beauté sans prétention», «l'imparfait,



Fig. 2. Komori Miya, Hutte de Saigyô [Saigyô-an], mont Yoshino [Yoshinoyama], préfecture de Nara.



Fig. 3. Tawaraya Sotatsu, *peinture sur rouleau illustrant «les histoires de Saigyô»* [Saigyô Monogatari emaki], vol. II, calligraphie de Karasumaru Mitsuhiro, 33,6 x 1 821 cm, 1630. Trésor national, Idemitsu Museum of Arts, Tokyo.

la beauté irrégulière [et] l'austérité, la beauté austère». Il s'agit de voir, dans cette simplicité, une certaine élégance de la pauvreté et de la sobriété, comme en témoigne notamment la maison de thé rustique de Sen no Rikyû. Il s'agit de comprendre que toute idée préconçue d'élégance fleurie, de complexité ou d'artificialité est perçue comme relevant d'une faute de goût. Cette noble pauvreté passe par la suggestion: la chambre de thé constitue l'esthétique du *wabi*, cette beauté raffinée qui met en scène



Fig. 4. Hôjô de Kamo no Chômei, reconstruction de l'historien Nakamura Masao au sanctuaire Kawaisha, Kyoto. [©Alexandre Melay]

DE L'ESTHÉTIQUE DU *WABI* AU MINIMALISME ARCHITECTURAL CONTEMPORAIN

l'opposition entre un élément à première vue modeste, ordinaire et calme, avec un objet luxueux et rare: «Le but de cette esthétique est un code ambigu dans lequel deux symboles se contredisent simultanément et se chevauchent.» La véritable élégance se trouve dans l'opposition de ces qualités, mais aussi dans la tension équilibrée qu'il existe entre la nature et la conscience. Il s'agit d'établir une simplicité, qui ne soit pas une austérité ostentatoire ou qui ne provoque pas l'ennui, mais une simplicité qui aurait atteint l'état de grâce par une intelligence sobre et modeste [*shibui*].

La chambre de thé **Fig. 5-6.**, conçue par Sen no Rikyū, est un espace austère, maîtrisé et raffiné construit à la main à partir de matériaux naturels, avec une attention particulière apportée aux détails, dans le style *wabicha*, en conformité avec l'esprit de simplicité inhérente dans les enseignements du zen. L'architecture rustique de la chambre est volontairement petite, et le décor limité, afin de favoriser une atmosphère plus intime, tout en permettant la concentration pour stimuler les sens. L'utilisation de moyens les plus économiques pour obtenir l'effet désiré se traduit par la simplicité et les qualités naturelles des matériaux employés (bois, bambou, argile, paille) laissés dans leur état naturel. La simplicité [*kansō*], l'atteinte d'un style sobre, modeste et intelligent sont à comprendre comme un état de grâce. La principale stratégie de cette intelligence est l'économie des moyens; en rognant jusqu'à l'essence, sans en retirer le charme, il s'agit de garder les choses propres et inutilisées, sans les stériliser. Ainsi, cette stratégie d'économie d'expression se manifeste par une simplicité dans le choix limité des matériaux, tout en gardant les fonctionnalités à leur maximum: cela passe aussi par l'élimination de l'ornementation, la simplicité par nature exprimant la véracité des choses, l'aspect net, franc et simple, la «simplicité contrôlée» étant finalement plus sûre que la profusion. Sous l'apparence simplicité et rusticité de la chambre de thé, il s'agit d'y voir une «artialisation de la rusticité»; de valoriser la simplicité

et la sobriété de l'esthétique du *wabi*, à travers une simplicité faite d'une véritable ingéniosité selon un système constructif «poteau-poutre», doté d'une structure vide, souple et légère équilibrée par un toit dont la structure est composée d'éléments porteurs et remplie par de simples écrans fixes ou mobiles. La sophistication prend tout son intérêt avec les éléments mobiles qui s'insèrent dans l'ossature de bois: des cloisons de papier coulissantes opaques [*fusuma*] dans les pièces internes du bâtiment, et des parois translucides de papier blanc [*shōji*] autour de l'édifice qui tamisent la lumière. La sophistication passe par les rapports ingénieux entre l'ensemble et le détail **Fig. 7-8.** L'élimination de la richesse ostentatoire est ainsi renforcée par la réduction des couleurs. Car derrière le goût pour les matières laissées à l'état brut, les textures rugueuses, les formes irrégulières ou asymétriques, les simplifications hardies, il y a une véritable extravagance masquée en une noble pauvreté; un luxe discret et subtil, un luxe sans ostentation: «la simplicité dévolue à la chambre de thé et son absence de toute vulgarité en font un vrai sanctuaire contre les tourments du monde extérieur. Là, et là seulement, nous pouvons nous consacrer sans le moindre trouble à l'adoration du Beau».

DU MINIMUM À L'EFFET MAXIMUM

Les méthodes de simplicité et les intentions esthétiques employées par Sen no Rikyū, dans la conception de l'architecture des pavillons de thé, sont à l'origine d'un esprit de réaction contre l'autorité de l'époque, contre le dirigeant militaire de la nation, Hideyoshi Toyotomi [1537-1598], mais aussi contre l'opulence et l'extravagance de la culture Momoyama [1573-1603]. Cet esprit de rejet s'est traduit par une culture du raffinement sans ostentation connu sous le concept du *wabi*. En rejetant l'aspect «doré» et glorieux dévolu à la décoration et à l'ornementation de l'époque de Momoyama, l'esprit du *wabi*, à l'inverse, a cherché la beauté dans la simplicité et le naturel. Ainsi, l'extravagance de l'époque de Momoyama

est à mettre en parallèle avec le phénomène de l'architecture dite «monumentale», à la fin de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'aux années 1980, au Japon: une époque caractérisée par l'édification de gigantesques projets architecturaux [le métabolisme] illustrant la vie moderne japonaise. Ce parallèle renforce l'analogie entre l'esthétique du *wabi* de Sen no Rikyū et l'architecture minimaliste de la nouvelle génération d'architectes japonais, composée notamment des architectes Sejima Kazuyo et Nishizawa Ryūe, de Jun Aoki ou encore de Sou Fujimoto. Car à partir des années 1990 et depuis la récession économique et les banqueroutes successives de l'éclatement de la «bulle» économique des années 2000, une multitude de projets architecturaux s'appuyant sur un procédé qui s'oppose radicalement au précédent apparaît. Il n'est alors plus question de construire de façon monumentale, mais de réaliser une architecture essentielle, en réaction aux extravagances de l'architecture moderne et aux tendances qui prévalent dans la société consumériste contemporaine.

Ainsi, en réaction au chaos visuel surchargé de la ville japonaise, mais aussi par «contre-réaction», l'architecte Shinohara Kazuo est le premier à expérimenter l'architecture en relation avec la crise, le chaos et le désordre urbain, symbolisés par une ville informe composée d'ajouts successifs et excessifs. Liés à une tendance nationale de sobriété, les projets architecturaux proposent une réponse pertinente et frugale aux enjeux contemporains, devenant le résultat d'un mode de vie tourné davantage vers la sobriété. Les architectes d'aujourd'hui subliment ce chaos et profitent de ses possibilités dans la réalisation de projets minuscules, en les transformant en possibilités d'expérimentation, qui prennent à contrepied l'urbanité démesurée, tout en instaurant dans le chaos une philosophie de la simplicité retrouvée, héritière de la complexité des formes et de l'esprit du pavillon de thé traditionnel. Bien qu'il n'y ait aucune ressemblance en termes de formes ou de style, il y a beaucoup de points

communs entre les principes de conception architecturale conçus par Sen no Rikyû et les constructions sophistiquées des architectes contemporains.

Dans ce pays historiquement peuplé de petits pavillons de thé dévolus à la contemplation esthétique, la ville contemporaine perpétue cette caractéristique par de nombreux petits édifices enfermés et concentrés sur de petites surfaces parsemées sur l'ensemble de son tissu urbain. Les centres-villes japonais sont envahis de petites maisons détachées, à l'image de «nids» – comme les pavillons de thé auparavant dispersés dans la ville: l'image d'une hutte primitive dans la cité contemporaine. Les édifices sont construits sur de très petites parcelles,



Fig. 5-6. Sen no Rikyû, pavillon de thé, Myôki-an, Tai-an, Oyamazaki, Kyoto, 1653. Trésor national.

mais donnent toujours l'illusion d'espaces assez vastes, un sentiment d'expansivité. Depuis la chambre de thé de quatre tatamis du maître de thé Murata Jukô; celle de trois tatamis, puis de deux et demi du maître Takeno Jôô, jusqu'à la réduction extrême effectuée par Sen no Rikyû, la chambre de thé a toujours été caractérisée par sa petitesse. Il y a un véritable syndrome imprégné dans la mentalité japonaise et une esthétique de la beauté de la petitesse, des choses fines, raffinées et détaillées [kuwashii]. Face à un espace limité et réduit, les architectes s'emploient à remplir l'«enveloppe tridimensionnelle» définie par le code urbain, par un jeu entre différents micro-espaces, et en préconisant le *small*

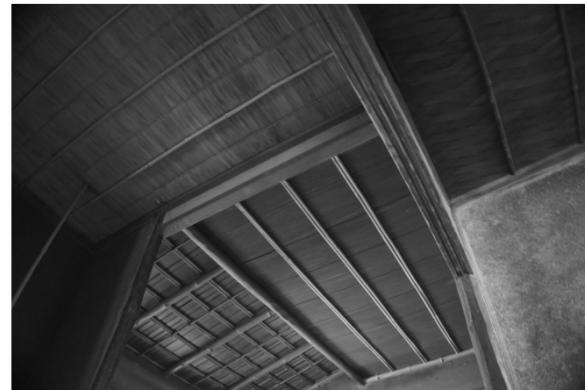


Fig. 7-8. Hosokawa Tadaoki, *Shoko-ken*, murs intérieurs du pavillon de thé, Temple Koto-in, Kyoto. [©Alexandre Melay]

is beautiful, ce qui favorise des *Plastic Houses*, littéralement «constructions plastiques» aux volumes asymétriques, des *ultra-small houses* [kyosho jutaku] ou *Pet houses* [en référence à la petitesse des habitats des animaux domestiques] aux structures minuscules [okisa] légères et mobiles, de dimensions variables, mais extrêmement réduites où l'espace devient le lieu de tous les possibles **Fig. 9**. Car ce qui est en jeu, c'est le potentiel du minimal, de la simplicité, qui permettant de laisser une liberté totale quant aux usages susceptibles d'y prendre place.



Fig. 9. Atelier Bow-Wow, *Pet Architecture*, Tokyo, 2010. [©Alexandre Melay]

DE L'ESTHÉTIQUE DU WABI AU MINIMALISME ARCHITECTURAL CONTEMPORAIN

UNE SIMPLICITÉ RENOUVELÉE ET SOPHISTIQUÉE

Dans l'histoire du développement architectural japonais, le raffinement délicat et rudimentaire de la maison de thé traditionnelle, l'esthétique du *wabi* avec ses murs bruts poncés, ses plafonds, ses parois amovibles et son jardin clos, ou l'articulation et l'agencement des différentes pièces de la villa impériale *Katsura*, de style *sukiya*, **Fig. 10-11**, ont beaucoup contribué à l'élaboration d'un code architectural de simplicité et de fonctionnalisme. Les Japonais étant des passionnés d'esthétique et de fonctionnel, c'est le souci du plus petit détail qui fait ainsi la différence et célèbre le savoir-faire et la matérialité dans une stratégie de frugalité constructive, comme en témoignent les jardins zen ou les maisons traditionnelles en bois, avec leur mobilier dépouillé et leurs panneaux coulissants. L'architecture contemporaine se caractérise elle aussi par une conception revisitée de la notion minimaliste de l'esthétique traditionnelle basée sur une économie esthétique: une sobriété, une légèreté et une finesse de la conception technique – à comprendre comme une absence d'ornementation et de style décoratif, qui vise à célébrer le savoir-faire et la matérialité dans une stratégie de frugalité constructive: éditer, simplifier, épurer sont des impératifs constitutifs de l'esthétique japonaise.

À partir des années 1960, l'architecte Shinohara Kazuo s'oppose au rationalisme en rejetant la modernité pour défendre une démarche de symbolisation de l'espace à travers des formes géométriques simples. L'architecte favorise ainsi le passage de formes et d'espaces traditionnels vers une certaine abstraction. Selon lui, les constructions résidentielles sont à considérer comme des œuvres d'art: *House Is Art*. Plus tard, c'est l'architecte Itô Toyô qui travaillera sur le concept de *white space undefined*, l'«espace blanc indéfini», et qui se matérialise par une volonté de minimalisme et de neutralité ornementale, car la maison japonaise permet

une «étude suprême de l'élimination». Il y a une élimination du superflu, de l'insignifiant: l'esprit du «moins, c'est le plus» prôné par l'architecte Ludwig Mies van der Rohe [1886-1969] ou le célèbre anathème d'Adolf Loos [1870-1933], l'«ornement, c'est le crime». Cette approche de l'abstraction avec un désir de simplicité, d'austérité et de dépouillement lié aux principes de l'idéologie du bouddhisme zen, correspond à des normes esthétiques avec lesquelles le maître Sen no Rikyû a maintenu étroitement des liens spirituels. L'exclusion de toutes choses excédentaires – une attitude fondamentale de la pensée zen – imprègne toute l'architecture traditionnelle et devient une véritable esthétique contemporaine; une sobriété de la structure visant à traduire une forme de «vérité» de l'architecture **Fig. 12**.

ARCHITECTURES DE L'ESSENTIEL

De nombreux principes, liés à l'extrême simplicité des formes à l'apparence simple, mais conçues et créées de manière sophistiquée sont réutilisés dans l'architecture contemporaine. Reliant la simplicité et la beauté à l'efficacité intelligente des matériaux, à l'énergie et aux ressources, les architectes dépouillent les éléments – réduisent formes et couleurs, en leur refusant le rôle primordial qu'ils ont habituellement, et en leur donnant un air d'inachevé dans une architecture minimale et conceptuelle. Il y a reprise des rapports sophistiqués entre l'ensemble et le détail, ainsi que l'ingéniosité du système modulaire. Ce profond enracinement trouve écho dans le fait que ces architectes privilégient la notion de fonction, de structure avec un choix limité de matériaux. L'architecture contemporaine, comme celle du passé, associe légèreté, profondeur et ambiguïté, en se traduisant par une architecture «invisible», une architecture de la disparition, en totale rupture avec l'architecture moderne qui valorisait la technologie et l'optimisme idéaliste de la société industrielle. Ce minimalisme constructif permet à l'architecture de

s'imposer le moins possible et sache s'effacer devant les multiples scénarios de la vie. Une préférence est donnée pour le géométrique et l'abstraction dans des projets minimalistes transparents et légers conçus bien souvent à partir de verre et de métal. Des approches conceptuelles et minimales qui doivent beaucoup aux bâtiments et aux concepts développés par Shinohara Kazuo, puis par l'architecte Itô Toyô et depuis par les architectures contemporaines atypiques de la *Bow-Wow Generation*: une nouvelle forme de «sophistication» est née devenant ainsi le reflet des nouvelles réalités de la société japonaise.

Les architectes Sejima et Nishizawa sont souvent contraints de revenir à l'essentiel en simplifiant, unifiant, synthétisant et géométrisant au maximum: frugalité, lisibilité, simplicité, efficacité. Il s'agit de se restreindre à l'apparence de la forme la plus absolue, la plus essentielle, à sa pureté – une philosophie propre à la pensée du zen. Une «architecture de l'essentiel» qui renonce à tout excès de matière, ainsi qu'à tout ce qui n'est pas essentiel: un certain purisme pouvant être assimilé à une austérité formelle **Fig. 13**. Il s'agit d'une architecture qualifiée d'ascétique, basée sur la recherche de perfection spirituelle, un concept proche de la philosophie du bouddhisme zen. Ces formes géométriques strictes – des formes cubiques ou des parallélépipèdes aux lignes épurées et aux nuances neutres sophistiquées –, basées sur des plans clairs où les volumes sont réduits à leurs formes les plus simples et épurées, permettent de réduire l'architecture à deux éléments principaux: un squelette servant de structure réduite à son strict minimum dans son dimensionnement et une surface qui s'apparente à un revêtement, une «membrane» comme une «peau» sur un squelette. La notion du *more for less*, du «presque rien» se manifeste dans cette absence d'expression structurelle et par une recherche intense pour plus de finesse.

Car il y a bien une volonté de ne conserver que l'essentiel, de garder la simplicité

fonctionnelle japonaise, dont on reprendrait les formes, tout en l'appliquant à une structure novatrice, avec des matériaux et des technologies, dans une «vraie-fausse» simplicité fonctionnaliste. Il s'agit d'une simplicité «trompeuse», conceptuelle et très avancée. Un véritable paradoxe de la simplicité, car dans l'esthétique japonaise, coexistent souvent tradition et innovation. La composante traditionnelle semble être liée à la sobriété et à la nature, car la tradition est ancrée dans le fondement même de la simplicité. En effet, le goût pour l'esthétique de la simplicité pour une simplicité de la fonction n'empêche en rien une grande force d'innovation. Les structures réduites défient ainsi les



Fig. 10-11. Villa impériale Katsura [Katsura Rikyû], bâtiment principal, Shoin, et pavillon de thé, Shoi-ken, style Sukiya-zukuri, Katsura, préfecture de Kyoto, époque d'Édo [1603-1868]. Bien culturel important. ©Alexandre Melay.

conventions architecturales existantes et ouvrent souvent de nouvelles approches d'utilisation et de conception. Jeux de transparences et de reflets qui confèrent à des volumes en apparence monolithique une réelle complexité, une simplicité conceptuelle et une sophistication avancée qui traduisent l'innovation technologique de l'architecture au Japon.

DE LA RÉDUCTION À UNE BEAUTÉ DU «PEU»

Malgré un attachement au fonctionnalisme et donc à une logique du bâtiment, les architectes ne méprisent pas pour autant l'esthétique ou le prestige d'un édifice; on parle même d'une véritable «beauté fonctionnelle» [yô



Fig. 12. Sou Fujimoto, House NA, Tokyo, 2011. ©Alexandre Melay.



Fig. 13. Nishizawa Ryûei, agence SANAA, Moriyama House, Tokyo, 2006.

no bi]. Le passage de l'esthétique du wabi au minimalisme contemporain est illustré par cette architecture abstraite, à comprendre comme une résurrection du monde naturel de Sen no Rikyû. Un style spécifique établi à partir de matériaux simples et limités, mais tout en gardant les fonctionnalités à leur minimum: du métal, du verre, de la fibre de verre, du Plexiglas ou du plastique. Une architecture que l'on peut caractériser de «sans-couleur», puisque les bâtiments sont souvent en béton inachevé, renforcé de fibres de plastique ou de fines membranes d'acier, et recouverts d'une blancheur immaculée; le but étant d'obtenir des lignes pures pour qu'elles disparaissent progressivement en se fondant dans l'environnement **Fig. 14.**



Fig. 14. Sejima Kazuyo, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Ishikawa, Japon.

DE L'ESTHÉTIQUE DU *WABI* AU MINIMALISME ARCHITECTURAL CONTEMPORAIN

Ces matériaux bruts et industriels, traités de manière minimaliste, coexistent dans une reprise esthétique qui les met à égalité avec le monde naturel, les arbres, les plantes et la vision végétale traditionnelle. Le béton inachevé peut être interprété comme l'esprit de l'esthétique du *wabi* exprimé en termes contemporains. Dans l'environnement urbain, le matériau le plus naturel est le béton, à l'image des matériaux rustiques utilisés pour la création d'un idéal esthétique; le monde pur, sobre et rustique, calme et raffiné du pavillon de thé, comme la toiture de chaume du pavillon, sélectionnée non pas pour des considérations économiques ou fonctionnelles, mais uniquement pour ses effets esthétiques. L'architecture contemporaine elle-même s'inspire de l'idée de la hutte primitive, dans laquelle l'enveloppe est une simple paroi de béton ou de métal flottante, aussi légère qu'une étoffe. Le respect et l'appréciation des matériaux et l'économie de leur utilisation comme structure et surface s'expriment en «peau» superficielle, mince, sensible à la lumière et semblable à du papier.

Les architectes contemporains sont les héritiers d'une esthétique du «vide», d'une pureté de la forme, d'une profonde sensibilité à la matière, une omniprésence du non-dit, un goût pour l'élégance de la «forme naturelle» [*fuzei*]: un véritable rejet du superflu, de l'ornementation et de la décoration ostentatoire. Comme l'écrivait déjà le moine-poète Shun'e [1113-1191], cité par Kamo no Chōmei [1155-1216] dans ses *Notes de ma cabane de moine* [1212]: «D'une manière générale, l'excellence se caractérise par un dépouillement extrême.» Il s'agit de faire l'économie de matériaux et de moyens, par la pratique de la retenue: on parle alors de *yokusei* [contrôle, retenue ou suppression], de *setsudo* [avec modération] ou de *seigen* [limites ou restrictions], autant de formes de maîtrise de soi puisqu'il s'agit aussi de garder les éléments «propres» et sans encombrement – «bruts». Les architectes éliminent l'ornementation excessive par l'absence de décoration, notamment en faisant l'éloge de la simplicité: le concept

de *shibui* [ou *shibumi*] traduisant une certaine notion de simplicité, d'élégance discrète et minimaliste.

L'architecture contemporaine renoue avec les fondamentaux de l'esthétique traditionnelle qui allie sobriété, pureté et simplicité: le Beau réinventé, une beauté authentique, une «beauté véritable» [*shin no bi*]. Une «beauté du peu» que l'on retrouve dans la construction géométrique à forte apparence plastique et à la surface lisse parfaitement blanche sans soudure du *SIA Aoyama Building*, réalisé par l'architecte Aoki Jun **Fig. 15**. L'architecte se limite aux éléments constitutifs de l'architecture et c'est le matériau lui-même et son utilisation qui constituent la seule décoration. Il s'agit de mettre en valeur les qualités et les caractères des matériaux en élaguant les traits accidentels. Le bâtiment, une tour en forme de «monolithe», se dresse sur plusieurs étages sans parure, dans une totale épuration. Aoki Jun réalise ainsi un véritable travail de réduction à son expression la plus claire et la plus intelligible de l'architecture: seules les ouvertures, les fenêtres de sept dimensions différentes apparaissent comme incisées sur la façade. C'est en éliminant le plus possible pour ne garder que l'essentiel que le matériau lui-même et son utilisation deviennent ainsi la seule décoration. Les pièces semblent extraites du volume et l'espace est vu comme un élément à former, comme un «vide» à creuser dans la masse du «monolithe»; les espaces intérieurs apparaissant comme creusés dans une pierre de plâtre blanc ou dans un bloc de marbre. Il s'agit de comprendre que la vraie beauté n'est pas faite, mais qu'elle naît naturellement, à l'image de la rusticité sophistiquée du pavillon de thé, dans laquelle il faudrait plutôt voir – à la façon dont Pierre Loti décrivait le luxe japonais – «une simplicité apparente extrême dans l'ensemble, et une incroyable préciosité dans les détails infiniment petits: telle est la manière japonaise de comprendre le luxe intérieur». Car l'essence de la simplicité se fait plus attirante que le luxe, et ce, depuis l'esthétique du *wabi*, qui déjà

élevait au rang de luxe, le dépouillement, la rusticité naturelle et la patine du temps de l'esthétique du *sabi*. La philosophie japonaise a toujours essayé d'ôter le superflu, afin que la forme épouse au plus près la fonction de l'objet. Avec son apparente simplicité, sa sobriété monochrome et ses courbes d'une grande finesse, une volumétrie minimale et aucune ornementation, l'architecture contemporaine au Japon répond aux critères classiques de l'esthétique japonaise. La volonté d'une élimination de l'excès est étroitement liée à l'esthétique traditionnelle japonaise du «*su*» – ce qui signifie «plein ou sans fioriture» –, c'est l'idée que la simplicité doit être, non seulement modeste ou frugale, mais qu'elle peut être plus attrayante que l'ostentatoire ou la démesure.

BLANC ARCHITECTURAL: SYMBOLE D'HARMONIE, DE VÉRACITÉ ET DE LIBERTÉ

En pratiquant le *less is more*, cette stratégie d'«économie d'expression» qui se manifeste par une stylisation minimaliste et une géométrie sobre, typiquement japonaise, les architectes de la *White School* ou «École blanche» conçoivent une architecture conceptuelle, se positionnant à «contre-courant» d'un certain sensationnalisme de l'époque contemporaine. Cette mouvance opte pour des formes minimalistes, une légèreté, une abstraction, une immatérialité, une apesanteur; c'est donc une certaine innocence qui se dégage de cette architecture à travers des effets d'atmosphère ou d'émergence. La caractéristique première de l'«architecture blanche» est de trouver la forme la plus pure et la propreté de la trace géométrique, qui exalte la pureté et la simplicité du «blanc». Symbole de perfection et de pureté, le «blanc» participe à l'épuration totale et à l'unicité. La recherche esthétique pour une forme pure et blanche reflète la conviction selon laquelle le sens de la vie est en liaison avec un noyau d'éléments essentiels. Le «blanc» comme le «vide» sont à comprendre comme de véritables squelettes de travail. Ce «blanc» architectural est le résultat d'une conception des bâtiments basée sur l'unité, avec des structures aux volumes parfaitement vierges, épurés et «vidés». Les architectes contemporains de la

White School tendent à s'émanciper du piège de la complexité dans un esprit libérateur. Dans cette veine, l'architecte Yamashita Yasuhiro [*Reflexion of Mineral House*, Tokyo, 2006, **Fig. 16**] conçoit le «blanc» comme une décoration sophistiquée et abstraite pour l'architecture. Il dénuie le superflu, le «blanc» lisse, qui habille l'architecture et en devient une composante, une robe; ce «blanc» de l'architecture trouvant écho à la *clean aesthetic*, l'esthétique «propre» et «blanche» de l'architecture contemporaine.

En réaction à la destruction du paysage japonais, causée par l'expansion des villes et l'urbanisation excessive, le «blanc architectural» est une forme de silence visuel qui s'oppose au chaos; il s'agit d'une «contre-forme» face au trop-plein d'informations que les individus doivent traiter quotidiennement. Le «blanc» instaure une «pureté visuelle» à l'espace, une qualité devenue essentielle face à la vie trépidante contemporaine. La «blancheur» joue le rôle de la vacuité à travers un langage pur et une absence de «pollution visuelle» qui favorisent un espace harmonieux et serein invitant à la réflexion. Les formes blanches, pures, essentielles et simplifiées

fondent le sublime, un véritable luxe de la sobriété. Car, dans l'esthétique japonaise, le sublime est d'abord une beauté du «peu», une beauté de la retenue, et la retenue est à comprendre comme un idéal de raffinement permettant d'atteindre une «beauté pure et inaltérée», alors que le raffinement, lui, correspond à une recherche poussée à un degré extrême. Le «raffiné» renvoie à l'idée de se débarrasser des impuretés, et est donc lié à la beauté frugale de l'architecture contemporaine, représentée par les transpositions des valeurs liées au shintoïsme et à l'esthétique dépouillée du zen, qui permettent d'atteindre un équilibre et une harmonie, une forme de vérité et de liberté.

Ces architectures minimales, vides et sobres traduisent la situation d'épuisement du Japon et peuvent être pensées comme une critique – ou une réponse – à la société contemporaine excessivement matérialiste, entretenue par un mercantilisme opportuniste sans complexe. Face à l'image de l'inférieur développement du capitalisme, cette architecture fait office d'acte véritablement contestataire. Les constructions atypiques, uniques et singulières de cette génération

d'architectes renvoient à une notion d'indépendance. Beaucoup d'architectes ont choisi cette stratégie défensive, de manière matérielle, «en enveloppant» leurs bâtiments hors de la frénésie de la ville. À l'image de la matérialité de la chambre de thé, l'architecture contemporaine se caractérise par son utilisation de matériaux en apparence modestes, employés avec une sophistication parée des atours de la simplicité. Et inutile de chercher les grands gestes dans la production de ces architectes pour qui frugalité et économie esthétique priment toujours.



Fig. 15. Aoki Jun, *SIA Aoyama Building*, Tokyo, 2008. ©Alexandre Melay.



Fig. 16. Yamashita Yasuhiro, *Reflexion of Mineral House*, Tokyo, 2006. ©Alexandre Melay.

DES MODES D'EMPLOI ET DES PASSAGES À L'ACTE



IKHÉA@SERVICES



BEAUCOUP PLUS DE MOINS!

N°02 [VARIANTE 1] DÉPÔTS ABUSIFS

À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

À leur insu, choisir des personnes à qui vous confierez des artefacts de plus en plus volumineux qui leur seront présentés comme étant des œuvres d'art de votre cru dotées d'une certaine valeur [au moins sentimentale]. L'activation du service consistera ensuite à ne jamais reprendre ces objets.

REMARQUES:

Un manque de place, une rupture, un déménagement? Les faux arguments abondent. Pour ce qui est des artefacts, la rue est une source intarissable qui vous tend les bras! Tirez profit de l'«écolomood»: en quelques tours de main, un skateboard fendu, une poubelle d'immeuble ou une épave de voiture prendront l'apparence d'œuvres d'art convenables. Il faudra parfois prévoir un budget pour la livraison de ces «ordures» et élire plusieurs hôtes pour éviter de trop «charger la mule», ce qui aurait pour effet de rendre l'activation perceptible [«Que nous veut-il?»]. Après quelques mois ou même quelques années d'activation, *dépôts abusifs* pourra éventuellement être associé à *glu* [n°03].

PARENTÉ:

«Ce que vous avez pris pour mes œuvres, n'était que les déchets de moi-même».

Ikhéa@services 2014

N°16* SALE

NOUS L'ACTIVONS POUR VOUS OU À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

Faire poubelle¹!

Ikhéa@services 2000

N°23 [VARIANTE 3] WILLIAM FRIEDKIN AVAIT RAISON

À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

Avec l'aide d'un exorciste, se défaire de son goût pour l'art comme on le ferait d'un sort.

REMARQUES:

L'exorciste sera de préférence un artiste reconverti, puisqu'un ancien contaminé sait mieux que d'autres montrer la voie de la guérison.

Parenté: le mythe de la lance d'Achille qui blesse et qui soigne.

Francesco Masci² et Jean-Baptiste Farkas 2016

1 Dégrader ou rendre dangereux [si l'on s'en tient à la définition de «polluer»]. Mais encore: «prendre chaque jour pour une poubelle». Exécutez ce mode d'emploi de toutes sortes de manières. C'est le plus ouvert de notre base de données. À noter que «poubelle» est, depuis la création de ce service en 2000, une notion victime de remaniements perpétuels.

2 «Cher Jean-Baptiste, j'ai bien pensé à toi récemment et à cette lettre que je ne t'ai jamais écrite, et qui t'inviterait à quitter l'art. J'étais la semaine dernière à Hydre, une très belle île grecque qui est, hélas, également connue pour attirer à elle le monde de l'art contemporain. Dans notre hôtel, des américains, beaucoup d'Italiens, des Français et des Anglais aussi, essaïaient. J'ai entendu les pires bêtises, prononcées

N°24 [VARIANTE 2] REPORT

À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

Quelque chose a été achevé le 1^{er} janvier 2017 mais sera divulgué seulement le 1^{er} janvier 2037. Par extension, reporter un dévoilement à des jours éloignés.

Remarques: le dévoilement pourra être imaginé en plusieurs étapes s'il est prévu d'appliquer un scénario de temporisation.

PARENTÉS:

«On ne subit pas l'avenir, on le fait.»; «City ne se destine pas à cette génération, mais au millénaire.» [Michael Heizer].

AUTRES TITRES:

Différé; l'art et ses agents retard.

INDISPENSABLE:

Mettre en place un cadre juridique assez puissant pour pouvoir convertir les reports imaginés en réalités.

Ikhéa@services 2015

avec l'assurance rhétorique des crétins à faire pâlir le plus sot des messieurs Homais. Ne me mésinterprète pas cependant. Je les aime beaucoup ces gentils idiots, ils composent un joli spectacle, ils vous égayent si facilement une journée. Je ne leur veux aucun mal, bien au contraire. Mais, je reste convaincu malgré tout, que tu ne peux et ne dois pas faire partie de ce milieu. Ce mail est trop mal écrit pour devenir un texte qui pourrait faire foi! Je crains fort que cette lettre [qui t'inviterait à quitter l'art] soit finalement impossible à écrire, je te dirai pourquoi dans le détail de vive voix, mais en gros, voilà: comment quitter un monde qui n'existe déjà plus comme entité séparée, l'art étant un spectre qui rôde partout et nulle part?»

N°26 RABAIS «ULTIMES PASSAGES À L'ACTE!»

NOUS L'ACTIVONS POUR VOUS OU À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

Se borner à faire, en matière d'art, quelque chose que toute chose fait³.

Remarques:

À défaut d'être capable de passer du *grand Art* à un *bel art de vivre*⁴, on passera du grand art à la table basse!

AUTRE TITRE:

Celui des incrédules.

PARENTÉS:

«Des œuvres d'art promues⁵ à l'indignité d'objets manufacturés par le choix de l'artiste⁶; «attribuer une

³ Ce qui revient presque, mais pas tout à fait, à «sortir de la perspective de l'art, tout en continuant à œuvrer dans son champ». Par extension, ce mode d'emploi pourrait également nous conduire vers ceci : en accueillant les œuvres comme des faits de société, réfutons l'hypothèse qui voudrait qu'en art il nous soit surtout indiqué de goûter un contenu esthétique. Mais alors tout se complique!

⁴ «Passer du grand art à un bel art de vivre.», l'expression est de Ghislain Mollet-Viéville. La «table basse», quant à elle, nous vient d'une rencontre avec un collectionneur qui nous avait affirmé que «tous les grands projets d'artistes finissent un jour ou l'autre en table basse, dans des salles à manger ou des salons bourgeois». C'est pourquoi les artistes les plus judicieux étaient, selon lui, «ceux qui se dirigent tout de suite vers la case table basse, mais qui ont assez de talent pour nous laisser croire qu'il y a peut-être eu, un jour, un passage par la case grand Art».

⁵ Ou rabaissées?

⁶ À ce propos, notons que l'œuvre peut également être «promue à l'indignité de matériaux bruts». En raison du fait de ne pas pouvoir conserver les «pièces» réalisées dans les éditions successives de «Viens m'aider à réaliser le contenu de mon exposition!» [2000-2002], nous les avons, au final, livrées aux visiteurs afin qu'ils puissent récupérer sur elles des matériaux basiques encore utilisables [bois, métal, matières plastiques etc.]. Certains d'entre eux, armés d'outils, sont revenus plusieurs fois pour mettre littéralement le stock en pièces [une vision effroyable], à seule fin d'en extraire quelques vis, un câble électrique ou un panneau de bois. Le fait qu'une œuvre soit un «énoncé» et non «un tas de

statue en bronze au propriétaire du métal, sans égard pour la qualité de l'ouvrage de façon à ce que la chose revienne au propriétaire de la matière première, quelle que soit l'importance du travail réalisé».

Contre-parenté: «partout, comme aire de jeu» [Allan Kaprow].

Glitch 2006

N°32 SOUSTRAIRE

À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

enlever, retirer, retrancher, supprimer, ôter, effacer, etc., Sans avoir pour projet d'apporter ici ou là une amélioration.

REMARQUES:

Jusqu'à présent, l'artiste souhaitait enrichir le monde avec des artefacts plus ou moins convaincants. Aujourd'hui le plus bel effort qu'un artiste puisse faire est d'alléger le monde. On puisera en ville la matière première à laquelle s'appliquera ce mode d'emploi⁷.

PARENTÉS:

L'annulation d'espaces [n°04]; «Quel *plus* veut-on et pourquoi?».

CONTRE-PARENTÉS:

Inertie [n°33]; «Écrivez "fichu" à chaque fois que vous penchez pour "très", votre éditeur supprimera à chaque fois ce mot et ainsi votre texte sera exactement comme il aurait dû être.»

AUTRE TITRE:

«*Un chien sans queue ne peut exprimer sa joie*» [proverbe albanais].

Ikhéa®services 2001

matériaux» tient, en fait, à très peu de choses. Et ce très peu de choses compte beaucoup sur l'exaltation !

⁷ Les mises en pratique de «Soustraire» et des deux services qui suivent brillent d'autant plus qu'elles affirment leur dépendance à un contexte spécifique. Pour exemple, nous faisons en 2016 cette proposition : «Plaidoyer en faveur d'une mise à jour. Intention de rectification : pourquoi le MAC / VAL n'efface-t-il pas, sur le mur à l'entrée du musée, le / de son logo?». Post-scriptum : le 15 juin 2016, sur le mur du parvis du musée, le / de MAC VAL a été ôté. Ainsi que les mots MAC et VAL. Il y en a qui y prennent goût !

N°32 (VARIANTE 4) ABRÉGÉ

À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

Adopter l'ellipse comme mode de vie.

REMARQUES:

Elleipsis est manqué, mais pas insuffisance. Visées? Susciter ce bel effort qui consistera, pour le récepteur, à rétablir mentalement tout ce que l'activateur d'*Abrégé* aura passé sous silence.

AUTRE TITRE:

Brachylogie.

Glitch 2014

N°33 INERTIE «LE BEAU MAINTIEN»

NOUS L'ACTIVONS POUR VOUS OU À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

Déterminer ce qui ne devra ni croître ni diminuer. S'acharner à le maintenir au point mort.

REMARQUES:

C'est fou les dispositions qu'il faut prendre pour en rester toujours au même point! Inertie, c'est «tout pour le stationnaire», qu'il s'agisse, en matière d'ouvrage, de «maintenir un lieu dans l'état esthétique où on l'a trouvé⁸», de bloquer une bibliothèque à cent livres ou d'imposer un «personne n'entre ou ne sort de cette pièce⁹»

⁸ L'expression est de Jean-Paul Guidoni.

⁹ Difficile de taire ici un cas de figure comique ayant vu le jour dans une institution qui a récemment consacré une exposition collective à la thématique du vide. Celle-ci se composait de plusieurs espaces intégralement peints en blanc et ne contenant rien. Chacun de ces espaces figurait [de manière allusive] la façon dont le vide avait pu être envisagé stratégiquement par un artiste, à un moment donné de sa carrière [de grands cartels explicatifs avaient été placardés et fournissaient des explications]. Or, pour que ces espaces restent immaculés tout au long de l'exposition, il fallait conjuguer l'effort de plusieurs peintres qui recouvraient chaque nuit de blanc - apparemment, la couleur la plus représentative

DES MODES D'EMPLOI ET DES PASSAGES À L'ACTE



IKHÉA@SERVICES



BEAUCOUP PLUS DE MOINS !

dans un repas mondain. Des mises en pratique visionnaires de ce service pourront faire «résonner à l'intérieur» des sentiments élevés comme la permanence ou le juste milieu. Il faudra préalablement étudier avec soin les mises en pratique incluant des denrées périssables.

AUTRE TITRE [trop équivoque pour être retenu]:
La prestationnaire.

PARENTÉS:
King Ludd, «rebelle contre le futur»; la force d'inertie qui «donne à l'impuissance le nom de force»; «pour nous, ce qui serait informatif, extraordinaire, aventureux, serait l'état de repos. Recevoir chaque jour les mêmes journaux à sa table au petit déjeuner, voir pendant des mois les mêmes affiches aux murs dans les rues – voilà qui nous surprendrait et nous ébranlerait.» [Vilém Flusser].

CONTRE-PARENTÉS:
Soustraire [n°32]; *Ajouter* [n°32 variante 1]; *Ajouter-Soustraire* [n°32 variante 2]; *Les leçons de la soustraction* [n°32 variante 3]; la rupture; l'Événement; le micro-événement.

PROPRIÉTAIRE:
Ghislain Mollet-Viéville

Glitch 2008

du vide ! - les graffitis et autres commentaires sauvages griffonnés par le public pendant les heures d'ouverture de l'exposition.

Inertie !

N°37 [VARIANTE 1] C'EST COMME VOUS VOUDREZ «L'ART SANS RÉSISTANCE!»

À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:
Annihiler sa personnalité, en respectant servilement les exigences de ses commanditaires¹⁰.

REMARQUES:
Tout est également fertile, passé l'esprit de résistance.

PARENTÉS:
«Plus on décide, plus on rate»; l'artiste comme «designer de la paix sociale»; les films dits d'exploitation qui anticipent ou se conforment aux attentes de leurs publics.

Ikhéa@services 2007

[Sylvain Soussan et Jean-Baptiste Farkas]

N°38 BRIDE CONVIVIALE

NOUS L'ACTIVONS POUR VOUS OU À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:
Offert gracieusement au public, *Bride conviviale* est un buffet de réception fastueux assujéti à un protocole sévère. Les mets et les boissons servis n'ont jamais plus de deux centimètres de hauteur.

¹⁰ Au risque d'en faire trop, rappelons qu'à l'opposé de *Bâcler* [N°07] qui est ouvert à tous, ce service, comme *La Part de l'ombre* [N°35], s'adresse en priorité aux personnes appelées à produire des ouvrages [architectes, designers, etc]. Dissolution de soi et *fantôme de la liberté* peuvent prendre beaucoup d'autres formes, même celle d'un constat, *dixit* ce commentaire de Francesco Masci [2016] : «Mes lectures neurobiologiques m'ont fait aboutir à l'idée d'extemporanéité, pas encore assez approfondie pour un service, qui s'intitulerait "Being no one", et qui consisterait en ceci : "Le présent est notre vrai passé" [ou "Notre vrai présent est le passé"]. Il faudrait creuser. ».

REMARQUES:
Prévoir environ cinquante bouteilles d'alcools [vins blancs, vins rouges, vins cuits, champagnes et alcools forts] et au moins deux dizaines de saladiers et de coupelles [contenant des crudités assaisonnées, des tourtes, des desserts sophistiqués et des gâteaux] pour réaliser un buffet de bon niveau. La bride concerne également les mets sous emballage et les boissons bouchées ou capsulées. À Oaxaca, au Mexique, la mise en pratique de *Bride conviviale* a pris une tournure militante, à l'occasion d'un événement culturel controversé.

AUTRE TITRE:
Glitchbuffet.

INDISPENSABLE:
Le recours au double décimètre. Faire systématiquement figurer la mention «Buffet gratuit, venez nombreux!» Sur les invitations annonçant les festivités.

Glitch 2006

N°45 [VARIANTE 2] PIECE TO EXIST ONLY WHEN IT'S MENTIONED

NOUS L'ACTIVONS POUR VOUS OU À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:
Convertir chaque œuvre d'art d'une collection en une mention descriptive limitée à quelques mots. La collection originale devra être détruite.

REMARQUES:
À titre d'exemple, Vincent Van Gogh, *La Nuit étoilée*, 1889, huile sur toile, 73,7 x 92,1 centimètres, The Museum of Modern Art, New York.

DESCRIPTION:
«Une représentation réussie de la voûte céleste des alpilles.»

Ikhéa@services 2009
Jean-Claude Moineau et Jean-Baptiste Farkas

N°46* DÉLESTAGE

NOUS L'ACTIVONS POUR VOUS

MODE D'EMPLOI:

C'est un service de déménagement qui égare intentionnellement une partie du stock véhiculé. Le service est coûteux [*Tarif plein pot*] si le commanditaire choisit ce qu'il perd. Le service est bon marché [*Tarif réduit*] si le commanditaire ne choisit pas ce qu'il perd.

REMARQUES:

Assurez-vous d'être les propriétaires de ce que vous nous ferez déménager. Cette prestation ne s'étend pas aux êtres vivants!

AUTRE TITRE:

*Éménagement*¹¹.

Glitch 2006

N°72 EXTRÊME LOCAL

À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

Vivre et déployer ses activités dans un rayon d'un kilomètre seulement.

REMARQUES:

Pourquoi serrer ainsi la vis? Restreindre, c'est épargner. Mort aux histoires à rallonge! L'algorithme de Dijkstra¹² et un bracelet d'activité pourront jouer leur rôle. L'activation du service est d'un bon niveau lorsqu'à force d'ingéniosité, «serrés comme des sardines» ne se fait plus jamais ressentir.

PARENTÉS:

L'annulation d'espaces [n°04]; La personne d'Alexandre

11 Dans le cadre de *Glitch*, nous avons souvent diffusé nos services sous des noms auxquels notre charte graphique a été appliquée: suppression du premier caractère du mot [*police Acéphale* qui fait du mot [*déménagement*] [*éménagement*]] ou du dernier caractère du mot [*police Cul-de-jatte*, qui en ferait [*déménagement*]].

12 1959, il permet de calculer le plus court chemin entre «une source» et «un sommet d'arrivée».

Jimenez¹³; New Eldorado [Montréal]¹⁴.

CONTRE-PARENTÉ:

«Rebirthed in the sprawl» [chanson].

AUTRES TITRES:

Celui des courts chemins; rampe main courante adaptée à deux marches.

Ikhéa®services 2014

N°72 [VARIANTE] «CHÉRI/E J'AI RÉTRÉCI LES GOSSÉS»

AUX ARTISTES DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

Proposer une œuvre pour laquelle on décrète que «ce qui fait art» se limite à une de ses parties seulement.

PARENTÉS:

En peinture, toutes les fois où objets et figures sont réduits, voire tronqués de façon arbitraire sous l'effet de la perspective; l'effort de concentration; la vigilance lorsqu'elle se soumet à des intérêts, notamment sexuels; «l'habit ne fait pas le moine»; qu'*Avec des gauchères de Florian Bonniot*, projet de rencontres amoureuses fondées sur un critère exclusif.

CONTRE-PARENTÉS:

Le premier regard; *Observations plates* [n°13 variante 3].

Glitch 2014

13 Fils d'Augustin Jimenez, peintre en bâtiment, et de Francine Jimenez [née Cerda], secrétaire. Après avoir échoué dans ses études en biologie, il décide de tout entreprendre pour avoir un statut plus précaire que celui de ses parents: Artiste.

14 «Il est là, notre lieu d'exposition ! Sous nos yeux. Je le vois par la fenêtre. »

N°73 [VARIANTE 2] MIEUX VAUT RESTER CHEZ SOI

À VOUS DE L'ACTIVER

MODE D'EMPLOI:

S'interdire les plaisirs d'une vie culturelle trépidante.

REMARQUES:

Il y a les inaugurations, les baptêmes, les concerts, les conférences, les causeries, les débats, mais franchement, pourquoi vouloir en être? Mieux vaut rester chez soi, peut-être même à son détriment! Certains y verront le «règne du noir ou du mouron», d'autres l'influence du vieux Schopenhauer¹⁵. Pourquoi chercher à trop analyser? Contre-parenté [et pourtant]: «ne pas se rendre au théâtre, c'est comme faire sa toilette sans miroir».

INDISPENSABLE:

Un chez-soi qui vaut la peine d'y passer du temps [au pire, il y a des travaux de plomberie ou d'électricité].

Glitch 2016

15

«Le sage évite les maux. »

[UN]PERFORMING VOICE¹L' [IN]AUDIBLE ET LE [NON]ENTENDU CHEZ SIMNIKIWE BUHLUNGU
ET EURIDICE KALA

1

Ce texte est la traduction d'un article publié dans le hors série «Sound Unheard» de Kunsttexte, dans la section «Auditive Perspektiven» éditée par Anne Zeitz [2020].

CONSIDÉRONS DEUX [NON-]ENTENDUS:

UN: le titre *FREE LETTERING TRANSLATIONISMS*, en écriture manuscrite et lettres capitales sur la couverture de quelques pages reliées par deux agrafes. Au dos de la brochure, on peut lire «©2016 Simnikiwe Buhlungu, Mark Pezinger Verlag Johannesburg²». Ces pages ne sont qu'un instant d'un processus ayant débuté dans le CDB [Central Business District]³ de Johannesburg en 2016, qui anticipe son dénouement dans la réponse qu'il susciterait chez le lecteur.

DEUX: le 22 mars 2014, à 4 heures du matin, à la gare de Jeppe, à la lisière du centre de Johannesburg, Euridice Zaituna Kala parle dans un mégaphone – insérant sa présence sonore dans le flux et le reflux d'une foule, qui semble se repérer en vertu d'un code inaudible et non écrit. Le mécanisme de cette chorographie, dans lequel tout repose sur le non-dit, ne pourra se cristalliser que lorsqu'il sera interrompu par une présence étrangère, celle de Kala, en l'occurrence.

Lors de ces deux actions, un flux continu d'événements est ponctué par une interruption [livre d'artiste ou intervention sonore]. Chaque processus renvoie à une perspective historique aux profondes répercussions et s'étend bien au-delà de l'action. Tous deux sont basés sur l'utilisation de la parole, plus précisément la traduction⁴ ou plutôt une élocution et une pensée non standard – non pas étrangère, mais «*accented*» [avec inflexion].

2 Écrit avec un y dans l'original.

3 «Johannesburg, the Segregated City», *South African History Online* [en ligne] www.sahistory.org.za/article/johannesburg-segregated-city [27/07/2020]

4 François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, 2009.

5 Carli Coetzee, *Accented Futures: Language Activism and the Ending of*

«ACCENTEDNESS»: DE L'IMPROBABLE
POSSIBILITÉ DE [DÉ]MÊLER LANGUE, POLITIQUE
ET HISTOIRE

Les interventions de Kala et de Buhlungu sont stratégiquement situées à Johannesburg au début du XXI^e siècle. Elles s'inscrivent ainsi dans l'histoire sociolinguistique et politique d'une Afrique du Sud sous le signe du passage de l'apartheid à la nouvelle démocratie – une démocratie néolibérale sans complexes ni concessions. Chaque intervention met en évidence certains aspects des imbrications et enchevêtrements de ce contexte, dont, entre autres, l'un des changements les plus remarquables parmi ceux mis en œuvre par le gouvernement de transition à la suite des premières élections au suffrage universel en 1994: la reconnaissance de onze langues officielles ainsi que de la langue des signes. Cette décision fut prise en réaction à la politique linguistique menée avant et pendant l'apartheid⁶, lorsque la majorité des langues parlées en Afrique du Sud étaient marginalisées, dénigrées ou, dans certains cas, effacées par la législation. Elle reflète également les intérêts très peu homogènes des partis politiques pendant les négociations de la transition⁷ lors desquelles chaque parti veillait en priorité à ce que ses propres intérêts soient représentés par la nouvelle constitution. La cohabitation de onze langues officielles implique que les compétences linguistiques formeront une part essentielle des préoccupations de l'éducation sud-africaine. D'autant

Apartheid, Johannesburg, Wits University Press, 2013.

6 Njabulo S. Ndebele, «The English Language and Social Change in South Africa», *English Academy Review*, 4/1, 1987, p. 1-16.

7 Neville Alexander, «After Apartheid: The Language Question», Ian Shapiro, Kahreen Tebeau [dir.], *After Apartheid: Reinventing South Africa?* Charlottesville, University of Virginia Press, 2011, p. 311-331.

plus que les manifestations étudiantes de 1976 contre les politiques linguistiques imposées par le Bantu Education Act⁸, ainsi que leurs conséquences fatales, sont loin d'être oubliées. Les récentes manifestations étudiantes – qui ont émergé en 2015 – ont remis ces questions au premier plan. Les étudiants militant pour une «*free quality education*» [une éducation gratuite de qualité] demandent, entre autres, que le système éducatif reconnaisse la spécificité culturelle, opérant ainsi un pas décisif vers la fin des discriminations fondées sur les compétences linguistiques. De cette manière, Les étudiants sud-africains souhaitent participer de plain-pied à la recherche de nouvelles façons de produire des connaissances dans un contexte décolonial.

Au cours de la conquête coloniale, les langues européennes furent imposées comme l'idiome dominant⁹. Conçue sans une once de réciprocité, la tâche du traducteur était alors de glaner des informations auprès des habitants et de les traduire pour le colonisateur¹⁰. Cette forme de traduction avait pour effet de réduire au silence et d'effacer l'idiome dans lequel la parole avait d'abord été exprimée. Aujourd'hui, les militants linguistiques sud-africains sont confrontés à la question de savoir comment traiter la conscience de la disparition de ce premier idiome, dès lors qu'une approche nostalgique vis-à-vis de cette perte serait complexifiée par l'évolution des idéologies dont procèdent les politiques linguistiques des administrations successives.

8 Katja Gentric, «Traduire comme pratique artistique, cinq propositions – interfaces en Afrique du Sud», *Marges, Revue d'art contemporain*, 23, 2016, p. 74-85.

9 François Ost, *Traduire*, *op. cit.*, p. 97, au sujet des «langues totalitaires».

10 Carli Coetzee, *Accented Futures*, *op. cit.*, p. 79-95.

Au fil de l'évolution des rapports entre colonisateurs et colonisés, la volonté de gouverner une ethnicité artificiellement inventée donna naissance à la fiction selon laquelle existaient des langues nettement démarquées, «pures», prétendument «primordiales», permettant de délimiter et de compartimenter territoires et populations sud-africaines. Sinfree Makoni¹¹ expose ainsi les motifs politiques poussant à désigner une variante locale comme langue distincte, parmi des pratiques langagières qui devraient plutôt être considérées comme faisant partie d'un continuum. La volonté d'imposer des normes, en vue de délimiter des frontières linguistiques, impliquait souvent qu'un jugement¹² était porté sur la société examinée. Sous le grand apartheid, le mythe selon lequel les langues formaient des catégories hermétiques, qui s'excluaient mutuellement, avait été érigé en principe fondateur, «naturel». Le gouvernement d'apartheid ratifiait des lois discriminatoires et impitoyables, qui ont eu des effets désastreux sur la vie quotidienne de tous les Sud-Africains. Il exerçait un pouvoir hégémonique sur le système éducatif, sur la radio publique, sur l'aménagement du territoire, etc. Au rang des entreprises les plus absurdes de l'histoire de l'humanité, on se souviendra des efforts que le South African Publications Control Board était prêt à déployer pour garantir le respect d'une ségrégation totale sur la base de catégories linguistiques¹³. Dans cette perspective, il peut paraître assez cynique qu'après 1994, lorsque les citoyens sud-africains furent

11 Sinfree Makoni, «African Languages as European Scripts: The Shaping of a Communal Memory», Sarah Nuttall, Carli Coetzee [dir.], *Negotiating the Past, the Making of Memory in South Africa*, Cape Town, Oxford University Press, 1998, p. 242-287.

12 *ibid*, p. 243 et p. 191.

13 John Pepper, «Notes on Cuts on Censored Records», *Afrikadaa*, n° 10, Politics of Sound, 2016, p. 64-65.

encouragés à se redécouvrir en tant que nation homogène, la notion de multilinguisme ait été saluée comme un atout, voire qu'elle ait été romancée, et regardée comme une occasion de célébrer la synergie de la «nation arc-en-ciel».

Ces relations paradoxales entre les intentions proclamées et les conséquences tangibles liées à la manière dont les langues ont été administrées, manipulées ou étouffées selon des programmes politiques contradictoires, figurent fréquemment dans les interventions artistiques contemporaines en Afrique du Sud. Kemang Wa Lehulere, par exemple, interprète plusieurs versions d'une scène où il place des «*safety pins*» [épingles à nourrice] sous sa langue¹⁴. Cette performance fait référence au roman *Under the Tongue* de l'écrivaine zimbabwéenne Yvonne Vera¹⁵, dans lequel le personnage principal, Zhizha, a perdu la volonté de parler. Si Wa Lehulere ne donne pas d'indications précises sur la signification de son geste, l'image d'une épingle à nourrice peut transmettre un vocabulaire éloquent: «*Safety pins join things*» [Les épingles à nourrice relient des choses] [...] «*They conceal. I like their materiality; they're about the refusal to speak*¹⁶» [Elles dissimulent. J'aime leur matérialité; elles évoquent le refus de parler].

De son côté, Lerato Shadi a étendu ses recherches sur l'étouffement de la parole aux Caraïbes. L'artiste a été profondément choquée par la découverte de formes de châtement particulièrement cruelles comme le *slave mask*. Le «masque d'esclave», qui interdit de parler et rend la respiration extrêmement difficile, montre l'extrémité à laquelle est prêt à se rendre l'esclavagiste

14 Kemang Wa Lehulere, *A Native of Nowhere [A Sketch]*, performance, 2014.

15 Yvonne Vera, *Under the Tongue*, Harare, Baobab Books, 1996.

16 Robyn Sassen, «He Leaves No Trace», p. 3.

pour imposer sa domination. La performance de Shadi expose la faculté qu'a le langage d'être une pratique liée à une fonction vitale: celle du souffle. La vidéo *Moremogolo – Go betlwa wa taola* [2016] montre Shadi s'enroulant un fil rouge autour de la langue jusqu'à ce que sa bouche en soit remplie. Au moment où le spectateur craint qu'elle ne puisse plus respirer, l'artiste crache le paquet informe. L'usage du fil apparaît dans de nombreux travaux de Shadi comme une métaphore du langage.

Ces deux exemples parlent ainsi de la spécificité du langage dans le contexte du projet colonial et de l'oppression systématique que ce dernier instaure. Ils mettent en scène l'impression d'étouffement ou de bâillonnement qui persiste chez les anciens opprimés, longtemps après que la législation discriminatoire a été amendée. D'autre part, ils parlent du processus interminable nécessaire pour que soient [ré]parés les torts et les effacements, un processus qui devrait inclure des tentatives pour [dé]mêler les enchevêtrements de l'histoire de l'exploitation – un processus qui est aujourd'hui à peine sur le point de commencer, bien qu'on ait pu qualifier de miracle la transition pacifique négociée en Afrique du Sud¹⁷.

Étant donné l'histoire complexe des relations entre les langues, truffée d'embûches et de griefs non-surmontés; étant donné, surtout, qu'il subsiste une inégalité de fait entre ces langues dans leur accès au pouvoir et à l'exercice de la domination; la traduction – généralement considérée comme un acte bénin de médiation – porte avec elle les soubassements douloureux des politiques des langues en Afrique du Sud comme dans la plupart des contextes postcoloniaux.

Au lieu d'inciter à la traduction bien intentionnée mais inefficace, les actions de Kala et de Buhlungu proposent d'activer une écoute affinée, informée et impliquée,

17 Carli Coetzee, *Accented Futures*, op. cit., ix.

[UN]PERFORMING VOICE

L' [IN]AUDIBLE ET LE [NON]ENTENDU CHEZ SIMNIKIWE BUHLUNGU ET EURIDICE KALA

capable de mettre en évidence ce qui passe habituellement inaperçu ou reste étouffé. Une des tâches à accomplir au moyen de cette fine écoute réparatrice pourrait être de développer une oreille qui puisse capter la multitude des accents, ce qui pourrait permettre à l'auditeur d'apprécier la spécificité culturelle d'un locuteur. En Afrique du Sud, la plupart des citoyens parlent une grande variété de langues, ce qui s'entend dans la façon dont ils s'expriment et prononcent certains mots. De nombreux Sud-Africains affichent leur ressentiment envers ceux qui parlent comme s'il allait de soi que la maîtrise de l'anglais était une donnée «universelle» et que la prononciation fluide et sophistiquée de cette langue était une preuve de supériorité intellectuelle. En Afrique du Sud, c'est ce que à quoi on se réfère par «monolinguisme¹⁸» – à l'inverse, la notion d'«*accentedness*» [une élocution qui parle avec accent et inflexion] est née d'une situation particulière [*situated*], et indique une pensée individuée, qui porte l'héritage des échanges historiques entre les langues et les relations de pouvoir qu'elles impliquent, ainsi que la reconnaissance des multiples langues qui font partie intégrante de tout acte de parole.

[DÉS]ENTENDRE LES ACCENTS

Cultiver un intérêt pour les manières dont les locuteurs utilisent la langue et la voix, et pour les particularités de prononciation qui permettent de situer le locuteur sur le plan social et régional¹⁹, n'est pas propre à l'Afrique du Sud. Conçue pour permettre de repenser et élargir radicalement les méthodologies sous-jacentes à cette pratique, l'une des plateformes de la *Documenta 11*, mise en place par Okwui Enwezor en 2002, a exploré les notions de créolité et de créolisation²⁰. Dans

18 *Ibid.* p. 13.

19 *Ibid.* p. 7.

20 Okwui Enwezor et al., «Introduction», *Créolité and Creolization*:

l'introduction à la collection d'essais publiée à cette occasion, les directeurs de la publication exposent les principes généraux guidant cette réarticulation. Ils affirment ainsi le «potentiel créatif de la créolité [qui est] l'expérience productive de l'inconnu, que nous ne devrions pas craindre». La proposition initiale développée dans *Documenta 11* était dérivée de la créolisation dans le contexte des Caraïbes, mais il est évident que dans toute la société contemporaine, la langue est en perpétuel renouvellement et migration, et que la créolisation se produit partout où les langues entrent en contact et s'imprègnent inévitablement les unes des autres.

Dans le but de mieux positionner la spécificité des approches de Buhlungu et de Kala, intéressons-nous ici à trois projets artistiques de Violaine Lochu, Bouchra Khalili et Lawrence Abu Hamdan. Choisis dans des contextes politiques et des approches artistiques radicalement différents, afin de sonder l'ampleur du phénomène, nous les aborderons ici uniquement sous les aspects qui intéressent l'argumentation actuelle, dans la mesure où ils illustrent les ramifications et les complexités de ces processus – à double sens – mais analogiques.

Violaine Lochu recherche et interprète les multiples manières dont l'expression vocale passe d'un état à un autre, en se déplaçant dans le temps, selon le sexe, dans des situations de migration, dans le récit, selon l'ouï-dire, dans différents états de conscience, de souvenir et d'affect, ou encore selon les circonstances socio-économiques. Elle explore la manière dont le choix d'un vocabulaire fait écho au paysage, aux conventions de la présence féminine dans le langage, au jargon des écoles d'art, au babillage du jeune enfant découvrant sa propre voix, etc. Lochu développe sa pratique en dialogue avec une grande diversité d'utilisateurs des langues, dont elle rend compte dans des

Documenta 11, Platform 3, Ostfildern, Hatje Cantz, 2003, p. 13-16.

pièces vidéo comme *Chinese Whispers* [2013] et *Lingua madre* [2012] ou encore dans un projet en vingt-six épisodes performatifs portant le titre d'*Abécédaire vocal* [2016]. Si l'outil de Lochu est sa propre voix, elle aborde l'expression vocale au sens le plus large, en se basant sur l'observation de son utilisation par les autres.

C'est également le cas de Bouchra Khalili, qui se concentre sur le déplacement et la migration tels qu'ils se manifestent à travers les spécificités de l'utilisation de la langue. Au moyen d'entretiens enregistrés avec des expatriés, Khalili met en évidence la manière dont des délocalisations fortuites se répercutent sur la façon dont ces derniers se rapportent à leur nouveau quotidien, par l'accent et par des usages particuliers de la langue. Dans la série *Discours – Chapitre 1-3* [2012-13], elle peut inviter ses interlocuteurs à sélectionner puis traduire, mémoriser et enfin prononcer des fragments de textes considérés comme «majeurs» dans leur langue «d'origine²¹». Ce faisant, il s'agit de les créoliser et de les réactiver dans un nouveau contexte. Elle peut également inviter ses interlocuteurs à rédiger un manifeste, prononcé dans la langue du pays d'accueil²². Ces travaux proposent l'hypothèse d'une tâche du «poète civil», dont l'expérience subjective pourrait permettre à une voix collective d'émerger²³.

Le travail de Lawrence Abu Hamdan est quant à lui attentif à la voix et au son en tant qu'entités politiques. Son projet *Conflicted Phonemes* [2012] part d'un cas, aux Pays-Bas, où la police internationale s'est intéressée aux accents, les considérant comme des indices de nature à légitimer des conclusions sur les origines géographiques

21 *Speeches – Chapter 1: Mother Tongue* [2012].

22 *Speeches – Chapter 3: Living Labour* [2013].

23 *Blackboard*, Jeu de Paume, Paris, 5 juin – 23 septembre 2018.

des migrants et à permettre de procéder à leur expulsion, à partir de ces prétendus «constats».

Chacun de ces exemples aide à mettre en évidence la manière dont les accents servent à mettre le doigt sur une différence ou une variation²⁴. Ces artistes adoptent, pour travailler, une attitude anthropologique, c'est-à-dire que – malgré leur sensibilité et leur implication sincère dans les cas étudiés – ils adoptent le point de vue d'un observateur, en suivant une spécificité culturelle dans un contexte aliéné.

En comparaison, la situation sud-africaine – où la multiplicité des accents dénote le «chez soi» – exige l'adoption d'une approche pragmatique que l'on retrouve dans un livre de Carli Coetzee au titre éloquent, *Accented Futures, Language Activism and the Ending of Apartheid* [2013]. L'argument de Coetzee est centré sur des situations d'enseignement, démontrant qu'une nouvelle approche de la question linguistique en Afrique du Sud est devenue un impératif. Bien que des lois aient été amendées et que l'avènement de la «nouvelle» Afrique du Sud ait été célébré comme un miracle de transition pacifique, les relations de pouvoir inégales entre les langues persistent dans la réalité de la vie quotidienne. L'activisme linguistique de Coetzee consiste à ne pas éviter les malentendus et les désaccords, en revendiquant le malentendu comme «productive of, rather than the opposite of transformation²⁵» [qui produit la transformation plutôt que de l'enfreindre], un lieu d'où l'on peut appréhender la situation à partir de laquelle parle son interlocuteur²⁶. Coetzee pose l'étude de l'inflexion non pas comme une observation anthropologique de la différence mais comme un travail

24 Carli Coetzee, *Accented Futures*, op. cit., p. 7.

25 *Ibid.* p. 12.

26 *Ibid.* XIII et p. 45-60; Ost, op. cit., p. 420.

d'autotransformation, où l'enseignant comme le lecteur accomplissent un acte d'activisme qui participe à la fin de la ségrégation. La parole comme la pensée accentuée est l'acte de développer «a point of view that is at home in a non-monolingual voice» [un point de vue qui n'est pas aliéné par une voix non monolingue] et «shows an awareness of multiple scenes of reception²⁷» [qui montre sa conscience de multiples scénarios de réception].

Ces scénarios divergents mettent en évidence un grand nombre de vecteurs de cette configuration, qui demeurent «[un]written, [un]spoken, [un]performed» [non écrits, non dits, non performés], comme l'annonçait déjà le titre de cet essai – une allusion à l'expression «[un]performed», empruntée à un *Artist's statement* de Simnikiwe Buhlungu: «Par le biais de supports imprimés et textuels, et souvent de formes visuelles, sensorielles ou d'installations, mon intérêt pour la navigation à travers de récits personnels, inspirés de l'expérience, transgénérationnels et sociohistoriques, se présente comme un réseau complexe d'engagements [ré]inventés qui concernent principalement [quoique non exclusivement] des questions relatives à la situation des expériences susmentionnées vis-à-vis de la langue et de la production de connaissances – [non]écrites, [non]parlées, [non]performées, rendues [in]visibles²⁸.»

[UN]PERFORMING [LA [NON]PERFORMANCE]

Les *Free Lettering Translationisms* de Simnikiwe Buhlungu [2016] commencent par une action dans les rues du CBD de Johannesburg. L'artiste apporte avec elle une chaise en plastique. Elle introduit également un

27 Carli Coetzee, *Accented Futures*, op. cit., p. 15.

28 Simnikiwe Buhlungu [en ligne] blackmarkcollective.wordpress.com/simnikiwe-buhlungu [27/07/2020]. [toutes les traductions sont de l'auteure].

morceau de carton sur lequel est inscrit au marqueur noir, dans le style des vendeurs de rue: «FREE LETTERING TRANSLATIONISMS». Pendant une période de trois mois, l'artiste rejoint les vendeurs et propose un service de «traduction» des lettres de ses clients. Le «translationisms desk» [les «services» de Buhlungu] fournit un stylo et du papier. Le client rédige sa lettre [«lettering»] dans la langue de son choix²⁹ et Buhlungu effectue la traduction en «*broken English*» – une action paradoxale: ce «broken English» est alors une «de-colonial option of rebunking notions of intellect and knowledge as we know it³⁰» [option décoloniale de déboulonnage des notions d'intellect et de savoir telles que nous les connaissons].

Comment décoder cette déclaration? Fournir un service public de rédaction de lettres peut être interprété comme une référence à l'histoire des politiques de logement instaurées dès la découverte de l'or et l'émergence des réglementations du «*influx control*» dans les villes. S'il fallait une main-d'œuvre abondante pour les mines, les privilèges offerts par la vie urbaine devaient rester réservés aux Européens. Soumis à une surveillance quasi carcérale, le séjour des mineurs non européens étant considéré comme provisoire, ces travailleurs étaient logés dans des foyers non mixtes, appelés «*compound*», accueillant entre huit et seize hommes par dortoir³¹, tandis que leurs familles restaient dans des zones rurales désignées, propres à chaque «ethnie». Étant donné le faible nombre de ces migrants forcés alphabétisés, les

29 Échange électronique du 13 septembre 2020: la plupart des clients écrivent leur lettre en anglais, certains de ces lettres contiennent quelques mots en d'autres langues sud-africaines.

30 Mark Pezinger Books [en ligne] www.markpezinger.de/simnikiwe.html [27/07/2020].

31 «Johannesburg, the Segregated City», art. cit.

[UN]PERFORMING VOICE

L' [IN]AUDIBLE ET LE [NON]ENTENDU CHEZ SIMNIKIWE BUHLUNGU ET EURIDICE KALA

membres des familles éclatées dépendaient de tiers – des écrivains publics – pour leur correspondance, afin de pouvoir écrire et lire les lettres qui leur permettaient de rester en contact.

Le service de Buhlungu s'écarte de la démarche classique d'écrivain public par un détail important: au lieu de suppléer aux compétences linguistiques hétérodoxes de ses clients pour produire un anglais fluide, standard et sans faille, il émet retranscrit en langue vernaculaire les propos de ses clients. Ce faisant, il démonte activement la «*world class language*» qui est l'anglais. Les services de Buhlungu traduisent joyeusement lettres d'amour, vœux d'anniversaire, félicitations, listes de tâches, CV, poèmes ou insultes. Parfaitement consciente³² du changement intervenu depuis le premier contexte où un service public de rédaction de lettres fut adopté comme technique de survie, Buhlungu écrit néanmoins sur papier, délaissant la communication électronique et ayant même recours à la copie carbone à l'ancienne. Ces copies furent assemblées dans un livre d'artiste et publiées sous la forme d'un mince volume de quatorze pages décrit au début de ce texte. Ce projet est remarquable par sa simplicité: une chaise en plastique, un panneau en carton, des feuilles de papier carbone, un stylo bille. Les *translationisms* de Buhlungu sont toujours gratuites, «*free*». En effet, un anglais parfait parlé avec un accent standard équivaut à une monnaie d'échange³³. Au lieu de se résorber avec la disparition de la législation de l'apartheid, cette discrimination s'est aggravée en raison de la politique néolibérale du gouvernement de l'ANC. Un accent anglais sophistiqué peut permettre au locuteur d'obtenir un bon

32 Entretien téléphonique, 18 mars 2019.

33 Njabulo S. Ndebele, «The English Language and Social Change in South Africa», art. cit., p. 117.

emploi et élève son statut social³⁴. Les *Free Lettering Translationisms* protestent contre ce *statu quo*: «Le fait d'écrire dans un anglais approximatif remet en question l'idée que l'[a] [in]capacité de comprendre, de lire et d'écrire serait le reflet de nos aptitudes intellectuelles³⁵.»

Ces actions protestent contre l'idée que la performance de type commercial équivaut à l'excellence³⁶ et font tout pour [non] performer. C'est-à-dire qu'elles sont consciemment contreproductives autant au niveau linguistique qu'au niveau économique, où elles produisent l'envers de la marchandise. Par contre, se faisant, elles sont engagées dans une action affirmative: celle qui consiste à «casser» la langue mondiale de classe. Sous l'effet de cette action, l'expression péjorative, «*broken English*», se transforme en une activité libératrice: «*breaking English*». Tout, dans ce geste, traduit le refus d'être performant et, par la même occasion, opère un exploit d'activisme linguistique.

La subtilité du projet de Buhlungu réside dans le fait que – au-delà de la question du son, de la voix ou de l'anglais examinés sous l'angle de la critique postcoloniale – l'artiste [et son lecteur, dès lors qu'il accepte de le suivre dans son raisonnement] imagine ce à quoi ressembleraient les traductions si elles étaient lues à haute voix. Comme il n'y a évidemment pas de prononciation «correcte» pour ces mots «cassés», la façon dont le lecteur essaie de démêler l'écriture constitue en elle-

34 Lesoko Vuyokazi Seabe, «Performing the [Un]inherited: Language, Identity, Performance», mémoire de master, University of Cape Town, 2012.

35 Mark Pezinger Books, www.markpezinger.de/simnikiwe.html [27/07/2020].

36 Okwui Enwezor et al., «Introduction», *Créolité and Creolization*, art. cit., p. 16.

même une tentative personnelle et accentuée d'articuler les lettres muettes. La seule forme sous laquelle ce projet prend effet est virtuelle – Buhlungu ne produit aucun enregistrement sonore: «the auditory element to the project was totally in the reader's way of articulating³⁷» [l'élément auditif du projet résidait entièrement dans l'articulation propre au lecteur]. L'utilisateur de ce projet devra «[dés] entendre» [lutter avec] les paroles contenues dans ce petit livret, comme on déboucherait une bouteille, démêlerait une pelote de fil ou dévisserait un couvercle.

Cette lutte, ce processus d'écoute militante est en étroite corrélation avec ce que Barbara Cassin appelle la «généalogie du performatif» ou «la performance-performativité de la parole³⁸». Barbara Cassin a identifié les intentions de la commission Vérité et Réconciliation d'Afrique du Sud [1994-2001] comme un exemple probant dans son analyse diachronique [généalogique] des interrelations entre la rhétorique et l'utilité performative de la langue³⁹. Philosophe du langage, Cassin observe les formes de discours qu'elle rencontre et les mutations opérées dans les usages du langage – les cas où les mots sont vrais en tant qu'actes. L'artiste, Buhlungu, dispose de moyens autrement efficaces. En écrivant «*broken English*», Buhlungu aura profondément bouleversé quelque chose dans les usages que nous faisons du langage: elle aura permis à la langue de se libérer de l'héritage colonial, la remettant à flot. Elle aura fait œuvre de [non]performance – incitant son spectateur au même geste – désigné non pas comme traduction mais comme *translationism*. Il s'avère que ce geste [non]performatif [gratuit et libre] constitue une urgente nécessité dans le

37 Email du 27 mars 2019.

38 Barbara Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire. Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*, Paris, Fayard, 2018, p. 7-24.

39 *Ibid.*, p. 193

contexte tendu de l’Afrique du Sud post-post-apartheid, Toutefois, l’importance de cette gratuité [économique, linguistique et performative] ne se limite pas à ce seul contexte socio-culturel et historique. Bien que la situation sud-africaine permette de cristalliser ses particularités, le même souci d’interrogation de la valeur marchande d’un service rendu, la relativité de la performativité de type commerciale en tant que geste écologique, la critique des façons abusives d’ériger la langue et le langage en monnaie d’échange⁴⁰ est non moins urgent à l’échelle planétaire.

[NON]ÉCRIT, [NON]PARLÉ

Euridice Zaituna Kala: [Tedet] *Telling Time – From COMPOUND to CITY [Conditioned Entry]*⁴¹. Pour cette intervention dans l’espace public, Euridice Kala a choisi une gare sur la ligne exploitée par la société Metrorail. Reliant les *compounds* aux abords du centre de Johannesburg, elle constitue le point d’entrée dans la ville. Kala – expatriée mozambicaine vivant en Afrique du Sud – était stupéfiée par le silence écrasant dans lequel les foules se pressaient dans la gare. Un observateur non averti pourrait attribuer l’isolement des voyageurs aux taux de criminalité élevés en Afrique du Sud, mais la situation est en réalité plus complexe. Les «*compounds*» [ou foyers], héritage du «*influx control*» sous l’apartheid, sont aujourd’hui administrés par différentes structures d’accueil. Ceux et celles qui y trouvent un modeste logement font parti des utilisateurs des trains jaunes du Metrorail, ils effectuent des migrations pendulaires quotidiennes, se pressant dès l’aube dans la gare de Jeppe.

Se souvenant de sa première rencontre avec

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ Kala présente trois performances ce même jour, d’abord [Tedet] *Telling Time*, ensuite *Troca [No Story/No Cup]* programmée aux alentours de midi, et *Exit Time*, de 22 heures à minuit.

la gare de Jeppe Metrorail, Kala explique qu’elle fut frappée non seulement par cette foule au sein de laquelle personne ne s’adressait la parole, mais surtout par le fait que presque aucune information n’était donnée sur le quai et sur l’heure de départ des trains. Elle ne voyait ni annonce, ni panneau d’affichage, ni écrans: les trains entraient en gare, se vidaient de leurs passagers, puis se remplissaient et repartaient de manière tout à fait industrielle. Malgré l’absence totale de signalisation, les usagers semblaient connaître la destination des trains. L’insaisissable savoir commun, non dit, qui orchestrait cette chorégraphie complexe, lui apparut tout à fait envoûtant: «Personne ne parlait mais tous montaient dans les trains⁴².» Il semblait à Kala que la seule manière d’avoir une idée claire de son fonctionnement serait d’interrompre le flux silencieux de [non] information. N’étant pas sudafricaine, Kala développa une stratégie d’«insertion là où c’[était] possible⁴³». Elle passa deux semaines à observer le flux et le reflux de cette foule silencieuse, à glaner des bribes d’information sur les horaires et les directions des trains, comparant cette activité à celle de l’arrosage d’une plante.

Le 22 mars 2014, à l’aube [avant 4 heures], elle installe sa chaise pliante dans un espace carré qu’elle a délimité par du ruban adhésif blanc disposé sur le sol en béton, partageant cet espace avec le petit arbre⁴⁴ qu’elle soigne depuis deux semaines. Équipée d’un dispositif de chronométrage [son téléphone portable] et d’un mégaphone, elle prend place et commence à annoncer les horaires qu’elle a elle-même élaborés en se basant sur ce qu’elle a réussi à rassembler les jours précédents: «Le 4:11 pour Springs sur le quai 2» ou encore «Le 4:43 pour Leralla

⁴² Entretien téléphonique, 8 mai 2019.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ «As a means to introduce biophilie into a necrophilic environment.» Email du 26 juin 2019.

PTA sur le quai 1». Au fur et à mesure de l’action, deux incidents se produisent: les voyageurs commencent à venir vers Kala en lui demandant des renseignements – quelque chose, dans ce rythme apeuré, semble avoir changé; peu après, un agent de sécurité employé par Metrorail surgit de nulle part et demande à l’artiste de partir car elle se trouve sur un terrain appartenant à la compagnie.

Rétrospectivement, Kala attire l’attention sur le fait que la foule semble se comporter selon un certain schéma, comme si les individus arrivaient par volumes, et souligne la beauté de leur mouvement. De même, elle voit les échanges verbaux comme des «poches» d’information et de langage dans une mer de non-communication. Kala parle anglais dans cet espace, tandis qu’à l’intérieur de la gare de Jeppe, les habitants parlent dans leurs langues respectives. Kala se demande si elle se trouvait au mauvais endroit⁴⁵ ou si, au contraire, son étrange présence aurait répondu à un besoin urgent? Les gens semblent avoir renoncé à la communication⁴⁶ – la présence irrégulière de l’immigrée [Kala] a suscité une sorte de sens d’orientation. L’artiste, dans cet espace délimité, est devenue un point d’intersection, une coordonnée dans le flux sans fin des voyageurs [dés]orientés qui fonctionnait selon un mécanisme [in]tangible.

Ces observations deviennent encore plus frappantes, étant donné le jeu complexe des revendications d’un sentiment d’appartenance à l’Afrique du Sud, où l’espace public est toujours contesté. Au sein de cette même foule, régulée par cette vague de non-dits qui permettent aux gares accueillant quotidiennement deux millions de voyageurs de fonctionner sans indications écrites, la violence xénophobe peut faire

⁴⁵ Nomusa Makhubu, «Artistic Citizenship, Anacostia and the Elusive Public», art. cit.

⁴⁶ Entretien téléphonique, 8 mai 2019.

[UN]PERFORMING VOICE

L' [IN]AUDIBLE ET LE [NON]ENTENDU CHEZ SIMNIKIWE BUHLUNGU ET EURIDICE KALA

irruption à tout moment. Ayant développé un nationalisme exagéré, les habitants ont connu de sporadiques explosions d'actes de violence insondables contre ceux qui sont identifiés comme non sud-africains. Kala qualifie ces incidents de «commun manque de connaissances» ou d'«amnésie collective⁴⁷».

Une telle amnésie va bien au-delà du simple oubli, ignorant, par exemple, la solidarité dont ont fait preuve les mouvements de libération d'Afrique australe pendant la lutte contre l'apartheid. Cette amnésie équivaut à un blanc – une paralysie de la pensée et de la mémoire, dépassant le raisonnable – [in]sondable. La société sud-africaine post-apartheid a accordé une grande attention à la politique des identités et en conséquence, la spécificité linguistique a fait l'objet d'une nouvelle forme de nationalisme. En exagérant ce qui, au départ, consistait à restaurer une saine conscience de soi, l'«accent sud-africain» fut investi d'une nouvelle forme de monolinguisme hégémonique. En conséquence, ceux qui n'avaient pas l'accent local – les travailleurs et les partenaires commerciaux des pays voisins d'Afrique australe – furent identifiés comme une menace pour la nouvelle nation par leur façon de parler. Les personnes ainsi identifiées, dénigrées par l'appellation «amakwerekwere», furent victimes d'attaques xénophobes sporadiques. Kala, attirant l'attention sur son propre statut d'étrangère, se pose non seulement comme une coordonnée mais aussi comme la cible potentielle de cette amnésie collective qui pourrait resurgir sous la forme d'une violence aveugle et irréflectie.

L'identité linguistique est à double tranchant: elle est à la fois un marqueur d'appartenance et un moyen de distinguer ceux qui ne sont pas à leur place. Le dénominateur commun entre ces deux extrêmes est le sentiment d'anatopisme, le «sentiment d'être hors de propos». Il transparait dans le caractère furtif de l'action, telle qu'évoquée par Nomusa Makhubu, qui suggère

47 Email du 26 juin 2019.

en outre la possibilité du «live art as a question of citizenship or as a mode of understanding belonging to governance⁴⁸» [la performance comme forme de citoyenneté ou comme moyen de comprendre sa relation à la gouvernance].

Le flux d'informations [non]dites et [non]entendues [inaudibles] et furtives, clairvoyantes et violentes se cristallise lorsqu'il est interrompu par le geste artistique anatopique de Kala. Rappelant le titre – *Telling Time* –, l'interruption se situe dans le fait de prendre la parole, de parler à haute voix et d'énoncer ce que tous savaient déjà, raconter, en utilisant la voix incarnée. L'interruption repose sur l'irruption de la présence du corps de l'artiste dans cet espace. «S'insérer est toujours un échec⁴⁹», remarque Kala. Et ailleurs: «Donc, autour de l'échec, on pouvait trouver un sens de la communauté⁵⁰.»

LE [NON]ENTENDU – UNE FOIS DE PLUS

Les deux artistes conçoivent un stratagème pour déjouer le [non-]dit, en opérant un bouleversement dans la façon dont la parole est utilisée et en démontrant par le même geste la performativité du langage. Dans les deux cas, cette performativité est due aux relations complexes – diachroniques – qui existent entre les langues et à la façon dont la langue fonctionne dans l'espace et

48 Nomusa Makhubu, «Artistic Citizenship, Anatopism and the Elusive Public: Live Art in the City of Cape Town», Jay Pather, Catherine Boule [sld.], *Acts of Transgression: Contemporary Live Art in South Africa*, Johannesburg, Wits University Press, 2019, p. 19-40.

49 Entretien téléphonique, 8 mai 2019.

50 Euridice Kala et Molemo Moiloa, «Four Thoughts on Failure: Call and Response», Boda Boda Lounge Project, *From Space [Scope] to Place [Position]*, 2014, p. 46-49.

le temps. Kala intervient dans une gare, sur une ligne reliant des sites chargés d'histoire, au sein d'un tissu social en mutation. Buhlungu s'insère parmi les vendeurs ambulants, offrant un service qui prend sens dans le contexte de remèdes aux contraintes d'une communauté ségréguée. On peut dire que les stratégies adoptées par les deux artistes permettent de concevoir des situations matérielles qui font écho à la thèse centrale de Heinz Wismann⁵¹, à savoir que certaines choses qui ne peuvent être réalisées dans une seule langue, deviennent possibles en naviguant entre les langues. Habitant cet espace entre les langues, la voix devient furtive, impossible à cerner; elle est inaudible pour l'écoute telle que nous la connaissons. Cette forme de voix furtive nécessite de [dés]entendre l'inaudible, comme on déchiffrerait un code. Comme le dit Buhlungu: «The performative act of translation becomes a way of engaging and exchanging with language as something that is fluid, where some things are lost while others are gained⁵²» [L'acte performatif de la traduction devient une manière de s'engager et d'échanger avec la langue comme quelque chose de fluide, où l'on perd certaines choses et où l'on en gagne d'autres]. L'acte performatif auquel fait référence Buhlungu est le même que celui analysé par Barbara Cassin, à la suite de John L. Austin, qui conclut à l'impossibilité de catégoriser la force performative des mots, s'en remettant à «the total speech act in the total speech situation⁵³» – une quête que j'ai effectuée ici en décrivant et en contextualisant les gestes anatopiques de Buhlungu et de Kala, secondés par Wa Lehulere, Shadi, Lochu, Khalili et Abu Hamdan. En accord avec Cassin qui conclut qu'il n'y a ni définition ni

51 Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 62.

52 Mark Pezinger Books [en ligne] www.markpezinger.de/simnikiwe.html [27/07/2020].

53 Barbara Cassin, *Quand dire, c'est vraiment faire*, op. cit., p. 108.

solution qui pourrait être valable une fois pour toutes⁵⁴, Buhlungu et Kala créent des situations où le langage est déjoué et où chacun, individuellement, [dés]accomplit l'acte de dire l'heure ou de casser la langue dominante.

Les deux artistes semblent investir les perspectives diachroniques de cet entrelacs à partir de deux points de vue opposés, mais analogiques. Chez Buhlungu, le parlé est traduit en écrit pour que le non-dit soit «[non]entendu» dans l'espace virtuel de l'imagination du lecteur. Dans l'intervention de Kala, la foule est interrompue par une intervention sonore. À la faveur d'un déplacement de cadre, c'est la sagesse silencieuse et presque clairvoyante sous-jacente aux mouvements de la foule, qui se trouve révélée. La voix tisse un chemin à travers ces constellations. Un livret silencieux rédigé en *broken language* ou une artiste expatriée avec un mégaphone, qui dit l'heure et parle de l'échec comme d'une méthode pour «tirer des informations de l'inconnu⁵⁵»; lorsque ces éléments sont rencontrés par la complicité active et [in]ouïe du lecteur ou du voyageur, un incident se produit, celui d'une [non]performance vocale.

54 *Ibid.*, p. 246.

55 Entretien du 27 juin 2019.

LA RECHERCHE *DANS* LA CRÉATION

Le doctorat RADIANT [Recherches en art, design, innovation, architecture en Normandie] articule la recherche scientifique avec la création artistique au sein d'un partenariat regroupant l'université et des écoles d'art et d'architecture¹. Il conjugue deux univers épistémologiques différents. Pour l'un, il s'agit de former à la production de savoirs rationnels tandis que, pour l'autre, il s'agit de former à la création d'une forme sensible ayant du sens. L'association pose la question de savoir comment la méthodologie scientifique peut fonctionner avec la liberté de l'intuition créatrice et même, plus encore, nourrir la créativité et la rendre plus talentueuse.

Pour le doctorat, il est demandé de produire une thèse écrite qui fonctionne avec la création artistique. L'artiste est amené à développer un propos qui ne soit pas uniquement la description ou la conceptualisation de sa pratique artistique. Il est convié à poser une réflexion qui, d'une certaine manière, s'inscrit dans les méthodologies de la recherche universitaire. On pourrait supposer que ce travail structuré rationnellement puisse entraver la liberté créatrice en prise directe avec l'intuition. Et pourtant, il suffit d'observer la production des artistes et des architectes reconnus, les plus importants, ceux qui ont forgé l'histoire de l'art, pour se rendre compte qu'ils ont, pour ainsi dire tous, produit des écrits théoriques où se retrouvent la plupart des principes de la production scientifique de connaissances.

1 L'École doctorale 558 «Histoire, mémoire, patrimoine, langage» [HMPL], l'École supérieure d'arts et médias de Caen/Cherbourg [Ésam], l'École supérieure d'art et design Le Havre/Rouen [ESADHaR], l'École nationale supérieure d'architecture de Normandie [ENSA Normandie].

Comme le scientifique, l'artiste produit à partir d'un problème repéré dans son art. Et c'est en posant ce genre de question qu'il saisit l'impulsion créatrice l'amenant à créer de nouvelles formes d'art positionnées en rapport à la culture existante; tout comme la problématique de la recherche scientifique doit commencer par se situer dans les savoirs institués. De même, la création passe par une phase de délimitation de son champ parmi une multitude de possibles. Ou encore, comme pour le scientifique, chaque œuvre créée est l'étape d'une recherche dont le questionnement est plus vaste qu'elle, et s'étoffe de création en création. L'artiste sait délimiter les principes à mettre en jeu dans une création afin de pouvoir les synthétiser dans une forme sensible. La conscience de cette délimitation l'amène à définir d'autres intentions pour l'œuvre suivante en tant que déclinaison de principes similaires. Parfois, survient une rupture prenant la forme d'une autocritique l'amenant à entamer une nouvelle époque de production. Souvent, la rupture provient d'un changement d'intuition esthétique à mettre en jeu dans l'œuvre. C'est pour cette raison que la production d'un artiste est fréquemment jalonnée de diverses périodes proposant des œuvres assez différentes. Enfin, l'artiste vise à produire une œuvre qui dépasse sa propre subjectivité afin d'atteindre une dimension commune.

Reste une différence essentielle: si le savoir scientifique repose sur la clarté de la conceptualisation, celui du créateur repose en priorité sur une pensée sensible²

2 J'entends, par «pensée pensable», une pensée qui apparaît en forme, image et sensation. Il s'agit bien d'une pensée car elle effectue des rapports qui ne sont pas de l'ordre de la logique et de la déduction mais de l'ordre de la poétique et du sentiment. Et le rapport n'y est

qui va se clarifier dans l'évidence formelle de l'œuvre, même si, évidemment, le processus de création passe par de la pensée conceptuelle. Mais c'est, ici, l'expérience sensible vécue intimement lors du processus de clarification de la forme, et non pas la logique rationnelle, qui stabilise la pensée sensible du créateur.

Il convient d'observer que si la recherche scientifique s'est libérée du sensible pour dégager des savoirs rationnels à partir de la seule logique des concepts, ce n'est pas pour cela que, réciproquement, l'art s'est libéré de la rationalité pour produire une œuvre. En art, la logique et la raison fonctionnent avec l'esthétique, même si c'est la connaissance sensible qui a nécessairement le dernier [ou le premier] mot. Le piège de l'inscription de

pas celui de l'enchaînement [logique] mais de la liberté de la «correspondance» ou de la «résonance». Il est certain que ce postulat au sujet de la différence essentielle entre la pensée conceptuelle et la pensée sensible, au cœur de la réflexion qui va suivre, la situe dans le domaine de l'esthétique, en tant que science de la connaissance sensible, pourtant aujourd'hui fortement remise en question par l'ensemble des théories de l'art l'assujettissant au langage, à la communication et l'information. Ces systèmes m'ont toujours paru voiler l'expérience de la pensée dans la création artistique qui reste du domaine de l'Esthétique. C'est en tant que, créateur de forme, architecte, qu'il me semble qu'il revient toujours à Emmanuel Kant, d'avoir été au plus près de la compréhension du phénomène de la pensée en art. Ceci explique pourquoi un peu plus loin le célèbre philosophe allemand des Lumières sera convoqué pour mener mon propos.

la recherche scientifique dans le monde de l'art pourrait être de voiler encore un peu plus les particularités de la connaissance sensible. Il me semble que le doctorat en recherche et création, pour ne pas participer à ce phénomène général, doit renouer avec la toute-puissance de l'esthétique, et notamment dans sa manière de fonctionner avec la rationalité.

Ces réflexions se fondent sur l'expérience de ma propre pratique de l'architecture, qui a commencé parallèlement à une pratique de la recherche universitaire. Les deux pratiques simultanées m'ont amené à expérimenter la distinction entre les formes de pensée en jeu dans la recherche scientifique et dans la création artistique, tout en donnant la priorité à cette dernière. J'ai toujours considéré mes recherches universitaires pour, et en rapport à la pratique du projet d'architecture, autant dans la définition de ses problématiques, du développement des analyses que de l'intégration dans la création des savoirs dégagés. Il s'agissait donc autant de produire de la connaissance que de m'expliquer et de fonder des intuitions créatrices. Cette mise en relation entre rationalité et création s'est retrouvée dans l'encadrement, depuis plus de dix ans, d'un séminaire d'initiation à la recherche de trois semestres en master d'école d'architecture pour des étudiants dont la formation initiale en licence est celle du projet d'architecture. C'est au cours de cet enseignement que je me suis demandé comment articuler le plus efficacement ces deux formes de pensée afin de favoriser la création. Comment s'emparer des méthodologies de la recherche universitaire tout en faisant fructifier un esprit formé à synthétiser les idées par la forme? Comment la recherche scientifique peut-elle, et non contraindre, la création? La codirection d'un doctorant RADIAN depuis 2018 réactualise ces questions en amenant à définir à court terme des critères

de validation de la thèse. Cet article vise donc à participer aux débats issus de la mise en place de ce nouveau genre de doctorat en art, qui a donné lieu à de nombreux colloques et plusieurs publications³.

Le développement de mon propos sera mené en revenant à l'origine de l'Esthétique en tant que branche de la philosophie, notamment à travers un dialogue avec Kant qui, dans *Critique du Jugement*⁴, aborde régulièrement la question du rapport entre la connaissance sensible et l'entendement. Ce n'est pas le jugement du goût qui va, ici, être abordé, mais le court passage traitant de la notion de génie concernant la production de l'œuvre [et non son jugement]. Il me semble que cette notion doit être redécouverte car le philosophe a su identifier la forme de pensée propre à la création artistique, ainsi que j'ai pu le constater en rapport à la tournure de ma propre pensée et à celle des étudiants encadrés autant en projet qu'en séminaire et en doctorat création. Comme depuis le début du XX^e siècle, la notion de génie a été maintes fois critiquée, je privilégierai celle de «talent» [Kant l'emploie également] car elle installe cette faculté dans une dimension plus commune. Le talent peut être considéré tout simplement en tant qu'habileté à produire une forme évidente

³ Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps*, Paris, Éditions B42, 2017. Catherine Chomarat-Ruiz [dir.], *De l'atelier au labo. Inventer la recherche en art et design*, Paris, Hermann, 2018. Monique Martinez Thomas et Catherine Naugrette [dir.], *Le Doctorat et la Recherche en création*, Paris, L'Harmattan, 2020.

⁴ Emmanuel Kant, *Critique du Jugement* [1790], trad. Jacques Auxenfans, édition électronique par l'UQAC/Université du Québec à Chicoutimi, «Les Classiques des sciences sociales», 2019, p. 112.

ayant du sens. Il est bien plus courant que le génie, supposé rare. Toujours est-il que Kant identifie que la particularité de la pensée artistique est de s'effectuer en «idée esthétique», c'est-à-dire une idée envers laquelle aucun concept ne peut tout à fait correspondre car elle véhicule en soi une multitude de représentations, de sentiments et de sensations. Et en même temps, cette variété fait appel à un sentiment d'unité à l'origine de la cohérence de l'œuvre. Kant énonce clairement l'existence de deux formes de pensée, qu'il convient de distinguer.

«Il existe en fait deux façons [modus] d'agencer l'exposé de ses idées, dont l'une s'appelle une manière [modus aestheticus], et l'autre une méthode [modus logicus]. Elles diffèrent en ceci que la première n'a d'autre mesure que le sentiment de l'unité dans la présentation, tandis que la seconde obéit ici à des principes déterminés; seule la première vaut pour les beaux-arts⁵.»

«Le sentiment de l'unité dans la présentation» concerne l'ensemble des arts. Il relève de ce qu'on pourrait appeler l'évidence» de l'œuvre. Kant touche là à la distinction la plus profonde entre la pensée esthétique en jeu dans une forme et la pensée par concept en jeu dans l'analyse. Il saisit dans son intimité l'expérience du phénomène de la création d'une forme, notamment sur le sentiment de son achèvement qui advient lorsqu'elle paraît évidente, tout en manifestant mais aussi en clarifiant l'idée esthétique en jeu. Il me semble que la recherche de l'évidence de la forme en art peut être considérée comme analogue à la quête de l'objectivité dans la recherche scientifique. Pour autant, la distinction conceptuelle entre le «modus logicus» et le «modus aestheticus» ne signifie pas qu'en

⁵ Ibid, p. 112.

LA RECHERCHE DANS LA CRÉATION

art, ils s'excluent. Si le *modus aestheticus* prévaut, ce n'est pas pour cela qu'il n'y a pas de logique conceptuelle en art. Seulement, il convient d'acter que, là, la mise en jeu de la logique ne fonctionne pas avec la recherche de l'objectivité mais avec la quête de l'évidence.

C'est donc aux confins des similarités et de la différence essentielle entre la recherche scientifique et la création artistique que je vais construire mon propos. La réflexion est menée par trois dialectiques entre idée esthétique et concept, évidence et objectivité, héritage et état de l'art. L'objectif est de saisir comment la recherche scientifique peut s'inscrire dans la création artistique. Ce «dans» est important car il s'agit de voir jusqu'où la thèse écrite respectant la méthodologie universitaire de la recherche peut participer au processus de création sans l'entraver, et même la stimuler au point de lui être bénéfique; et à partir de quel moment une bascule doit s'opérer, c'est-à-dire que les critères universitaires de validation doivent intégrer l'évidence de l'œuvre, au détriment de l'objectivité des savoirs, pour fonder l'appréciation de la thèse écrite. En final, il s'agira de proposer trois structures de thèse écrites qui, de différentes manières, articulent le *modus logicus* au *modus aestheticus* permettant autant de produire des savoirs que de favoriser le talent de l'artiste.

Il me reste à souligner que si l'ensemble de ces réflexions provient de la pratique et de l'enseignement de l'architecture, il me semble valoir pour les autres arts. Depuis que la formation en architecture a quitté les Beaux-Arts, à la fin des années 1960, on a trop oublié que l'architecture reste un art, dans la mesure où la finalité du projet consiste à créer une forme ayant

du sens. Ainsi, lorsque le propos évoque l'architecture ou l'architecte, il concerne aussi l'art ou l'artiste, et réciproquement.

IDÉE ESTHÉTIQUE ET CONCEPT

L'expérience personnelle du projet d'architecture et la formation universitaire m'ont confronté à la distinction et à la complémentarité entre l'intuition créatrice et la pensée rationnelle. Le processus de projet qui consiste à produire la synthèse des trois paramètres de l'architecture – la construction, l'usage et le milieu – par la forme dans l'espace a été le moteur de mes réflexions. Si ces trois paramètres physiques peuvent être abordés d'une manière rationnelle, scientifique et pratique, donc à travers une pensée conceptuelle en quête d'objectivité, il n'en reste pas moins que leur synthèse ne peut s'effectuer que d'une manière sensible, par la forme, à partir d'une intuition spatiale, ou de ce que j'appelle un «esprit de projet», et ce que Kant appelle une «idée esthétique». La synthèse sensible et imaginative des paramètres rationnels est aussi l'opération inscrivant du sens dans la forme en déployant une poétique. Il est vain de croire que l'architecture puisse n'être produite et considérée qu'à partir d'une de ces entrées rationnelles. La décomposition scientifique de l'approche ne peut que manquer l'architecture: un art de la synthèse qui ne s'effectue que par la toute-puissance de l'idée esthétique. C'est en cela que l'architecture talentueuse restera toujours un art.

L'étudiant en architecture est donc implicitement formé à synthétiser les paramètres rationnels de l'architecture en faisant appel à un genre de pensée qui n'est pas conceptuellement enseignée, bien qu'il en fasse régulièrement l'expérience. Elle n'est enseignée que d'une manière «implicite», personnelle et intime, dans

l'exercice du projet. C'est une pensée par la forme, une pensée par l'image, une pensée sensible qui s'effectue en dynamique avec la réalisation de la forme jusqu'à l'obtention de son évidence. Les apprentis architectes sont donc formés à synthétiser la pensée conceptuelle et rationnelle à partir d'une pensée formelle et spatiale provenant d'une «idée esthétique», définie par Kant de cette manière:

«En un mot: l'Idée esthétique est une représentation de l'imagination associée à un concept donné, laquelle est liée à une telle diversité de représentations partielles, dans le libre usage de celles-ci, qu'aucune expression désignant un concept déterminé ne peut être trouvée pour elle, et qui ainsi donne à penser, par rapport à un concept, bien des choses indicibles, dont le sentiment anime la faculté de connaître et inspire de l'esprit à la simple lettre du langage⁶.»

Par nature poétique, l'idée esthétique donne bien plus à penser qu'un concept précis qui peut pourtant lui être lié. Elle anime l'esprit en déployant le sens en toute liberté alors que le concept le détermine d'une manière stricte. C'est d'ailleurs dans la poésie que l'idée esthétique peut se présenter le plus pleinement. Kant prend l'exemple de l'image de l'aigle de Jupiter et du paon pour expliquer l'idée esthétique.

«Ainsi l'aigle de Jupiter tenant la foudre dans ses serres est-il un attribut du puissant roi des cieux, et le paon un attribut de la superbe reine des cieux. Ils ne représentent pas, comme le font les attributs logiques, ce qui est contenu dans nos concepts de la sublimité

et de la majesté de la création, mais ils représentent quelque chose d'autre qui donne à l'imagination l'occasion de s'étendre sur une foule de représentations apparentées, lesquelles permettent de penser bien plus que ce que l'on peut exprimer par des mots dans un concept déterminé⁷. »

L'idée esthétique est située sur le plan de la signification du concept qu'elle étend à l'infini et libère en quelque sorte du chaînage des articulations de la pensée logique. L'imagination crée ainsi des rapports qui ne sont pas d'ordre logique mais sensible. La finalité de l'art est de communiquer cette foule de représentations qui trouvent dans la forme un lieu de synthèse et d'unité.

«Ce dernier talent est proprement celui que l'on nomme l'âme; en effet, exprimer et rendre universellement communicable ce qu'il y a d'indicible dans l'état d'âme associé à une certaine représentation, que l'expression relève du langage, de la peinture ou de la plastique, cela requiert une faculté propre à appréhender le jeu si fugace de l'imagination et à l'unifier dans un concept qui peut être communiqué sans la contrainte des règles⁸. »

Le pouvoir d'unification des idées esthétiques par le concept, selon Kant, est pour l'artiste plus généralement celui de la forme artistique. Kant n'a pas insisté sur le pouvoir d'unification de la forme – sans doute parce qu'en tant que philosophe, il cherchait, par ses réflexions, à distinguer l'idée esthétique du concept. N'oublions pas que l'identification de l'idée esthétique participe au vaste projet kantien concernant *la Critique de la*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 111.

*Raison pure*⁹ cherchant à démontrer que la connaissance ne peut avoir affaire qu'à des phénomènes, et qu'une part d'imagination participe nécessairement à l'élaboration des connaissances rationnelles. La réflexion kantienne n'est pas amenée à s'étendre sur la manière dont l'idée esthétique participe au processus d'unification de la forme qui est pourtant au centre de l'expérience de la création. Pour l'artiste, l'enjeu n'est pas uniquement de communiquer une idée esthétique par la forme mais d'avoir toujours à l'esprit l'idée esthétique afin de pouvoir synthétiser les différents paramètres physiques ou conceptuels de la forme. Avant de devenir communicable, l'idée esthétique est aux commandes du processus de création de la forme.

Si l'idée esthétique est indicible et échappe à être véritablement saisie par les concepts et le langage, elle permet de synthétiser les intentions conceptualisées dans un aller-retour avec le processus de création en quête de l'évidence de la forme finale. En art, le critère de validation de l'œuvre n'est pas l'objectivité conceptuelle mais l'évidence formelle, qui ne peut s'apprécier que dans l'expérience sensible.

ÉVIDENCE ET OBJECTIVITÉ

Comme la recherche scientifique est destinée à produire des savoirs dont le critère de validation est l'objectivité, même si, dans les sciences humaines, il y a toujours une dose de relativité anthropologique, la recherche en art doit, dans son jugement, intégrer l'«évidence» qui peut être considérée comme l'analogue de la vérité en science. L'évidence esthétique ne s'impose pas comme l'objectivité rationnelle estimant

9 Emmanuel Kant, *Critique de la Raison pure* [1781], trad. Alain Renaut, Paris, GF-Flammarion, 1987.

avoir découvert la logique interne du processus de détermination d'une chose ou d'un phénomène. Elle s'impose lorsqu'émerge le sentiment de l'unité de l'œuvre à partir duquel elle commence véritablement à exister. Si la science cherche la logique interne de la chose, la visée de l'art est de donner existence à une forme. Une œuvre n'existe pas uniquement par sa réalité physique. Elle existe lorsque ses intentions et son ou ses matériaux sont organisés dans l'unité d'une forme.

L'évidence n'existe pas pour elle-même, elle survient lorsque la forme synthétise clairement tout en ensemble d'intentions dans l'unité. La recherche de l'évidence de la forme agit sur ces intentions. Elle incite à en sélectionner un nombre réduit à partir d'un nombre plus important, généralement à l'origine de la motivation initiale. Le processus de mise en forme reconfigure, redéfinit et stabilise les intentions conceptuelles, pour l'artiste finalement toujours instables, par le jugement purement esthétique de la forme. La forme est finalement ce qui structure la pensée de l'œuvre dans une itération constante.

Kant aborde également la production de l'œuvre d'art dans la considération de son «évidence». La forme d'une œuvre d'art doit paraître aussi évidente que s'il s'agissait d'un produit de la nature, c'est-à-dire paraître avoir été produite par des règles précises [les intentions], et en même temps ne pas paraître intentionnelle [l'évidence de l'œuvre]. L'œuvre doit s'accorder aux règles qui la rendent possible sans pour autant donner l'impression qu'elle en provienne d'une manière pénible. La forme évidente, qui semble avoir été produite «naturellement» bien qu'elle vienne en réalité d'une pensée créatrice, peut autant provenir d'une intuition fulgurante qu'être trouvée après de longues recherches

LA RECHERCHE DANS LA CRÉATION

et tâtonnements jusqu'à ce que la forme donne satisfaction, c'est-à-dire donne l'impression de provenir du libre élan de l'inspiration sans avoir été recherchée; comme dans les œuvres de talent.

Si le créateur est à l'écoute de ses propres intuitions sensibles qui ne peuvent se déployer que dans une expérience intime et personnelle, ce n'est pas pour cela qu'il n'œuvre que pour lui-même. Le créateur de talent est le lieu d'une expérience esthétique qu'il considère comme dépassant sa propre subjectivité. Il se vit comme étant le porte-parole des problèmes et de l'expérience sensible d'une époque qu'il concrétise par l'évidence de l'œuvre partagée par tous, comme le vise la recherche universitaire pour les savoirs. La forme est jugée évidente à partir du moment où, pour l'artiste, elle ne semble plus provenir de sa propre subjectivité, mais avoir été produite pour un sens partagé, faire partie du monde extérieur, de la collectivité.

Il est nécessaire de rappeler ces divers phénomènes participant à l'élaboration de l'œuvre car, échappant à la claire conceptualisation, ils peuvent être rapidement oubliés. Pour Kant, «le génie est incapable de décrire lui-même, ou d'exposer scientifiquement, comment il donne naissance à son produit¹⁰». Ainsi, l'art ne peut pas totalement s'apprendre, car l'enseignement ne peut faire comprendre que la part conceptualisable, logique, technique, rationnelle de l'œuvre.

« On peut ainsi apprendre parfaitement bien tout ce que Newton a exposé dans son œuvre immortelle sur les *Principes de la philosophie de la nature*, si puissant qu'ait dû être le cerveau nécessaire pour de semblables découvertes; en revanche,

10 *Ibid.*, p. 104.

l'on ne peut apprendre à composer des poèmes d'une manière pleine d'esprit, si précis que puissent être tous les préceptes conçus pour l'art poétique et si excellents qu'en soient les modèles.

La raison en est que Newton pouvait rendre entièrement claires et distinctes, non seulement pour lui-même, mais aussi pour tout autre et pour ses successeurs, toutes les avancées qu'il eut à accomplir, depuis les premiers éléments de la géométrie jusqu'à ses découvertes les plus importantes et les plus profondes; mais aucun Homère, ni aucun Wieland, ne peut indiquer comment ses idées, riches de poésie et pourtant en même temps grosses de pensées, surgissent et s'assemblent dans son cerveau, cela parce qu'il ne le sait pas lui-même et dès lors ne peut l'enseigner à personne¹¹. »

Le talent ne s'apprend pas, ne s'enseigne pas et disparaît dans son expression particulière avec le décès de l'artiste. L'aptitude à la création d'une nouvelle forme appartient au vécu de l'artiste autant pour ce qui concerne les nouveaux sens de la forme qui percent la voie à l'histoire de l'art que, je dirais, dans l'exercice plus quotidien de créer une forme qui s'impose pour son évidence. En même temps, Kant rappelle que le talent ne peut agir qu'en connaissant l'aspect mécanique de son art régi selon des règles. Ce n'est qu'en possédant ces règles qu'il peut les transcender par l'idée esthétique.

« Bien que l'art mécanique et les beaux-arts, le premier en tant que simple art procédant de l'application et de l'apprentissage, les seconds en tant qu'arts du génie, soient très différents, il n'y a cependant pas un seul des beaux-arts dans lequel ne se trouve quelque

11 *Ibid.*, p. 106.

chose de mécanique qui peut être saisie et observé selon des règles, et par conséquent quelque chose de scolaire qui constitue la condition essentielle de l'art. Car il faut bien que quelque chose y soit pensé en tant que fin puisque, sans cela, le produit ne pourrait être attribué à aucun art; ce serait un simple produit du hasard. Or, des règles déterminées, desquelles on ne saurait se libérer, sont indispensables pour mettre une fin en œuvre. Mais comme l'originalité du talent constitue une part essentielle [mais ce n'est pas la seule] du caractère du génie, des esprits superficiels s'imaginent qu'ils ne sauraient mieux montrer qu'ils sont des génies florissants qu'en se déliant de la contrainte scolaire de toutes les règles¹². »

L'artiste de talent, s'il doit savoir s'en remettre à la liberté de l'intuition et de l'idée esthétique pour créer l'œuvre d'art, ne doit pas pour autant ignorer les paramètres techniques et pratiques de son art qui, eux, peuvent être l'objet d'une connaissance rationnelle. Il n'y a pas de liberté de création sans connaître les règles techniques de son art qui doivent être apprises et strictement observées – on dirait aujourd'hui: intégrées et repoussées. Si, pour Kant, le talent est une faculté pour l'art, et non pour la science, il n'empêche que l'artiste doit malgré tout procéder à un moment donné par méthode et savoir rationnel. L'intuition et l'imagination laissent alors la place à l'entendement. S'il est nécessaire de mettre en avant que le critère de validation d'une œuvre est l'évidence [entre l'unité de la forme et sa poétique], ce n'est pas pour cette raison qu'elle n'intègre pas des savoirs rationnels dont le critère de validation est la vérité. Sans oublier pour autant que

12 *Ibid.*

dans la création artistique, la connaissance sensible oriente toujours la connaissance rationnelle.

HÉRITAGE ET ÉTAT DE L'ART

Il existe, dans la création artistique, une procédure comparable à la réalisation de l'état de l'art dans la recherche scientifique, où il convient de prendre connaissance des savoirs existants en mesure desquels il va falloir définir la problématique afin de développer une orientation originale. En art, il existe un phénomène proche quoique différent. Il s'agit de reconnaître des maîtres et des modèles, sorte d'idéal de l'art qui stimule l'inspiration. Pouvant provenir de différents genres, ils jalonnent des repères permettant de frayer sa propre voie. Le sens commun voulant que l'intuition créatrice est d'autant plus libre qu'elle n'a pas trop de savoir sur l'art est démenti par les artistes de talent revendiquant régulièrement une culture artistique ou des maîtres.

Pour Kant, l'artiste de génie est justement celui qui produit des modèles inspirant ensuite les artistes moins talentueux. Le modèle sert alors de mesure ou de règle pour leurs créations. L'artiste de génie ouvre une époque de l'histoire de l'art par la puissance de persuasion du modèle qu'il propose. La passation du savoir s'effectue par la forme elle-même dont l'idée esthétique va devenir le principe créatif à partir duquel le disciple va pouvoir créer des variations en travaillant sur les aspects conceptualisables et rationnels de l'art. Il existe une autre forme de rapport au modèle, plus puissante et plus profonde, de génie à génie, qui selon Kant est comme un «héritage», à clairement distinguer de l'«imitation». La notion d'héritage est assez juste car elle évoque une donation laissée à la libre interprétation afin

que l'héritier puisse y trouver sa propre originalité.

«Les Idées de l'artiste suscitent chez son disciple des Idées semblables lorsque la nature a doté ce dernier d'une semblable proportion des facultés de l'esprit. Les modèles des beaux-arts sont par conséquent les seuls guides qui peuvent les transmettre à la postérité; c'est là ce qui ne pourrait se faire par de simples descriptions [surtout pour les arts du discours]¹³. »

L'artiste sait prendre en charge l'idée esthétique à l'origine de l'œuvre dont il se sent l'héritier afin de saisir ses propres idées esthétiques, l'esprit de son œuvre, sans pour autant procéder par imitation.

«Ceci posé, le génie est l'originalité exemplaire des dons naturels d'un sujet dans le libre usage de ses facultés de connaître. En ce sens, le produit d'un génie [pour ce qui, dans ce produit, doit être attribué au génie et non à l'apprentissage possible ou à l'école] n'est pas un exemple à imiter [car dans ce cas, ce qui relève en lui du génie et constitue l'âme de l'œuvre serait perdu], mais un héritage dont bénéficiera un autre génie, lequel sera ainsi éveillé au sentiment de sa propre originalité afin d'exercer dans l'art sa liberté vis-à-vis de la contrainte des règles, de telle sorte que l'art reçoive ainsi une nouvelle règle, et qu'ainsi le talent se révèle exemplaire¹⁴. »

La passation d'une culture en art s'effectue donc différemment de celle en jeu dans la recherche scientifique. Pour la production

13 *Ibid.*, p. 106.

14 *Ibid.*, p. 111.

de savoirs, il s'agit de connaître l'état présent d'un champ de connaissance pour aller plus loin ou proposer au sein de ce champ une problématique originale qui renove son approche. Dans la création artistique, il s'agit d'hériter d'un modèle, soit pour en intégrer l'esprit général avec les règles qui en découlent pour en proposer des variations, soit pour directement en saisir la dynamique de l'intuition créatrice comme élan pour trouver sa propre orientation artistique.

Cette trop courte investigation au sujet des similarités, proximité et différence entre la recherche scientifique et la création artistique cherchait à poser les principes permettant de définir des genres de thèses écrites pouvant fonctionner avec la création artistique sans l'entraver, et même qui favorisent l'expression du talent. Ces réflexions m'amènent à en dégager trois types, du plus proche de la thèse académique jusqu'à l'abandon de ce modèle: la «thèse scientifique», la «thèse théorique» et l'«essai théorique».

LA THÈSE SCIENTIFIQUE

Comme la création artistique synthétise des paramètres techniques et pratiques dans l'évidence de la forme, l'artiste doit en connaître les logiques pour pouvoir créer. La thèse écrite peut s'emparer de ces conditions, possibilité ou la finalité de l'œuvre, pour produire une recherche développant des savoirs autonomes. Comme il s'agit d'une recherche concernant l'aspect rationalisable de l'art, la recherche peut reprendre la méthodologie universitaire qui consiste à définir une problématique, un corpus d'objets d'étude à analyser dans l'objectif de produire des connaissances partageables par tous; à partir du moment, évidemment, où ces savoirs préparent le terrain à la poétique de la création. Il

LA RECHERCHE *DANS* LA CRÉATION

est même possible que plus la recherche respecte la rigueur scientifique, plus l'idée esthétique en jeu dans la création artistique acquiert sa liberté. Car, comme la pensée en art articule l'imagination à l'entendement, il est parfois nécessaire que la rigueur de la pensée par logique et concepts encadre, et peut-être protège, la liberté créatrice de l'artiste.

Par exemple, en architecture, il peut s'agir d'effectuer une recherche sur un matériau et une technique constructive afin de pouvoir en explorer les possibilités de mise en œuvre dans une poétique de l'espace. En création littéraire, il peut s'agir d'effectuer une analyse sociologique prenant la forme d'une enquête de terrain permettant de connaître en profondeur le milieu dans lequel vont évoluer les personnages du récit. En art, il peut s'agir de l'analyse écologique d'un milieu afin de préparer le terrain à une œuvre de land-art. Réciproquement, une technologie artistique peut être employée dans un processus d'enquêtes sociales de type sciences humaines. Ici, l'objectivité scientifique prépare ou intègre la mise en jeu de la poétique de l'œuvre. L'important est que l'objectivité des savoirs ainsi dégagés fonctionne avec la liberté de l'intuition créatrice.

La thèse écrite pourra être validée selon les critères universitaires, tout en considérant par ailleurs que sa pertinence proviendra de sa manière d'intégrer ou de participer à l'émergence de la poétique de l'œuvre qui fonctionne avec elle.

LA THÈSE THÉORIQUE

La thèse théorique propose une autre articulation entre l'imagination et l'entendement. Elle reprend la méthodologie universitaire tout en la transformant à partir de l'état d'esprit artiste, c'est-à-

dire en définissant la problématique à partir d'une recherche intuitive faisant intervenir des idées esthétiques. La définition de la problématique ne s'effectue plus à partir d'un débat sur les concepts mais à partir de modèles artistiques choisis intuitivement.

L'expérience du séminaire d'initiation à la recherche montre que, souvent, pour un esprit formé à la création artistique, la stricte pensée conceptuelle est spontanément abordée comme un stimulateur de l'imagination. Les concepts sont moins considérés pour leur définition que pour les idées ou les images qu'ils suggèrent. La recherche peut rapidement prendre la forme d'une promenade intellectuelle autonome où l'étudiant se sent libre de dériver dans un monde imaginaire; le monde des idées et des concepts devenant un nouvel univers d'exploration qui fonctionne en circuit fermé, au point de parfois oublier la matérialité propre à son art, au profit de la liberté de la pensée et de la souplesse de l'écriture. Cette aptitude peut être exploitée dès le début de la recherche, en retournant la dynamique, par la constitution d'un corpus d'œuvres d'art choisi selon l'univers esthétique de l'étudiant. C'est alors l'observation des œuvres qui permet de faire émerger une question qui se précise et se conceptualise par récurrences esthétiques, poétiques et formelles. Il en résulte une problématique nécessairement en prise directe avec l'esprit de création de l'artiste. Les œuvres sont analysées à partir de cette problématique dans l'objectif de produire des savoirs autonomes tout en préparant à la culture de l'auteur. Du côté de la création, la recherche devient un moyen d'identifier une filiation d'héritage pour inspirer la créativité en y reconnaissant les mécanismes internes de création.

Le meilleur moyen d'opérer l'immersion dans les œuvres choisies est, me semble-t-il, de

s'en remettre aux écrits des artistes qui sont d'autant plus parlants au chercheur-artiste que leur tournure correspond à leur propre état d'esprit, mêlant la logique conceptuelle et des réflexions rationnelles aux rapprochements intuitifs, poétiques et sensibles; et où la réflexion est finalement structurée à partir de la visée ultime qui est la création d'une œuvre. Existe-t-il un meilleur moyen de comprendre une œuvre architecturale, ou artistique, que de s'en remettre aux écrits, conférences ou entretiens de celui qui l'explique ou tente de se l'expliquer? On s'aperçoit d'ailleurs que les architectes, comme les artistes, les plus importants, sont pour la plupart passés par l'écriture leur permettant de conceptualiser des intuitions tout en situant leur pensée dans le champ de leur art, autant pour rompre avec lui, d'un côté, que pour tisser des filiations, de l'autre. Il y est repérable que l'artiste important pose des problématiques particulières qui trouvent leur réponse dans la synthèse de l'œuvre produite. L'analyse des écrits des grands artistes permet de se rendre compte de l'importance de l'héritage qui les inspire, à partir des circonstances particulières de leur époque, sur le plan de la technique, du sociale, de l'économique, en quête d'un renouveau esthétique.

La recherche peut commencer en constituant un corpus d'œuvres s'imposant à l'artiste comme autant de modèles. Il s'agit ensuite de définir une problématique issue de ses propres idées esthétiques pour analyser l'ensemble de ces œuvres. Chaque œuvre est donc interprétée à partir de cette question, en identifiant dans les écrits de son auteur les réflexions sur ce thème. La recherche peut continuer en faisant l'état de l'art sur cette problématique en rapport avec les savoirs universitaires et ses concepts provenant de la philosophie, de la sociologie, de l'anthropologie, de

l'histoire et d'autres sciences. Ce genre de thèse peut être l'occasion de révéler et d'approfondir les savoirs de l'Esthétique à partir de la connaissance des artistes. En définitive, la thèse théorique rejoint les critères académiques, produits des savoirs objectifs, tout en construisant le réseau de modèles et d'inspirations pour dynamiser la créativité de l'artiste qui pourra explorer de nouvelles voies en ayant conscience de sa singularité.

L'ESSAI THÉORIQUE

L'essai théorique s'écarte encore un peu plus de la recherche académique pour sortir définitivement de son champ. Il se rapproche de la forme de l'écrit d'artiste dont la pensée chemine autant par l'interprétation d'un héritage qu'à travers la conceptualisation de ses propres intuitions artistiques et de ses propres créations. Il n'y a pas ici d'attitude scientifique en quête de l'objectivité d'un savoir. Les modèles artistiques ne sont pas investis pour eux-mêmes mais plutôt en tant que références formelles permettant de fonder et d'inscrire la création artistique dans une culture. La pensée conceptuelle n'est pas unifiée par une problématique mais articule un ensemble de réflexions et d'intentions mises en jeu dans la création qui reste, finalement, le seul et véritable lieu de la synthèse du propos. Ici, le contenu de la thèse ne peut être apprécié qu'en mesure de l'évidence de la création. L'écriture est alors à considérer pour sa propre faculté d'identifier et de stabiliser une pensée sensible et intuitive par la justesse des mots et des concepts, ou encore pour son pouvoir de regrouper des réflexions éparses selon des thématiques particulières; ce qui, peu à peu, permet de mettre en place un propos construit où les rapports ne s'imposent pas dans une logique rationnelle mais grâce à l'évidence de l'idée esthétique qui les fait résonner. Ce genre de doctorat amène à déplacer les limites

des critères universitaires en convoquant nécessairement l'appréciation sensible de l'œuvre dans la validation de l'écrit.

Ce type de thèse écrite, plus que les deux autres, doit pouvoir être traversée par la vitalité de l'idée esthétique dans sa propre rédaction en travaillant l'association dynamique entre l'écriture et les images, par son graphisme, afin que le sens de l'œuvre y soit sensible.

Si je suis persuadé que chaque doctorat va définir sa propre voie d'équilibre entre recherche universitaire et création artistique dans un débat entre le doctorant, les codirecteurs, universitaire et artiste, au cours de la thèse et de la création, il m'a semblé utile de faire part de ces réflexions sur le sujet pour donner quelques pistes permettant de s'orienter autant dans la construction que dans la validation de la thèse.

Le doctorat RADIANT en recherche et création va peut-être, paradoxalement, inciter à retrouver les particularités de la connaissance sensible, trop oubliée aujourd'hui. Il peut également avoir comme effet d'inciter à la production d'œuvres particulières où la rationalité devient un moyen de produire de la poésie. Réciproquement, en situant la recherche universitaire en prise directe avec la création actuelle et ses enjeux contemporains, ce doctorat va sûrement infiltrer dans les savoirs de l'imagination: le souffle de la vie de l'esprit, selon Kant¹⁵.

¹⁵ Je tiens à remercier les étudiants en séminaire de recherche, les candidatures RADIANT, les doctorants et les membres des jurys RADIANT, universitaires, artistes et architectes qui ont nourri et inspiré cet article.

ANTI



MATTHIEU MARTIN



ACTUALITÉ DE RADIAN



ANTI





ACTUALITÉ DE RADIAN



ESADHaR

**ESADHaR
RECHERCHE**

GRIC
Groupe de recherche
identités et cultures

