

# Architecture et minimum : quel *degré zéro* ?

Stéphane Dawans

---

[...] le point, la ligne, le plan, le cube, comme objet minimaux. Un certain nombre d'architectes, d'ailleurs, prendront ce point de départ comme une espèce de *degré zéro de l'architecture*... (Bernard Huet<sup>1</sup>)

## Un signe des temps ?

Quand ils évoquent les productions minimalistes, les théoriciens de l'architecture<sup>2</sup> n'hésitent pas à reprendre la formule imaginée par Roland Barthes – qui misait alors sur l'avènement d'une neutralisation des traits de l'écriture historique, en s'appuyant notamment sur l'écriture épurée d'un Blanchot ou d'un Camus – et renforcent ainsi l'idée qu'il existerait bel et bien un *degré zéro de l'écriture*, qu'elle soit littéraire ou architecturale. Comme cette analogie, plusieurs fois risquée dans la littérature spécialisée pour définir cette « tendance », n'a, à notre connaissance, encore fait l'objet d'aucun examen sérieux, il nous a paru intéressant d'approfondir la question, cela d'autant que le minimalisme, à partir du champ architectural du moins, se définit comme un « signe des temps »<sup>3</sup> et même, à croire John Pawson, son théoricien le plus en vogue, comme un véritable « way of life »<sup>4</sup>.

Pour se convaincre que les prétentions d'un tel mouvement dépassent, et de loin, le cadre d'une esthétique au sens strict, il suffira de citer deux de ses porte-parole parmi les plus représentatifs, pour ne pas dire les plus autorisés : Tadao Ando :

Simplification through the elimination of all surface decorations, the employment of minimal, symmetrical compositions and limited materials constitutes a challenge to contemporary civilisation<sup>5</sup>.

et l'incontournable John Pawson :

Clearly simplicity has dimensions to it that go beyond the purely aesthetics: it can be seen as the reflection of some innate, inner quality, or the pursuit of philosophical or literary insight into the nature of harmony, reason, and truth<sup>6</sup>.

Un discours prônant la réduction comme « moteur » poétique, philosophique, culturel et politique se construit à nouveau très explicitement, depuis la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>, qui mérite à tout le moins d'être *soupçonné* (au sens étymologique et philosophique du terme). Au moment où la fonction, sensée gouverner la forme, fait place à une fiction de l'espace pur, universel dans sa blancheur ou sa transparence, c'est le visuel et l'abstrait qui l'emportent, cela au préjudice du corps, au péril de l'homme concret, qui vit et ressent.

Aussi, quand tant de revues d'architecture célèbrent les cubes vides de toute humanité au nom de la pureté, peut-être est-il nécessaire de se rappeler que les idéo-

---

<sup>1</sup> HUET B., *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe siècle* (conférence), Paris, Ed. Quin-tette, 2003, p.44.

<sup>2</sup> Notamment ZABALBEASCOA A., MARCOS J.-R., *Minimalisms*, Barcelone, Ed. Gustavo Gili, 2000.

<sup>3</sup> « Minimalismos, un signo de los tiempos », 11 de julio al 8 de octubre de 2001, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Aldeasa. Cette expression est encore reprise par ZABALBEASCOA A., MARCOS J.-R., *Minimalisms*, op.cit.

<sup>4</sup> PAWSON J., *Minimum*, Londres, Phaidon, 1996.

<sup>5</sup> ANDO T., « interior, Exterior » in *Tadao Ando. Complete Works*, 1995, p. 449.

<sup>6</sup> PAWSON J., op. cit., p. 7.

<sup>7</sup> La première édition de *Minimum*, la « bible » des minimalistes, date de 1996

logies (au sens de la *doxa* chez Barthes) rusent avec la raison et que Baudelaire nous a déjà mis en garde : « la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ».

Nous ne prétendons évidemment pas ici retracer la généalogie d'une « poétique de la simplicité », déjà présente dans les textes de Platon : selon la logique de la dialectique ascendante et du mépris du monde sensible, le philosophe n'a pas manqué de célébrer la pureté du « blanc » et la beauté des formes géométriques simples, reflets des Idées. Le travail mériterait pourtant d'être réalisé dans un cadre plus ambitieux. Il montrerait, sans aucun doute, que les fondements de cet essentialisme sont minés, dès l'origine, si ce n'est par « l'oubli de l'être », dénoncé par Heidegger, du moins, par « l'oubli du langage » (le réel étant *toujours déjà sémiotisé* pour l'homme) que stigmatise aujourd'hui Umberto Eco en des termes on ne peut plus clairs : « aussitôt entrés dans l'univers des essences, nous voilà déjà dans l'univers des définitions, c'est-à-dire dans l'univers du langage qui définit »<sup>8</sup>. Et de toute évidence, si l'architecte minimaliste emprunte son vocabulaire à la phénoménologie (« réduction », « essences »...) ou à l'ontologie (être, présence,...), c'est plus pour se donner une caution philosophique, que pour s'imposer une méthodologie rigoureuse : c'est une pétition de principe, voire un postulat de type platonicien et non une description des vécus de connaissance, qui lui permet de réduire l'« essence de l'architecture » aux lignes droites, aux parallèles, aux angles droits, aux horizontales et aux verticales, aux volumes purs qui surgissent du plan.

Il y aurait du reste beaucoup à dire sur la fascination que la géométrie exerce tant sur les philosophes que sur les architectes : l'avertissement platonicien « nul n'entre ici s'il n'est géomètre ! » semble s'adresser aux uns comme aux autres dans leur recherche aussi irrésistible qu'impossible de l'*archè*. Or on sait depuis Pythagore que la géométrie confine parfois au mysticisme, avoué ou non.

Nous laisserons ces considérations philosophiques qui nous engageraient beaucoup trop loin pour revenir à notre propos, nettement plus modeste, qui se limitera à relever les apories - du moins certaines d'entre elles - propres à cette *poétique du minimum*, qui se donne à lire comme un enjeu de civilisation, en ce début de 21<sup>e</sup> siècle. Et, pour ne pas remonter à Platon, nous nous contenterons d'appréhender ce mouvement architectural dans la filiation directe du modernisme. Un bond d'un siècle, ou un peu plus, devrait suffire à mettre le phénomène en perspective.

### La naissance d'un concept

A l'extrême fin du 19<sup>e</sup> siècle, ce qu'il est convenu d'appeler le rationalisme s'engage dans une lutte contre les tendances romantiques en encourageant déjà cette réduction, caractérisée par la simplification des formes et le rejet de l'ornementation, qui radicalisée donnera, un siècle plus tard, naissance au courant « minimaliste ». Sans doute un historien de l'architecture aurait-il le souci d'analyser dans le détail comment ce parti a pris forme progressivement depuis *Ornement in Architecture* de Louis Sullivan (1892) jusqu'à *Minimum* de Pawson (1996), en passant par *Crime et Ornement* de Loos (1908) et *Vers une architecture* de Le Corbusier (1923), pour ne citer que les grands textes sur lesquels le minimalisme prend appui. Pour être complet, il faudrait encore intégrer l'apport d'Otto Wagner, de Bruno Taut, de Walter Gropius et du Bauhaus, du groupe De Stijl et, plus généralement, de tous les « modernes » qui progressivement ont travaillé à abstraire et dématérialiser l'architecture, pour en arriver, comme Philipp Johnson et bien d'autres, à construire des maisons de verre<sup>9</sup> – constructions qui auraient enchanté un Paul Scheerbarth, déjà soucieux en 1914 d'émanciper l'homme par la transparence généralisée de la *Glasarchitektur*. Il faudrait aussi parler de l'influence de la peinture de Piet Mondrian et de Malevitch et, près d'un demi siècle plus tard, des œuvres de Rothko et, bien entendu, du *Minimal Art*

<sup>8</sup> ECO U., *Kant et l'ornithorynque*, Grasset et Fasquelle, 1999, p.37.

<sup>9</sup> La maison de verre est pour tout dire un exercice de style depuis le pavillon de Taut en 1914.

avec Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin et Sol LeWitt, pour ne citer que les plus importants. Cependant notre propos vise plus à la compréhension globale qu'à l'exhaustivité. Ce qui nous importe est de mettre à jour la fragilité des fondements poétiques (notamment rhétoriques et sémiotiques) et, en conséquence, idéologiques sur lesquels se construit un argumentaire qui fait l'éloge du minimum.

Si, pour les minimalistes, Adolf Loos et Le Corbusier sont des références incontestables et si le *Minimal Art* américain fait partie des sources reconnues, c'est incontestablement l'architecte allemand Mies van der Rohe qui donne au mouvement son projet esthétique, résumé en une formule lapidaire, « less is more »<sup>10</sup> et une architecture exemplaire, dont le pavillon allemand, construit en 1929 pour l'exposition universelle de Barcelone et plus tard la *Farnsworth House* (Illinois, 1946) ou le *Seagram building* (1954) sont devenus des signes précurseurs à valeur de symbole autant que de symptôme.

### Less is more : la morale de la forme

« Moins c'est plus », métalogisme qui prétend, au risque de la contradiction, en finir avec la rhétorique, est devenu le mot d'ordre de toute cette génération d'architectes minimalistes qui, tant au nord qu'au sud de l'Europe<sup>11</sup>, s'inscrivent dans le sillage de Herzog et de Meuron, Wiel Arets, Tadao Ando, Peter Zumthor et, bien entendu, John Pawson. Et c'est dans cette logique que le dernier définit le *minimum* comme « la perfection qu'un objet fabriqué atteint quand il n'est pas possible de l'améliorer par soustraction<sup>12</sup> ».

A cet égard, le communiqué de presse annonçant l'exposition intitulée « nouvelle simplicité », présentée de décembre 2002 à mars 2003 au Château de Mouans-Sartoux en France, est à la fois révélateur et explicite : « « nouvelle simplicité » est le processus qui désigne le mieux l'aboutissement logique des intentions conceptuelles de l'architecture suisse contemporaine. De ce fait, - = + : la réduction n'est pas un renoncement mais une recherche de sens, comme dans l'art concret, l'art minimal ou l'art conceptuel ». Le texte explicatif ouvre ainsi l'exposition d'œuvres de plasticiens de la Donation Albers-Honegger<sup>13</sup>, confrontées aux projets architecturaux de Andrea Bassi, Diener & Diener, Gigon & Guyer, Herzog & de Meuron, Peter Märkli, Livio Vacchini et Peter Zumthor.

« - = + » serait donc la mise en équation de cette poétique de la réduction qui refuse toute ornementation, parce que celle-ci ne peut-être que superfétatoire<sup>14</sup>. Contestant violemment la définition de Venturi de l'architecture comme « hangar décoré », le minimalisme prétend ainsi atteindre l'essentiel par soustraction du superflu, le stade où l'architecture totalement épurée n'exprimerait plus qu'elle-même dans la plénitude de la présence. Aussi est-il vrai que les architectes minimalistes ressemblent à ces écrivains dont Barthes nous dit qu'ils « ont pensé atteindre un objet abso-

<sup>10</sup> Speaking about restraint in design, the *New York Herald Tribune*, 28 June 1959.

<sup>11</sup> Le minimalisme s'étend plus largement dans le nord de la planète. Comme le mentionne métaphoriquement le catalogue de « minimalismos, un signo de los tiempos » : « the northless wind of Minimalism covered ever more terrain, blowing from Switzerland to Japan and taking in Spain (in the work of Alberto Baeza, Abalos y Herreros, Aranda, Pigem, Vilalta and Carlos Ferrater) », *op.cit.*, p.159.

<sup>12</sup> Alberti définissait déjà la beauté comme « une certaine convenance raisonnable gardée entre toutes les parties d'une chose pour l'effet à quoi on veut les appliquer, si bien que l'on ne saurait rien ajouter, diminuer ou retrancher, sans faire aussitôt tort à l'œuvre » (*De l'Architecture*, Livre VI).

<sup>13</sup> Tels Carl André, Larry Bell, Dadamaino, Helmut Federle, Herbert Hamak, Christoph Haerle, John McCracken, Adolf Luther, Ulrich Rückriem, Adrian Schiess, Jan Schoonhoven, Günther Uecker.

<sup>14</sup> Dans *Ornement et crime*, Loos n'utilise que deux qualificatifs pour le goût de l'ornement ou du tatouage : primitif ou dégénéré.

lument privé d'Histoire, retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage »<sup>15</sup>. A l'instar de Jean Attali<sup>16</sup> on pourrait d'ailleurs remplacer systématiquement les mots « littérature » par « architecture » et « écrivain » par « architecte » dans le texte de Barthes, pour réactualiser, en déplaçant le propos, ce grand texte du structuralisme qui nous occupe ici. Avec le minimalisme, il s'agit bien, semble-t-il, d'*écriture architecturale*, de cette fonction qui n'est ni la *langue architecturale* (bagage commun à tous les architectes) ni le *style* (propre à chacun d'eux<sup>17</sup>), mais une réalité qui est « la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire »<sup>18</sup>. De ce rapport entre la production et la société que Barthes définit encore comme ce qui « est donc essentiellement la morale de la forme, [...] le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'architecte décide de situer la Nature de son langage »<sup>19</sup>.

Appréhendée sous l'angle de l'*écriture*, prise dans cette acception originale et restrictive, il semble que l'architecture minimaliste cherche à continuer le projet moderne – ce qui signifierait qu'il est effectivement « inachevé » –, donnant alors raison à Jürgen Habermas. Par projet moderne, il faut entendre cette attitude héroïque que Walter Benjamin décrivait en 1933 comme une « nouvelle espèce de barbarie », considérant ce terme comme positif : une *barbarie* capable de transformer la « pauvreté en expérience » en nouvelle richesse, amenant des héros comme Descartes, Einstein, Klee et Adolf Loos à « recommencer au début, à **reprendre à zéro**, à se débrouiller avec peu, à **construire avec presque rien...** » (c'est nous qui soulignons). « Construire avec presque rien » serait ainsi le flambeau de la modernité que Loos aurait passé à nos minimalistes par l'intermédiaire de Mies van der Rohe, dont la « morale de la forme » se résume précisément à deux injonctions « barbares », l'une en allemand, l'autre en anglais : « Beinahe nichts » et « less is more ».

Camus était peut-être ce genre de barbare. C'est sans doute pourquoi il a tenté de repartir à zéro, en faisant table rase du littéraire dans la littérature. Le degré zéro serait ainsi une écriture volontairement non littéraire, sans ornement : des phrases courtes et simples, au présent ou au passé composé. On se souvient des premières lignes de *L'étranger* : « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. »

En 1942, le romancier de l'Absurde partirait encore et toujours de cette pauvreté d'expérience que Benjamin décrit dans un style, il est vrai, plutôt solennel, comme un signe des temps, rendu plus perceptible depuis le retour des champs de bataille de 14-18. Il serait là le degré zéro de l'écriture : dans cet effort pour gommer ce que le « bourgeois » attend de la littérature ou de l'art en général. Un « homme sans qualité » n'aspire pas à une nouvelle expérience. Benjamin décrit de manière exemplaire cette « fatigue » de l'homme moderne face à la « culture » et même face à l'« homme ». Probablement la même fatigue qui anime Mersault et le rend indifférent au passé.

Il y a dans ces rapprochements quelque chose de troublant. Mies van der Rohe, Robert Musil, Albert Camus et Maurice Blanchot, en modernes fatigués de ce que Loos appelle le « signe du trop-plein artistique des époques passées », travailleraient dans le même sens : la dématérialisation et l'effacement des traces de l'histoire. C'est encore Benjamin qui nous tente comme le ferait le démon de l'analogie : « Un joli

<sup>15</sup> BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. Point, 1972, p.54.

<sup>16</sup> ATTALI J., « Le degré zéro de l'architecture » dans *l'architecture d'aujourd'hui*, 336, sept.-oct. 2001. Ce bel article ne traite pas de l'architecture minimaliste, mais de « l'architecture générique des grandes aires commerciales, des zones d'aménagement, des centres-villes rénovés ». Le degré zéro ainsi défini par Attali nous semble bien correspondre au moment « naturaliste » de l'architecture à l'heure de l'universallement marchand.

<sup>17</sup> Zumthor n'est pas de Meuron, même s'ils sont minimalistes

<sup>18</sup> BARTHES R., *op.cit.*, p.14.

<sup>19</sup> BARTHES R., *op.cit.*, p.15. Nous avons substitué « architecte » à « écrivain ».

mot de Brecht nous aide à sortir de là, écrit-il, loin de là : « Efface tes traces ! dit le refrain du premier poème du *Manuel pour les habitants des villes*. Ici dans le salon bourgeois, c'est l'attitude contraire qui est passée en habitude<sup>20</sup> [...] De cela Scheerbart avec son verre, le Bauhaus avec son fer, sont venus à bout : ils ont créé des espaces dans lesquels il est difficile de laisser des traces . »

*Le degré zéro de l'écriture*, ce serait cette pauvreté revendiquée orgueilleusement par les modernes. « - = + » ne signifierait rien d'autre que cette volonté de répondre à ce que Barthes appelle la « problématique orphéenne de la Forme moderne : des écrivains sans littérature », il aurait pu ajouter : *des architectes sans architecture*.

Mais s'agit-il vraiment de cela avec le minimalisme qui surgit en pleine post-modernité et, plus précisément, contre elle<sup>21</sup> ? Rien n'est moins sûr. De toute façon, Roland Barthes a montré le caractère utopique et illusoire de cette démarche amorcée depuis Flaubert et Mallarmé jusqu'à Queneau, Sartre, Blanchot ou Camus. Il décrit remarquablement ce « tragique »<sup>22</sup> qui naît de la « multiplication des écritures [...] qui oblige l'écrivain à faire un choix, fait de la forme une conduite et provoque une éthique de l'écriture »<sup>23</sup>. La modernité relève bien de ce projet tragique dont l'ambition encore naïve était de retrouver la fraîcheur qui « figurerait la perfection d'un nouveau monde adamique où le langage ne serait plus aliéné ». Cette prétention-là était déjà celle d'Adolf Loos, de Corbu, de Gropius, de Mies van der Rohe et des autres modernes, sans aucun doute. Si l'on transpose la « grammaire » d'une discipline à l'autre, on peut imaginer que, comme Camus, ils pensaient qu'écrire des phrases courtes, en évitant scrupuleusement le passé simple, embrayeur de littérarité, et en privilégiant le présent ou le passé composé, reviendrait à retrouver la pureté du langage, la simplicité de la forme, l'éthique de la limpidité.

Dans le cas du minimalisme architectural, on retrouve des procédés fort semblables, qui cherchent à neutraliser l'écriture historique en gommant notamment toute référence à l'histoire et au contexte géographique : ainsi cette architecture privilégie les formes géométriques simples (*formèmes* sans référents naturels), les matériaux modernes (béton, métal, verre) auxquels ne sont encore associées aucunes connotations jugées passistes ; dans le même ordre d'idées, elle évite l'utilisation des matériaux vernaculaires (pierre, bois, ardoises, etc.) dont l'inscription dans le monde sensible nuit à la recherche d'abstraction ; elle dématérialise au maximum les murs (en les remplaçant par le verre, ou symboliquement en les couvrant de blanc, *chromème* qui chercherait à rendre la neutralité) ; elle préfère le lisse (*texturème*<sup>24</sup> auquel Loos attribue une véritable valeur morale) ... Bref, elle multiplie les stratégies qui convergent vers la déréalisation maximale du bâtiment, la libération de l'espace, en s'approchant ainsi de l'idéal de « l'architecte sans architecture ».

### Quel degré zéro pour l'architecture ?

Ce que le minimaliste semble oublier, c'est que la litote, car c'est d'un *métalogisme* approchant qu'il s'agit quand on prétend que « moins est plus », est précisément une figure de rhétorique et un procédé littéraire. Le degré zéro de l'écriture est

<sup>20</sup> Benjamin ajoute : « Lorsqu'on pénètre dans le salon bourgeois des années 1880, quelle que soit l'atmosphère de douillette intimité qui s'en dégage, l'impression dominante est : « Tu n'as rien à faire ici ». Tu n'as rien à y faire, parce qu'il n'est pas de recoin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace... »

<sup>21</sup> En effet, le minimalisme s'oppose explicitement à « la confusion idéologique ambiante » et aux « expressions postmodernes souvent contradictoires » (*Eloge de la simplicité : architecture contemporaine en Flandres*, communiqué de presse de l'exposition qui s'est tenue à la Fondation pour l'Architecture, à Bruxelles, du 17 décembre 1996 au 16 février 1997).

<sup>22</sup> BARTHES R., *op.cit.*, p.63.

<sup>23</sup> BARTHES R., *op.cit.*, p.62.

<sup>24</sup> *Formèmes, chromèmes et texturèmes* sont les signes plastiques tels que définis par le GROUPE μ, *Traité du signe visuel*, Seuil, 1992.,

donc un leurre. Le minimalisme n'existe que dans le concert des genres, en opposition avec les architectures « maximalistes » (*postmodernes* et *déconstructivistes*, par exemple). Dans une approche « intertextuelle », le cube blanc ou de verre ne peut pas ne pas dire quelque chose, comparé à des maisons aux couleurs vives, aux formes « osées », que privilégient d'autres partis architecturaux (que l'on songe aux maisons plutôt démonstratives de Robert Venturi ou de Frank O. Gehry).

De même, la maison de verre fait sens en regard de la maison de briques ou de pierres, autres choix paradigmatiques par rapport auxquels elle signifie par contraste ou elle acquiert sa *valeur*, dans l'acception que Saussure a donnée au terme. Dans ce cas, comme l'a très bien signalé le Groupe  $\mu$  dans le *Traité du signe visuel*, il y a degré *perçu* et *conçu*, autrement dit sens rhétorique. Le mur ou le plancher de verre relève de l'*oxymoron* : là où j'attends du solide, du tectonique, du structurel, je rencontre un matériau qui connote la fragilité (degré perçu). S'ensuit un effet de sens proche de l'ironie (degré conçu). L'architecture minimaliste n'échappe donc pas au sens contrairement au mythe qui soutient que dans le trop-plein de messages, l'architecture du silence de Mies van der Rohe nous rappellerait, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, aux vraies valeurs, par « la force de son existence physique et de la fidélité aux éléments permanents de l'architecture »<sup>25</sup>, elle en multiplie même les effets<sup>26</sup>. Ce langage qui emprunte beaucoup, tantôt au paradigme esthétique classique<sup>27</sup>, tantôt à l'ontologie heideggérienne (très en vogue aujourd'hui dans les colloques d'architecture) ne suffit pas à masquer cette évidence : l'architecture est toujours un choix d'écriture. Barthes l'a dit mieux que personne : « la littérature devient l'Utopie du langage », exactement comme l'architecture d'aujourd'hui et depuis plus de cent ans.

Au risque de passer pour exagérément critique, nous serions tenté d'affirmer que l'argumentation des minimalistes d'aujourd'hui ne tient pas plus la route que celle des modernistes d'hier, ni du point de vue esthétique ni du point de vue éthique (puisqu'ils passent allègrement d'une sphère à l'autre). En effet, le principe poétique selon lequel une économie de moyen (*less*) permettrait une plus juste expression (*more*) relève autant du mirage que prétendre atteindre l'essence de l'architecture dans le cube parfait. Adorno, du reste, ne s'y trompe pas quand il attire notre attention sur le fait que « le stade de l'absence d'ornement ne ferait qu'un avec l'utopie, [que] ce serait le présent d'une plénitude incorporée, qui n'aurait plus besoin d'aucun symbole »<sup>28</sup>. Dans cette même conférence qu'il a consacrée au fonctionnalisme, le théoricien de l'esthétique musicale moderne soupçonne d'ailleurs cet argument loossien de l'économie : « car qui prescrit que rien ne doit être gaspillé, sinon les normes de la rentabilité »<sup>29</sup> ? Mais qu'à cela ne tienne, si, « par delà le bien et le mal », nous suivions jusqu'à l'absurde cette logique de l'économie fonctionnaliste et après elle, minimaliste, nous arriverions inévitablement au même constat de fai-

<sup>25</sup> WITTEVRONGEL B., « Mies van der Rohe : architecture d'une seule idée ? » in *Les Cahiers de l'architecture*, Saint-Luc Tournai, N°2, Décembre 2002.

<sup>26</sup> Dans *Aspects of Minimal Architecture II*, New York, Architectural Design, 1999, Charles Jencks décrit avec beaucoup de finesse cette rhétorique à l'oeuvre dans le minimalisme : "The problems are twofold and they are rhetorical and semantic. That it to say, how does a minimalist intervention – simplicity – relate to the rest of the architecture context ? Clearly, as Beethoven and Zen Aesthetics showed, the nothingness or the understatement relates by opposition, and if you don't have a counter you can't have the silence understood as such. Blankness in itself, or understatement or silence, can only relate to the fuller context so that in itself it's not a position" (p.15).

<sup>27</sup> Pour reprendre le découpage de SHERRINGHAM, M., *Introduction à la philosophie esthétique*, Payot, 1992. Les règles classiques de la définition du bel objet sont : l'intégrité et la totalité, l'ordre et l'harmonie, la simplicité et l'unité, l'immobilité et la sérénité, la félicité, la clarté, la vérité. Les minimalistes n'ont décidément rien inventé.

<sup>28</sup> ADORNO Theodor W., *L'art et les arts*, Desclée de Brouwer, 2002, p.88. Cette conférence *Funktionalismus Heute*, fut prononcée en 1965.

<sup>29</sup> ADORNO Theodor W., *op.cit.*, p.87.

blesse. Cela parce que substituer une *esthétique du détail* à une *esthétique de l'ornementation* ne constitue, à notre avis, nullement une économie de moyen. Et c'est là sans doute que la dialectique à l'œuvre dans le couple minimum/maximum joue de manière presque tragique. Ce tragique de l'écriture dont parle Roland Barthes. Le minimalisme de l'ornement se transforme ainsi en maximalisme du détail, et de la finition ou, pour reprendre une des « valeurs ou qualités » que défend Italo Calvino pour le siècle commençant : de l'exactitude<sup>30</sup>. *God is in the details* étant la troisième formule choc de Mies van der Rohe.

Or chacun sait, surtout dans la profession, que la mise en œuvre du verre ou le lissage tellement cher à Loos, ne représentent en rien une économie de travail. Pas plus que le blanc ne serait la voie royale qui conduit au silence. Sur cette question des « white walls », symboles de la modernité s'il en est, Mark Wigley a démontré de façon convaincante, comment le minimalisme rejoint une fois de plus le maximalisme. Prenant Loos au mot, il appréhende l'architecture moderne comme « vêtement » et à la lumière de cette analogie, il établit naturellement que la neutralité du blanc relève encore de l'utopie ou du mythe (au sens des mythologies de Barthes) : le blanc des murs n'étant pas moins démonstratif que le blanc d'un maillot de sportif. Autrement dit, le *white wall* n'échappe pas au jeu des connotations ou des symboles, on peut même affirmer qu'il en use et même qu'il « tape à l'œil » autant qu'un smoking blanc.

Cette recherche de perfection, pour ne pas dire d'élégance, a un prix : il est même élevé. Aussi l'argument déjà tellement ressassé par Adolf Loos en 1908 et repris par les tenants de la « nouvelle simplicité » en Flandre ne convaincra que les profanes : une architecture minimaliste coûte plus et en travail et en euros. Rien n'autorise alors les minimalistes à prétendre que :

La nouvelle simplicité est aussi une réponse claire à la crise économique. Et pas seulement pour la raison évidente que ce qui est simple (en principe) est bon marché, mais surtout parce que cette architecture manifeste un refus de la société de consommation en faveur d'une économie de la durée<sup>31</sup>.

Pour ce qui est de la manifestation « du refus de la société de consommation », il suffira de rappeler que les boutiques minimalistes *Calvin Klein*, pour ne citer qu'elles, fleurissent dans les coins les plus riches de la planète grâce à John Pawson, qu'on y vend des sous-vêtements tout aussi minimalistes (less) que hors de prix (more). On pourrait même affirmer que ce parti architectural aux accents monacaux, voire jansénistes ou bouddhistes et qui ne cesse de prôner un ascétisme aristocratique très « tendance », succombe manifestement à la tentation de transmuier cyniquement la consommation en pratique religieuse<sup>32</sup>.

Quant au *degré zéro de l'écriture*, il semble que le minimalisme s'en éloigne et de beaucoup. Car, si cette tentative – toujours utopique – devait trouver son expression la plus achevée, elle ne serait pas dans une architecture d'architecte perfectionniste qui prétend retrouver l'essentiel ou appréhender l'être dans le silence. Elle ne serait pas cette fine fleur de l'architecture absente de tout bouquet. Ce que Barthes désignerait par analogie *architecte sans architecture* convient sans doute à l'architecture minimaliste raréfiée comme un poème de Mallarmé, comme une pièce de Webern, aboli bibelot d'inanité sonore. Mais le degré zéro n'est pas « architecte sans architecture »,

<sup>30</sup> Dans *Leçons américaines*.

<sup>31</sup> *Eloge de la simplicité : architecture contemporaine en Flandres*, communiqué de presse cité plus haut.

<sup>32</sup> La discussion entre Charles Jencks, Peter Murray, Richard Portchmouth, Sally Mackereth, Claudio Silvestrin, Glenn Howells, Robin Snell et Terry Pawson est sur ce point un vrai régal (publiée dans *Aspects of Minimal Architecture II*, New York, Architectural Design, 1999). Charles Jencks y affirme non sans ironie que : « minimalism lends itself to spirituality but it also lends itself to shopping ». Tessa Silvestrin n'est pas moins critique : « Calvin Klein may not be the only culprit here, but I don't see him as a great patron of an architectural movement; I see him as somebody who has adopted this because it is quite a perverse thing. It's saying you pay more for less » (sic).

il serait plutôt « architecture sans architecte »<sup>33</sup>, comme dans ce parti parfois taxé de populiste que l'on retrouve sous plusieurs formes depuis quatre décennies au moins : l'architecture (néo)vernaculaire, l'architecture spontanée, l'auto-construction, l'architecture écologique et participative (Lucien Kroll), « l'architecture pauvre » (comme la maison de Lacaton et Vassal, sorte de « hangar non décoré ») ou encore l'architecture commerciale telle qu'elle est décrite par Robert Venturi et Denise Scott Brown<sup>34</sup>. Comme chez Camus, plus encore chez Queneau, on aurait-là l'illusion d'un « parler » ou d'un « construire » ordinaire, banal, de tous les jours. Une forme plus proche de la pureté adamique du langage, d'une certaine manière, ce que Rykwert appelle « la maison d'Adam au paradis ».

Avec l'architecture minimaliste, on n'est pas dans cette quête de simplicité-là. Loin de ce prosaïsme revendiqué, l'architecte prétend comme Mallarmé trouver l'essence poétique de son art dans la simulation permanente de sa propre dissolution, dans une poésie aussi pure que le papier que sa blancheur défend. Le « blanc souci » de l'architecte minimaliste rejoint celui du Prince des poètes dont le *Salut* commence par ce programme on ne peut plus minimal : *Rien, cette écume, vierge vers...*

### Minimum et (post)modernité

Dans *Le destin des images*, Jacques Rancière rapproche, audacieusement et de façon convaincante, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* et le design des produits que Peter Behrens a conçu pour la compagnie d'électricité AEG. On pourrait, semble-t-il, filer cette métaphore méthodologique en reliant toutes les oeuvres architecturales qui de Loos à Zumthor ont cherché à retrouver la pureté du « presque rien ». On trouve les mêmes figures de rhétoriques : quand Mallarmé écrit « musicienne du silence », le minimaliste construit des murs tout blancs ou mieux encore, de verre. Comme le poème mallarméen s'autodétruit pour ne laisser que quelques traces d'un naufrage incertain, la maison minimaliste s'abolit dans l'abstraction, comme veulent déjà le signifier les signes plastiques : des *formèmes* géométriques sans référent, des *chromèmes* cherchant la neutralité (du blanc, du gris (du béton) ou de la transparence (du verre)), des *texturèmes* qui tentent de se nier dans le lisse, des espaces ouverts (plan libre) et aussi vides que possible.

Les contextes, en revanche, ne sont pas les mêmes : nous ne sommes plus en 1897, date du *coup de dés*. Si l'entreprise mallarméenne, comme celle de Duchamp d'ailleurs, sont indépassables, c'est précisément parce qu'on ne peut les imiter sans perdre ce qui faisait leur force, autrement dit leur caractère inouï. Peut-être peut-on reconnaître aux modernes<sup>35</sup> jusqu'à Mies van der Rohe, une originalité semblable transposée dans le champ de l'architecture. De là à prétendre égaler cette entreprise de déconstruction moderne en 1996, après 20 ans de régime postmoderne...

Tout semble d'ailleurs indiquer que « la nouvelle simplicité » n'échappe pas à la redite inlassable des gestes mallarméens et miesien, comme l'art contemporain s'épuise très souvent à réinventer Duchamp. La seule alternative étant alors de se définir comme « late-modern » (avec ce que le mot connote de nostalgie et de prescription) ou comme « new-modern<sup>36</sup> » - ce qui revient probablement à dire postmoderne : on ne peut pas faire comme si la crise de conscience moderniste n'avait pas eu lieu. Comment éviter l'impasse ?

<sup>33</sup> La formule de Rudofsky, pour définir l'architecture spontanée, est passée dans le vocabulaire de l'architecte.

<sup>34</sup> Dans *L'enseignement de Las Vegas*. Lire aussi la note 15 relative à l'architecture générique des grandes aires commerciales telle que définie par Jean Attali dans un article précisément intitulé le « Degré zéro de l'architecture ».

<sup>35</sup> De plus, il faut reconnaître que parmi les modernes les plus intéressants avaient le souci de construire dans l'urgence et pour le plus grand nombre : « architecture ou révolution », écrit Le Corbusier en 1928. Ce n'est pas le cas des minimalistes qui construisent pour une élite plutôt « branchée ».

<sup>36</sup> Pour reprendre les termes de Jencks.

A notre avis, les minimalistes tels qu'ils se définissent depuis une bonne dizaine d'années dans les revues et les manifestes, ne seraient que des postmodernes qui s'en défendent, parce qu'ils ignorent peut-être que reproduire la modernité est encore une forme d'historicisme. « Dieu est mort » par le décret de Nietzsche et « l'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à quinze heures trente-deux » par celui de Jencks, repris en chœur par Peter Blake. Aussi appartient-elle déjà à l'histoire, ce qui signifie que le minimalisme ne peut se l'approprier que de manière nostalgique (cette postmodernité que raille Habermas) ou selon des stratégies rhétoriques et pragmatiques (citation, allusion) – autrement dit, une poétique de l'ironie. Cette réponse postmoderne qu'Umberto Eco décrit si bien à travers l'attitude de l'homme « qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites.<sup>37</sup> »

Comme le dit encore Eco, avec son sens incomparable de la synthèse : « L'avant-garde ira plus loin, après avoir détruit la figure, elle l'annule, elle en arrive à l'abstrait, [...] en architecture, ce sera la condition minimum du *curtain wall*, l'édifice comme stèle, parallélépipède pur [...] Mais vient un moment où l'avant-garde (le moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle a produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes »<sup>38</sup>.

Autrement dit, le minimalisme architectural a déjà été écrit par Mies van der Rohe. John Pawson ne peut pas ne pas savoir que nous le savons. Reste alors à savoir si, à l'instar de l'amant décrit par Eco, nous accepterons de jouer « consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie<sup>39</sup>... »

<sup>37</sup> ECO U., *Apostille au nom de la rose*, Grasset, le livre de poche, 1985, p.77.

<sup>38</sup> ECO U., *op.cit.*, p.76.

<sup>39</sup> ECO U., *op.cit.*, p.78. Certains signes vont dans le sens de ce renforcement du jeu ironique dans l'architecture minimaliste. Ce courant éclate aujourd'hui en de nombreuses tendances : essential, meta-, trans- (on se reportera à RUBY I. et al., *Minimal architecture*, New York, Prestel, 2003). Parmi elles, certaines n'hésitent pas à réhabiliter les couleurs et les textures rugueuses. La tension qui apparaît alors entre les formes pures et abstraites et des signes plastiques qui renvoient au corps, ou encore entre le visuel et le tactile, est perçue comme une *allotopie* et un effet de sens.