# Pour une autre « architecturalité » ou la tentation du neutre d’Adolf Loos à Lacaton & Vassal.

 La pensée du Neutre est en effet une pensée-limite, au bord du langage, au bord de la couleur, puisqu’il s’agit de penser le non-langage, la non-couleur…  Barthes, *Le Neutre*.

## « Le contraire de la littérature » ou de l’architecture.

Si, lors de ce colloque originairement dédié à la simplicité, nous nous sommes d’emblée autorisé à déplacer la question du simple vers celle du neutre, c’est d’abord parce que les notions semblent bel et bien liées pour le savant[[1]](#footnote-1) et le profane[[2]](#footnote-2), mais aussi parce que nous pensons qu’aux aspirations modernes de l’art en général et de l’architecture en particulier, correspond bien, depuis la charnière du XIXe et du XXe siècle, une tentation[[3]](#footnote-3) de neutraliser l’inflation littéraire, théâtrale … ou architecturale, qui résulte, au gré du balancier de l’histoire des formes, d’un emballement régulier d’écritures, ressenties comme inauthentiques.

Dans les années 1880 et 90, Stéphane Mallarmé travaille patiemment à raréfier la poésie, invitant la relève des poètes à s’enivrer de presque « rien, cette écume, vierge vers » et à se soucier de la blancheur de la « toile », pour prévenir toute trace inutile. Son ami Alfred Jarry affirme avec plus de dureté « l’inutilité du théâtre au théâtre » et, pour éviter les effets faciles que réclame, selon lui, la « foule en tant que troupeau »[[4]](#footnote-4), le père d’Ubu s’emploie à réduire les décors et les positions des acteurs à leur plus simple expression : « comme ce sont des expressions simples, elles sont universelles  »[[5]](#footnote-5).

A la même époque, le « trop-plein  » généré par l’architecture éclectique est dénoncé avec violence, par Adolf Loos[[6]](#footnote-6), qui ne trouve pas de mots assez durs pour accuser les architectes qui ont construit, sur le Ring de Vienne, ce décor tout en toc que ne renierait pas un « Potempkine moderne » :

ces palais Renaissance et baroques ne sont pas même constitués du matériau dans lequel ils paraissent fabriqués. Ils donnent l’illusion d’être bâtis tantôt en pierre, comme les palais romans et toscans, tantôt en stuc, comme les édifices baroques de Vienne. En réalité, ils ne sont faits ni d’un matériau ni de l’autre : leurs détails ornementaux, leurs consoles, leurs couronnes de fruits, leurs cartouches et leurs dentelures sont du ciment cloué[[7]](#footnote-7).

Dans cette « guerre du faux », le pionnier du modernisme s’en prend à l’ornementation, dont il affirme qu’elle freine dorénavant l’émergence d’un langage architectural digne de son temps, forcément plus sobre. La métaphore culinaire qu’il file dans son texte-phare est parlante :

Les mets décoratifs des siècles passés, qui présentent toutes espèces d’ornement pour faire apparaître plus savoureux les paons, les faisans et les homards, produisent sur moi l’effet inverse. C’est avec effroi que je parcours une exposition ayant trait à l’art culinaire, quand je pense que je devrais manger ces cadavres d’animaux farcis. Je mange du roast-beef, pour ma part[[8]](#footnote-8).

Tout est dit, le roast-beef ne ment pas ! Le matériau, brut, se suffit, car seule compte sa qualité intrinsèque : pas besoin de sauce pour apprécier le goût et la texture parfaite d’une viande choisie, découpée et cuite à point. L’architecte comprendra ici la leçon à mi mots : le matériau a sa noblesse et il convient de le mettre en œuvre, sans fioritures, avec simplicité, pour en exprimer les potentialités architecturales. Et ce qui est vrai de la pièce de bœuf l’est de tout matériau de construction, car chacun a sa vérité propre : c’est ainsi que le façonnage adapté, rationnel, fait la différence entre ce qui est vrai ou pas : « C’eût été la tâche de l’artiste que d’inventer un nouveau langage formel pour le nouveau matériau. Tout le reste n’est qu’imitation  »[[9]](#footnote-9).

Pour désigner cette simplicité, garante d’authenticité, Adolf Loos utilise un *métonyme* qui revient avec obsession dans son pamphlet de 1908 : il s’agit du « lisse », comme absence revendiquée d’ornementation, comme idéal – difficile de ne pas le qualifier de platonicien – qui résume à lui seul le vrai, le bien, le beau : «  un signe de force spirituelle  »[[10]](#footnote-10). Et, dans son *Petit traité des grandes vertus*, le philosophe André Comte-Sponville voit aussi dans le simple bien plus qu’un impératif esthétique, puisqu’il n’hésite pas à lui donner cette dimension on ne peut plus noble intellectuellement et moralement : « C’est la vertu des sages et la sagesse des saints  »[[11]](#footnote-11).

Mais le plus intéressant réside dans cette autre affirmation : «  La simplicité […] C’est le contraire de la littérature : c’est la vie sans phrases et sans mensonges, sans exagération, sans grandiloquence »[[12]](#footnote-12). Car, en toute logique, si la simplicité est « le contraire de la littérature  », comme le soutient le philosophe, la simplicité en littérature relèverait d’une sorte de paradoxe, puisqu’elle serait quelque chose comme une « littérature sans littérature » [[13]](#footnote-13). Une formule qui, prise à la lettre, se donne pour insensée et que le pataphysicien avait anticipée pour le théâtre, probablement soutenu par « la science des solutions imaginaires » qu’il avait inventée et qui permet, selon lui, précisément, d’affronter l’identité des contraires. C’est donc sous le double patronage du Docteur Faustroll[[14]](#footnote-14) et de Roland Barthes, que nous examinerons ici l’idée que le Neutre pourrait effectivement se révéler « une pensée-limite » bien utile pour appréhender ce que pourrait être une littérature non-littéraire et du même coup, une architecture sans architecture… Un horizon que certains artistes d’avant-garde ont désespérément tenté d’approcher.

## De la littérature à l’architecture, de la littérarité à l’architecturalité.

Dans *La correspondance des arts*, Etienne Souriau s’était inspiré du très bel aphorisme de Victor Hugo, « le vent c’est tous les vents » pour éprouver, en esthétique, l’idée que « l’art c’est tous les arts » et élaborer une méthodologie comparatiste audacieuse qui tenterait de voir « ce qu’ont de commun ces activités créatrices différentes les unes des autres », mais, raison oblige, « à condition de bannir et de s’interdire rigoureusement les vagues métaphores, les analogies confuses »[[15]](#footnote-15). C’est dans cet objectif que nous avons reproduit la démarche efficace de Jean Attali[[16]](#footnote-16) qui avait remplacé dans le texte de Barthes, le mot *littérature* par *architecture*, en retouchant bien entendu le texte en fonction du changement de paradigme (écrivain/architecte, écriture/architecture, mots/murs). Nous prenant, nous aussi, à ce jeu presqu’oulipien, nous avons forgé un nouvel énoncé qui ne peut laisser le théoricien de l’architecture indifférent[[17]](#footnote-17) :

C’est alors que les architectures commencent à se multiplier. Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la [spontanée], se veut l’acte initial par lequel l’architecte assume ou abhorre sa condition bourgeoise. Chacune est une tentative de réponse à cette problématique orphéenne de la Forme moderne : des architectes sans architecture [[18]](#footnote-18).

Cette dernière formule, qui avait aussi retenu l’attention de Jean Attali, en rappelle une autre, plus connue, que Rudofsky avait introduite dans le champ de la théorie architecturale des années 1960, *Architecture sans architectes*, le titre d’un ouvrage qui s’évertuait à démontrer combien l’architecture, vernaculaire ou spontanée[[19]](#footnote-19), portée par une longue tradition ou chaîne de savoir-faire transmis patiemment, pouvait être à la fois riche tant du point de vue fonctionnel, qu’artistique et culturel. De quoi ébranler le buste de l’architecte-démiurge que la modernité avait fini par sculpter dans notre imaginaire, de la Renaissance à l’époque contemporaine, d’Alberti à Le Corbusier.

Ces formules qui se répondent comme par un jeu de miroir, « architectes sans architecture » (Barthes revisité) et « architecture sans architectes » (Rudofsky), montrent à l’évidence qu’il se joue un drôle de drame au sein du monde de la création architecturale, cela au moins depuis les pamphlets d’Adolf Loos jusqu’aux aspirations contemporaines de Lacaton & Vassal. Et si on ne prend pas en compte cette dynamique subtile, et même franchement perverse, du « je t’aime, moi non plus » qui anime le monde de l’architecture[[20]](#footnote-20), il est, selon nous, difficile de comprendre que les écritures architecturales modernes et contemporaines sont bien représentatives, comme le soutient Barthes, de « l’acte initial par lequel l’architecte assume ou abhorre sa condition bourgeoise ».

Pour le dire un peu vite, il semble bien que l’architecte « digne de son temps », cherche depuis plus de cent ans à se débarrasser de l’architecture petite-bourgeoise, pour trouver une autre forme d’*architecturalité* – si on nous permet d’emprunter le néologisme forgé par Antonia Soulez[[21]](#footnote-21), pour en faire un terme plus général qui correspondrait au concept jakobsonnien de *littérarité*,mais transposé dans notre champ, autrement dit, à « ce qui est le propre de l’architecture ».

## L’*archè* ou quel supplément d’âme ?

Or, pour reprendre les mots de Derrida « il y a une architecture de l’architecture »[[22]](#footnote-22), autrement dit, une historicité[[23]](#footnote-23) de l’architecture, et, dans notre tradition philosophique, ce que nous considérons être le *propre* de cet art se tiendrait dans l’espace qui le sépare de la simple construction. Dans l’article *architecture* de son dictionnaire[[24]](#footnote-24), étienne Souriau cite de beaux exemples de formulations de cet « écart », empruntés à Plotin, Schelling, Ruskin et Le Corbusier – ce dernier affirmant que « La construction est faite pour tenir, l’architecture pour émouvoir ». Dans un même ordre d’idées, Paul Valéry, soutient dans Eupalinos qu’il y a architecture quand « les colonnes chantent »[[25]](#footnote-25) et Denis Hollier, quand la « construction échappe à l'espace purement utilitaire »[[26]](#footnote-26).

Comme Daniel Payot le montre dans un essai passionnant, au cœur de la construction métaphysique de l’architecture en Occident, la logique étymologique de l’*archè[[27]](#footnote-27)* (*archè*- *tektonikos*), « porte tout de suite à conséquence »[[28]](#footnote-28) et il ajoute : « l’édifice architectural est une construction supplémentaire »[[29]](#footnote-29).

Par *supplémentaire*, on entend notamment que l’architecture ait pour vocation de se donner en spectacle[[30]](#footnote-30). Vitruve traduira cette idée en réclamant que l’édifice architectural soit à la fois harmonieux, inaugural (l’archè marque le début de quelque chose) et digne de faire l’objet d’une théorie (ce qu’impose la loi de la raison universelle depuis l’avènement du *logos* en Grèce). Mais, au XXe siècle, les architectes modernes, dont Loos en première ligne, reprocheront à la tradition, en manque d’inspiration à la fin du XIXe siècle, d’avoir résumé cette spectacularisation à l’utilisation systématique d’une ornementation empruntée au passé, comme s’il suffisait de décorer la construction pour en faire du grand art. Cette idée naïve est d’ailleurs fort répandue et on en voit parfois l’expression dans les maisons auto-construites qui poussent dans certains lotissements péri-urbains, voir dessin ci-dessous à droite[[31]](#footnote-31).

illustration 1. la maison blanche à washington et une maison auto-construite à cheratte ( banlieue de Liège en belgique), croquis de David Tieleman.

La demeure construite par les habitants eux-mêmes, dans la grande banlieue de Liège, montre de manière exemplaire comment l’on s’y prend pour signifier que c’est de l’architecture que l’on cherche à faire et pas de la simple construction : le chapiteau et les colonnes renvoient par connotation au monde de l’architecture la plus classique, la moins contestée et la plus facile à reconnaître[[32]](#footnote-32). D’un point de vue sémiologique, il n’y a du reste pas de différence entre cette maison quatre façades construite par des ouvriers immigrés il y a 20 ans et la maison blanche que le président des étas-Unis habite à Washington et qui fut achevée au début du XIXe siècle. S’opposant clairement à toute grammaire de la simplicité, elles veulent toutes deux être identifiées comme « architecturales ». C’est d’ailleurs dans ce type de « succédané de culture » que le théoricien de l’art, Clément Greenberg, identifiera dans les années 1930 le *kitsch* que la culture de masse a, selon lui, produit dans les pays occidentaux depuis la révolution industrielle. Et ce n’est pas un hasard si, dans la même décennie, Walter Benjamin écrira *Expérience et pauvreté*, un texte important, dans lequel il prendra le parti des modernistes comme Loos et le Corbusier, qui ont été capables, selon lui, de construire des maisons de verre, « un matériau dur et lisse », mais aussi un « matériau sobre » [[33]](#footnote-33) capable de résister à l’esthétique kitsch (« avec ses bibelots » et ses « napperons »[[34]](#footnote-34) ) et plus encore à l’esprit de possession « petit-bourgeois ». Ce qui se joue dans la simplicité est bien pour ces modernistes une révolution par l’architecture[[35]](#footnote-35).

## L’architecture par réduction ou la quête du *presque rien*.

Depuis l’extrême fin du XIXe siècle, des artistes et théoriciens de l’art s’opposent ainsi violemment à ce qu’ils jugent être une spectacularisation[[36]](#footnote-36) sclérosée autant que grossière de l’architecture et revendiquent un nouveau langage à la fois sobre et authentique. C’est donc bel et bien pour reprendre les mots de Barthes, une manière d’« abhorrer leur condition » qui conduit les architectes d’avant-garde à ce jeu sado-masochiste qui caractérise à notre avis l’art de bâtir de Loos à Lacaton. Comme l’a très bien vu Bernard Huet, « le but de la nouvelle architecture » est bien de « se poser la question du langage et de l’épuisement du langage »[[37]](#footnote-37) – en réactivant la question du Neutre « pour penser le non-langage ». Or, à notre avis, ce problème s’est posé à deux reprises sous forme d’une crise aiguë dans la période de référence que nous nous sommes donnée : à la fin du XIXe siècle et à la fin des années 1980. Car, nous pensons que Sabine Cornille et Philippe Ivernel ont raison d’affirmer que la construction du Ring viennois à partir de 1862 serait bien « une sorte de postmodernité qui aurait précédé les avant-gardes modernistes au lieu de leur succéder »[[38]](#footnote-38) et Umberto Eco d’appréhender le post-moderne comme un *Kunstwollen[[39]](#footnote-39)*, et de se demander s’il « n’est pas le nom moderne du maniérisme en tant que catégorie méta-historique »[[40]](#footnote-40). Le sémiologue italien impliqué en tant qu’écrivain dans l’écriture post-moderne, se réfère aux *Considérations inactuelles* de Nietzsche pour expliquer comment, fatiguée d’être « rançonnée par le passé » l’avant-garde[[41]](#footnote-41) « essaie de régler ses comptes avec [lui] »[[42]](#footnote-42).

En cent vingt ans, l’avant-garde architecturale aura ainsi réglé ses comptes à deux reprises : après la construction du Ring, quand Loos vomira l’architecture viennoise en réclamant du « lisse » et, après la décade postmoderne[[43]](#footnote-43), à l’extrême fin des années 1980, quand les déconstructivistes et, peu de temps après, les minimalistes, s’en prendront à l’architecture historiciste, jugée rétrograde et nostalgique, pour reposer une nouvelle fois ce que Bernard Huet[[44]](#footnote-44) appelle « la question de l’épuisement du langage » architectural. Ainsi, par deux fois, chez les modernistes d’abord (dès les années 1890) et chez les minimalistes ensuite (dans les années 1990), on entendra la même revendication de retour à la simplicité[[45]](#footnote-45). Une authenticité que les architectes rechercheront notamment –  comme le dit justement Bernard Huet – dans l’*élémentarisme*, dont il dit qu’il est « exploré d’ailleurs par toutes les gammes de la culture artistique » et qu’il résume ainsi : « le point, la ligne, le plan, le cube, comme objets minimaux »[[46]](#footnote-46). C’est cet élémentarisme qui constitue le moteur de l’architecture du philosophe Wittgenstein. A la fin des années 1920, dans la maison qu’il conçoit et construit, en collaboration avec Paul Engelman pour sa propre sœur, le philosophe fait indéniablement une œuvre programmatique : la structure architecturale étant sensée refléter sa pensée logique, à savoir le *Tractatus logico-philosophicus*.

Illustration 2 : la Wittgenstein House, croquis de D. Tieleman.

On y retrouve bien l’esthétique décrite par Huet : « On part des éléments constitutifs fondamentaux auxquels on affecte à peine des signes. La fenêtre est un rectangle, la fenêtre est à peine signifiée par la menuiserie métallique, point final ». Et c’est justement pour qualifier cette maison qu’Antonia Soulez a jugé bon de recourir à une forgerie pour créer l’hapax *architecturalité*. Evoquant le « rasoir d’Occam », elle voit dans cette « logique faite maison », la plus pure expression du rationalisme architectural et même une sorte de *transcendantal* de l’architecture, soit, pour la prendre au mot : « les conditions de possibilité de l’architecture elle-même » [[47]](#footnote-47). C’est aussi à cette logique forte qui rejette l’ornementation au profit de la composition rationnelle et de la structure – « rien d’inutile, rien de superflu »[[48]](#footnote-48) – que le philosophe polonais Roman Ingarden se réfère, en 1945, pour définir ce qui fait l’unité de construction de l’œuvre architecturale. Pour illustrer cette forme de philosophie et de poétique architecturale, l’exemple du la maison Fansworth s’impose spontanément à l’esprit. Pour cette œuvre emblématique, l’architecte Mies van der Rohe avait tenté la réduction à l’extrême et l’avait concentrée en une injonction mallarméenne qui allait résumer son programme esthétique : « presque rien » ou *beinahe nichts*.

Illustration 3 la Fansworth house, croquis de D.Tieleman.

Par une « ruse de la raison », c’est justement une autre injonction de l’architecte allemand, « less is more », qui sera détournée par Venturi – il en fera « les is a bore »[[49]](#footnote-49) – quand le rationalisme architectural, jugé inhumain, aura fini par épuiser une nouvelle génération en quête de plus de sensualité. Mais nous ne pourrons pas ici aborder le sujet. Aussi nous contenterons-nous de préciser qu’une fois de plus le balancier de l’histoire ayant fini une nouvelle oscillation, la génération des architectes minimalistes reprendra la simplicité comme fer de lance. *Minimum*, le livre culte de Pawson sort en 1996. La même année, la Fondation pour l’Architecture publie son communiqué de presse annonçant l’exposition « L’éloge de la simplicité » consacrée à Bruxelles à l’architecture flamande et notamment à Paul Robrecht et Hilde Daem. En 2002, c’est le minimalisme suisse qui est à l’honneur, avec l’exposition « Nouvelle simplicité » organisée au Château de Mouans, en France. L’esthétique de Diener & Diener est en phase avec ce que les commissaires désignent comme le « processus qui désigne le mieux l’aboutissement logique des intentions conceptuelles de l’architecture suisse contemporaine ».

Illustration 4. architecture de diener & diener, antwerpen 2009, croquis de d. tieleman.

Ce courant représente plus largement les aspirations de nombreux architectes du nord de l’Europe mais aussi d’Asie, pour constituer aujourd’hui le mainstream de ce que Barthes aurait pu désigner par « architecte sans architecture ». Le projet du musée Louvre-Lens en France, réalisé par l’agence nipponne SANAA – Sejima & Nishizawa and Associates – montre que la simplicité est à l’évidence un des leitmotive de l’architecture contemporaine.

Illustration 5. musée du Louvre lens, croquis de d. Tieleman.

Mais, comme le précise encore Souriau, le terme simplicité signifie à la fois « non-compliqué » (voire non-complexe), mais aussi « non-recherché » et il est alors ce qui « semble naturel » [[50]](#footnote-50). C’est ce que Roland Barthes envisage lorsqu’il parle d’une autre voie possible pour atteindre la neutralisation de l’architecturalité via la voie de « la naturalisation de langage architectural »[[51]](#footnote-51). C’est la voie que Lacaton & Vassal ont entrepris d’investiguer pour atteindre « le degré zéro », comme Camus ou Queneau l’avaient exploitée pour le roman français.

Illustration 6. maison latapie, croquis de d.tieleman.

La maison Latapie est en effet une manière d’approcher au plus près l’idée d’architecture naturelle, familière ou spontanée. Comme si le couple d’architectes français imitait ce que les auto-constructeurs du monde entier échafaudent sans complexe, en bricolant à partir de tout ce qu’ils trouvent, surtout des tôles : on obtient ainsi des sortes de « hangars pas même décorés »[[52]](#footnote-52), qui sont – et ce n’est pas le moindre des paradoxes – ce que les architectes eux-mêmes désignent par architectures sans architectes, alors que Vitruve ne verrait là probablement que de bien banales constructions…

## Le tragique du neutre et du simple.

Barthes n’a pas hésité à employer le terme de « tragique »[[53]](#footnote-53) en évoquant la situation des écrivains sans littérature, donc, par analogie, des architectes sans architecture. Pour comprendre cela, il faut saisir que cette question du Neutre n’est pas une simple affaire de mode, comme le minimalisme de papier glacé pourrait sans doute le laisser croire dans la salle d’attente de notre coiffeur. Umberto Eco a bien montré dans « la langue, le pouvoir, la force » [[54]](#footnote-54) comment dans la leçon de Barthes « la langue m’oblige à énoncer une action en me posant comme sujet », car celle-ci « m’impose de m’engager envers l’autre ». D’où cette vaine tentation « de penser le non-langage, la non-couleur ». Ce que les architectes que nous avons évoqué ici ont désespérément cherché à faire est de neutraliser cette logique de la seule alternative (féminin ou masculin, toi ou vous, réactionnaire ou progressiste…), sans doute pour échapper à l’axiome d’impossibilité tel que défini par Paul Watzlawick et qui impose sa dure loi dans le champ de l’esthétique, certes, mais surtout de la responsabilité politique : « on ne peut pas ne pas communiquer », pas plus qu’on ne peut fuir son engagement dans ce monde où l’on est toujours-déjà jeté. Durant ses cours au Collège de France en 1977 – 1978, Barthes définit bien le neutre comme étant « toute inflexion qui esquive ou déjoue la structure paradigmatique, oppositionnelle, du sens, et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours ». Mais on sait depuis Héraclite qu’on ne peut jamais suspendre le conflit (polemos) : que ce soit en tentant de déjouer la structure oppositionnelle du sens ou en cherchant une architecturalité qui ne serait pas de l’odre du supplément esthétique. Charles Jencks, incontestablement un des théoriciens de l’architecture les plus familiarisés avec ce que Jean-Marie Klinkenberg[[55]](#footnote-55) appelle « le sens rhétorique », a précisément mis le doigt, non sans une ironie mordante, sur la contradiction interne au jeu de la simplicité :

Les problèmes sont de deux ordres : rhétorique et sémantique. En effet, comment fonctionne une intervention minimaliste – la simplicité – si ce n’est en relation avec le reste du contexte de l'architecture? De toute évidence, comme l’ont montré l’esthétique de Beethoven et l’esthétique Zen, le rien ou l'euphémisme n’ont de sens que par opposition, et, si vous ne prenez pas cela en compte, vous ne pouvez pas avoir compris le silence comme tel. La blancheur en soi, ou l’euphémisme ou encore le silence, ne peuvent exister qu’en relation avec tout le contexte et ne sont donc pas en soi, une position [[56]](#footnote-56).

Faisant allusion à l’ironie de la dernière phrase de l’*Hippias Majeur*, Georges Molinié devait conclure l’article dédié au *simple* de son dictionnaire de rhétorique, par un malicieux « comme on le voit ce n’est pas simple »[[57]](#footnote-57). Et, dans cette petite contribution, nous ne tenterons en aucun cas de démontrer le contraire, car la dynamique tient bien du paradoxe et ce sera notre conclusion : on ne peut justement comprendre le simple et le neutre qu’en affrontant et pas en déjouant la structure paradigmatique. C’est pourquoi, dans leur enquête ethnographique concernant le neutre en architecture, Monique Eleb, Soline Nivet et Jean-Louis Violeau devaient inévitablement constater que le jeu dangereux de l’amour-haine qui a lieu aujourd’hui dans le monde de la production architecturale la plus exigeante débouche sur un tragique malentendu :

Lorsque l’architecte ou le critique voient dans le neutre une quête sans résultat – son objectif se déplaçant au fur et à mesure que l’on s’en approche ou que l’on en précise les modalités – le « sens commun » y verrait un résultat sans quête, issu d’une action sans intention […]

Le public n’appréhendera pas dans les bâtiments minimalistes la démarche et elle reste donc élitiste, car visible seulement pour les initiés. Il y a donc un neutre pour le « savant » et un neutre pour le « populaire », pour tous les autres[[58]](#footnote-58).

Comble de l’ironie, voici qu’apparaît une nouvelle structure paradigmatique, populaire/savant, tout à fait inattendue et, selon nous, impossible à esquiver. Et le spectre de Socrate de murmurer : « les choses simples sont difficiles ». Ce n’est rien de le dire !

Dawans Stéphane

Université de Liège

1. Lors du colloque, Claude Coste nous a magistralement montré que la simplicité n’est pas une thématique simple chez Barthes. Il y a peu d’occurrences du terme dans l’œuvre. Mais le Neutre apparaît comme tournant autour de l’idée. Il nous semble que cette fraîcheur d’un monde adamique que l’écrivain tente de retrouver participe à la fois de ce désir de neutre et de simplicité. [↑](#footnote-ref-1)
2. Sur la page d’accueil du site web de *marie claire maison*  – on nous pardonnera cette référence peu académique à première vue –, sous l’intitulé « Le beige : tout savoir sur la couleur neutre », on lit une assertion qui ne peut pas laisser le sémiologue indifférent : « Très utilisé en décoration, le beige est une alternative au blanc, permettant de créer une atmosphère neutre, plus douce et chaleureuse. Symbole de simplicité et d’élégance, il se marie avec toutes les teintes, même les plus flashy, et a la grande qualité d’être intemporel pour ne jamais lasser » (c’est nous qui soulignons). [↑](#footnote-ref-2)
3. Dans ses cours au Collège de France, Barthes parle de « désir de Neutre ». [↑](#footnote-ref-3)
4. Jarry, Alfred, « De l’inutilité du théâtre au théâtre », dans *Œuvres complètes* *I*, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 408. [↑](#footnote-ref-4)
5. Jarry, Alfred, *Ibid*. [↑](#footnote-ref-5)
6. Il utilise l’expression « trop-plein artistique des époques passées » pour qualifier l’ornement : Loos, Adolf, *Ornement et crime*, traduit de l’allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 84. [↑](#footnote-ref-6)
7. « La cité Potemkine », dans Loos, Adolf, *Ibid.*, p. 40. [↑](#footnote-ref-7)
8. « Ornement et crime », dans Loos, Adolf, *Ibid.*, p. 77. [↑](#footnote-ref-8)
9. « La cité Potemkine », dans Loos, Adolf, *Ibid.*, p. 40. [↑](#footnote-ref-9)
10. « Ornement et crime », dans Loos, Adolf, *Ibid.*, p. 87. [↑](#footnote-ref-10)
11. Comte-Sponville, André, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 208. [↑](#footnote-ref-11)
12. Comte-Sponville, André, *Ibid.*, p. 199. [↑](#footnote-ref-12)
13. L’ironie du sort : pour comprendre cette formule qui tente d’exprimer une fatigue de la rhétorique, il convient d’y recourir, comme si on ne pouvait décidément pas y échapper. [↑](#footnote-ref-13)
14. Alias Jarry. [↑](#footnote-ref-14)
15. Souriau, étienne, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, coll. Science de l’Homme, 1969, p. 7. [↑](#footnote-ref-15)
16. Attali, Jean, « Le degré zéro de l’architecture », *L’architecture d’aujourd’hui*, 336, sept.-oct. 2001, p. 65. [↑](#footnote-ref-16)
17. Le Centre Interdisciplinaire de Poétique Appliquée de l’Université de Liège, que l’on pourrait qualifier, non sans une pointe d’humour, d’ouvroir de théorie potentielle, « entend étudier l'applicabilité des principes fondamentaux de la poétique à d'autres pratiques esthétiques que le seul discours littéraire ». On peut consulter *Interval(le)s*, sa revue en ligne à l’adresse : <http://www.cipa.ulg.ac.be/interintro.php>. Le premier numéro est précisément consacré au minimalisme, autre avatar de la simplicité. [↑](#footnote-ref-17)
18. Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972, p. 45. Nous avons remplacé « parlée » par « spontanée ». Mais il faut comprendre « qui se veut spontanée », qui mime l’autoconstruction, autrement dit, ce que la littérature parlée est au langage de la concierge. [↑](#footnote-ref-18)
19. Qui donne l’impression d’être « parlée » comme une langue naturelle. [↑](#footnote-ref-19)
20. Du moins la sphère de production restreinte de ce champ, pour le dire dans les termes de la sociologie bourdieusienne de l’art. [↑](#footnote-ref-20)
21. Soulez, Antonia, « Pour une pensée de l’architecturalité », dans *L’Architecte et le philosophe*, Liège, Mardaga, coll. Architecture + Recherches, 1993, p. 113-132. [↑](#footnote-ref-21)
22. Derrida, Jacques, « Point de folie – maintenant l’architecture », dans *Psyche. Inventions de l’autre*, vol.II, Paris, Galilée, 2003, p. 94. [↑](#footnote-ref-22)
23. « Une axiomatique traverse, impassible, imperturbable, toute l’histoire de l’architecture », écrit Derrida, *Ibid.* [↑](#footnote-ref-23)
24. Souriau, étienne, *Vocabulaire d’esthétique*, publié sous la direction d’Anne Souriau, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 160-163. [↑](#footnote-ref-24)
25. Valéry, Paul, « Eupalinos ou l’architecte », dans *Œuvres complètes* *II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960 p. 93. [↑](#footnote-ref-25)
26. Hollier, Denis, *La prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 66. [↑](#footnote-ref-26)
27. Qui signifie à la fois commencement et commandement. [↑](#footnote-ref-27)
28. Payot, Daniel, *Le Philosophe et l’architecte*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 53. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Ibid.*, p. 54. [↑](#footnote-ref-29)
30. C’est le sens de *phainesthai*. [↑](#footnote-ref-30)
31. Tous les croquis sont de David Tieleman, architecte et chargé de cours à la faculté d’architecture de l’ULg. Je le remercie pour sa contribution scientifique (il m’a beaucoup conseillé), artistique et tellement amicale. [↑](#footnote-ref-31)
32. Venturi, Jencks, Portoghesi, … que Jürgen Habermas classera dans la tendance « scénique » du postmodernisme architectural, revendiqueront clairement ce jeu de connotations (premier niveau de codage [il y en a deux] de l’architecture de la *Strada novissima*, projet emblématique de la biennale de Venise 1980). [↑](#footnote-ref-32)
33. Benjamin, Walter, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 369. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Ibid.*, p. 370. [↑](#footnote-ref-34)
35. On se souvient du « architecture ou révolution » dans *Vers une architecture* de Le Corbusier. [↑](#footnote-ref-35)
36. Un terme qui revient souvent sous la plume de Guy Debord, dans la Société du spectacle. [↑](#footnote-ref-36)
37. Huet, Bernard, *Sur un état de la théorie de l’architecture au XXe siècle*, Paris, Quintette, 2003, p. 40 [↑](#footnote-ref-37)
38. Dans leur très belle introduction à Loos, Adolf, *Ibid*., p. 9. [↑](#footnote-ref-38)
39. Terme qu’il emprunte à Aloys Riegl et qui peut se traduire par « vouloir d’art » d’une époque. [↑](#footnote-ref-39)
40. Eco, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, coll. biblio essais, 1985, p. 75. [↑](#footnote-ref-40)
41. Il en fait aussi « une catégorie méta-historique » [↑](#footnote-ref-41)
42. Eco, Umberto, Ibid., p. 76. [↑](#footnote-ref-42)
43. Leonardo Benevolo parle d’« inévitable éclectisme » pour qualifier les années 1960-1980 dans son Histoire de l’architecture moderne. [↑](#footnote-ref-43)
44. Qui était du reste un des pionniers français du postmodernisme. [↑](#footnote-ref-44)
45. Nous avons eu l’occasion de montrer les objectifs, les enjeux et les stratégies rhétoriques du minimalisme architectural dans le numéro 1 d’*Intervalles* et dans une version remaniée de notre article publié dans *Architecture et littérature contemporaines*, sous la direction de Pierre Hyppolite, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2012, p. 391-405 [disponible sur demande à l’adresse web : <http://hdl.handle.net/2268/161106>]. [↑](#footnote-ref-45)
46. Huet, Bernard, *Ibid.*, p. 44. Il précise : « Un certain nombre d’architectes, d’ailleurs, prendront ce point de départ comme une espèce de degré zéro de l’architecture ». Barthes hante décidément bien le monde théorique de l’architecture. [↑](#footnote-ref-46)
47. Soulez, Ibid., p. 124. [↑](#footnote-ref-47)
48. Ingarden, Roman, *L’œuvre architecturale*, introduction, traduction et notes par Patricia Limido-Heulot, Vrin, 2013, p. 90. [↑](#footnote-ref-48)
49. Le « moins c’est plus » de Mies devient « moins c’est l’ennui » sous la plume de l’architecte théoricien américain. [↑](#footnote-ref-49)
50. « Simplicité », dans Souriau, *Ibid.*, p. 1292. [↑](#footnote-ref-50)
51. Barthes dit bien entendu « langage littéraire », *Ibid*., p. 45. [↑](#footnote-ref-51)
52. On fait ici allusion au « Learning from Las Vegas » de Robert Venturi. [↑](#footnote-ref-52)
53. Roland Barthes, *Ibid*., p. 45. [↑](#footnote-ref-53)
54. Dans Eco, Umberto, *La Guerre du faux*, Paris, Grasset, coll. biblio essais, 1985, p. 335. [↑](#footnote-ref-54)
55. Le maître qui, il y a trente ans, nous a initié à la linguistique, la sémiologie et la rhétorique, et à qui nous dédions cette modeste contribution. [↑](#footnote-ref-55)
56. *Open discussion*, dans *Aspects of minimal architecture II*, Architectural Design Profile, 139, ed. Maggie Toy, Londres, Academy Editions, 1999, p. 15 (traduction personnelle). [↑](#footnote-ref-56)
57. Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 301. [↑](#footnote-ref-57)
58. Eleb, Monique, Nivet, Soline, Violeau, Jean-Louis, *L’Architecture entre goût et opinion. Construction d’un parcours et construction d’un jugement*, rapport du Laboratoire Architecture, Culture et Sociétés (UMR 7136 AUS, MCC/CNRS) de l’Ecole Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-Malaquais, Mission du Patrimoine Ethnologique (Subvention n° 03000523, du 07/10/03), p. 52. [↑](#footnote-ref-58)