UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RECONNAITRE ET PERCEVOIR L'UTILITÉ DU VIDE : QUELQUES THÉORIES ET PRATIQUES EN DESIGN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN DESIGN DE L'ENVIRONNEMENT

PAR
GABRIEL BISSONNETTE-REICHHOLD

OCTOBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord je tiens à remercier ma directrice de recherche, Carole Lévesque. Sa patience, ses bons conseils et ses encouragements ont su me guider tout au long de la recherche et de la rédaction. De plus, son travail remarquable a transformé ma manière de voir le monde et va continuer d'alimenter ma réflexion de façon durable. Je tiens également à remercier tout le corps professoral, mes collègues de maitrise et les autres membres du personnel de l'École de design de l'UQÀM qui m'ont aidé de près ou de loin. Finalement, un grand merci à ma mère, à mon père, à mes sœurs et à mes ami.e.s qui m'ont offert, en toute saison, un soutien fondamental dans cette belle aventure – merci.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES v

RÉSUMÉ vii

ABSTRACT viii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I : L'EXPÉRIENCE DU VIDE 19

1.1 L'espace indicible 22

1.1.1 Contradictions 27

1.1.2 La poésie des rapports et la subjectivité 28

1.1.3 Être réceptif à l'indicible 32

1.2 L'espace dans la pensée et l'espace qui pense 34

1.2.1 L'espace-surprise 39

1.3 L'expérience immatérielle 42

1.3.1 Adapter l'expérience en matière 45

1.3.2 Interpréter l'immatérialité du silence 48

CHAPITRE II : LA MISE EN ŒUVRE DU VIDE 55

2.1 Solidification et mémoire 58

2.1.1 Construire par le vide 61

2.1.2 Solidifier l'absence pour aborder l'espace social 65

2.1.3 Le vide rempli de nostalgie 69

2.2 Le pouvoir de l'élimination pour révéler l'absence et inspirer le changement . 71

2.2.1 Utiliser l'absence pour adresser les composantes obsolètes de la ville . 88

2.2.2 Utiliser l'absence pour inspirer le changement social 97

2.3 La soustraction et la réduction dans l'*Archipel Vert* 106

2.3.1 Le déterminisme de l'identité des quartiers 110

2.3.2 Réédition du manifeste 112

2.3.3 Le premier manifeste de Koolhaas 116

CONCLUSION 126

POSTFACE 130

BIBLIOGRAPHIE 132

LISTE DES FIGURES

Figure Page

0.1 Yves Klein, Disque Bleu, *IKB 54*,1957 3

0.2 Lucio Fontana, *Spatial Concept. Waiting.*, 1964 4

0.3 *Voids in the formation of the Great Barrier Reef* 5

0.4 Giovanni Paolo Panini, *Interior of the Pantheon, Rome.*, 1734 7

0.5 David Carr, *sculpture d'un interstice entre un deux gratte-ciels de New York*, s.d. 11

1.1 Le Corbusier, *Couvent Sainte-Marie de La Tourette*, 1960 24

1.2 Le Corbusier, *Chapelle Notre-Dame du Haut,* 1955 24

1.3 Peter Zumthor, *Esquisse Thermes de Vals*, 1993-1996 46

1.4 Louis I. Kahn, *Silence To Light*, s.d. 52

2.1 Rachel Whiteread, *House*, 1993 59

2.2 Intérieur de la maison avec les tiges de renforcement, 1993 59

2.3 Rachel Whiteread, *House Study (Grove Road)*, 1992 62

2.4 Gordon Matta-Clark, 1973, *A W-Hole House*, exhibition at Galleriaforma, Genoa, 1973 76

2.5 Anthony McCall, *Line Describing a* Cone, 1973 79

2.6 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975 81

2.7 Gordon Matta-Clark, *Don't Make* Bake, 1974..... 82

2.8 Gordon Matta-Clark, *Graffiti Photoglyph*, 1973 82

2.9 Gordon Matta-Clark, *Underground Paris: Les Halles*, 1977..... 83

2.10 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974 83

2.11 Gordon Matta-Clark, *Circus-The Caribbean Orange*, 1978 85

2.12 Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975..... 85

2.13 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974 86

2.14 *Matta-Clark and G. H. Hovagimyan working on Conical Intersect*, 1975 . 87

2.15 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974 90

2.16 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974 90

2.17 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974 91

2.18 *Works from Bronx Floors*, 1972 (Installation view, 112 Green Street, New York)..... 104

2.19 Peter Riemann with Oswald Mathias Ungers, *The City in the City*, 1977... 109

2.20 Peter Riemann, *drawings for "The City in the City" during the Summer School*, 1977 114

2.21 Peter Riemann, *Morphological sequences: Unter den Eichen, Neuköln1, Kreuzberg/Görlitzer Banhof Südische Friedrichstadt*, 1977..... 115

RÉSUMÉ

Malgré l'absence de références disciplinaires pour la plupart des gens qui font l'expérience du vide, tous en ressentent les effets. Ce mémoire cherche à opérer sur l'attention généralement attribuée au plein pour transformer notre lecture de l'espace et développer un regard productif sur le vide. Une meilleure compréhension du vide peut mener à se questionner sur notre rapport au lieu et sur l'expérience que nous en faisons. Cette recherche tente ainsi de comprendre l'utilité du vide à travers la lecture critique de différents cas qui abordent le vide par son expérience ou sa mise en œuvre. Notamment, nous examinons l'espace indicible de l'architecte Le Corbusier, l'espace-surprise du philosophe Benoît Goetz, l'expérience immatérielle de l'architecte Peter Zumthor, la solidification du vide de l'artiste Rachel Whiteread, le pouvoir de l'élimination de l'artiste Gordon Matta-Clark ainsi que la soustraction et la réduction urbaine proposée par l'architecte Oswald Mathias Ungers.

Les limites matérielles de notre monde interpellent et font germer l'idée qu'en exposant et en donnant une valeur à la manifestation ou à l'usage du vide, on peut exposer les retombées positives du négatif, de l'absence, de déconstruction, de soustraction, de l'immatériel, de l'invisible, de la lenteur, de l'ennui ou du silence. Explorer le vide apparaît comme une nécessité en guise de réponse à notre époque contemporaine qui a priori, toujours préoccupée par le plein, fait les louanges de l'accumulation, de l'abondance, de la vitesse et de l'occupation de l'espace. En faisant le lien entre les différents cas, mais toujours à travers le vide, on découvre que des projets existants ont cette part de vide à leur essence. Enfin, nous ne cherchons pas à rendre le concept du vide fonctionnel au niveau de son utilisation, mais bien *opérationnel* par la transfiguration de son appréciation et de sa perception.

Mots clés : absence, architecture, conception, déconstruction, design, destruction, ennui, expérience, génération, immatériel, interprétation, invisible, lenteur, lieu, minimalisme, objet, paysage, potentiel, production, sens, silence, soustraction, territoire, urbain, vide

ABSTRACT

Despite the lack of disciplinary references for most people who experience emptiness, all feel its effects. This thesis seeks to intervene on the attention generally attributed to what is built in oder to transform our reading of space and develop a productive gaze upon the void. A better understanding of emptiness can lead to question our relationship and our experience of place. This research thus tries to understand the usefulness of emptiness through the critical reading of different works which engage emptiness through its experience or its implementation. In particular, we examine the ineffable space of the architect Le Corbusier, « l'espace-surprise » of the philosopher Benoît Goetz, the immaterial experience of the architect Peter Zumthor, the solidification of emptiness of the artist Rachel Whiteread, the power of elimination of the artist Gordon Matta-Clark as well as the subtraction and urban reduction proposed by the architect Oswald Mathias Ungers.

The material limits of our world bring us to challenge and bring forth the idea that by exposing and giving a value to the manifestation or the use of emptiness, we can expose the positive fallout from the negative, from absence, from deconstruction, from subtraction, from the immaterial, from the invisible, from slowness, boredom or silence. This exploration seems necessary as a response to our time which, a priori, is always concerned with what is full, praises accumulation, abundance, speed and occupation of space. By linking the different examples through the lense of emptiness, we discover that existing projects can have emptiness as their essence. Finally, we do not seek to make emptiness functional in terms of its use, but rather *operational* by the transfiguration of its appreciation and perception.

Keywords : emptiness, absence, architecture, conception, deconstruction, design, destruction, boredom, experience, generation, immaterial, interpretation, invisible, slowness, place, minimalism, object, landscape, potential, production, sense, silence, subtraction, territory, urban, empty

INTRODUCTION

Ce projet de recherche est une exploration de l'utilité de l'expérience et de la mise en œuvre du vide à travers différentes théories et projets dans les champs d'étude et de pratiques du design. Avant même d'entamer ce projet de recherche, l'exploration du vide me semblait déjà une piste appropriée en réponse à notre époque qui fait largement les louanges de l'accumulation, de l'abondance, de la vitesse et de l'occupation de l'espace. Cette époque hypermoderne que décrit le philosophe et sociologue Gilles Lipovetsky,

> [met] l'accent […] sur l'obligation du mouvement, l'hyperchangement délesté de toute visée utopique, dictée par l'exigence d'efficacité et la nécessité de la survie. En hypermodernité, il n'y a plus de choix, pas d'autre alternative qu'évoluer, accélérer la mobilité pour ne pas être dépassé par « l'évolution » : le culte de la modernisation technicienne l'a emporté sur la glorification des fins et des idéaux. Moins le futur est prévisible, plus il faut être mobile, flexible, réactif, prêt à changer en permanence, super moderne, plus moderne que les modernes de l'époque héroïque. La mythologie de la rupture radicale a été remplacée par la culture du plus vite et du toujours plus : plus de rentabilité, plus de performance, plus de flexibilité, plus d'innovation.[1]

---

[1] Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les Temps Hypermodernes*, Nouveau collège de philosophie (Paris: Bernard Grasset, 2004), 142.

Cette époque hypermoderne, donc, est au cœur de cette réflexion sur l'utilité du vide comme outil avec lequel ralentir notre mode de vie effréné. Le vide peut servir à nous donner un moment de lucidité pour prendre conscience du temps présent. Ce sont les limites matérielles de notre monde qui m'ont d'abord mené, de manière hypothétique, à considérer qu'une valeur au vide pourrait exposer les retombées positives de l'espace négatif, de l'absence, de la déconstruction, de la soustraction, de l'immatériel, de l'invisible, de la lenteur, de l'ennui, du silence… Cette première hypothèse, d'abord intuitive, s'est développée au fil de ce travail qui cherche à reconnaitre la valeur positive du vide à travers quelques cas d'étude en design et qui permet, je l'espère, d'augmenter la potentialité du vide dans nos pratiques et réflexions sur notre environnement.

De nombreuses disciplines s'intéressent à différentes déclinaisons du vide. Jorge Cruz Pinto, chercheur et professeur émérite à la Faculté d'architecture de l'Université technique de Lisbonne, suggère précisément que dans beaucoup de formes d'expression culturelle, le vide est la matrice. Le texte de Cruz Pinto, l'« Éloge du vide » (2010), joue un rôle important, voire central, dans le déploiement de la méthode de recherche de ce mémoire. Le texte fait en effet le pont entre le vide comme invitation au discours philosophique et la mise en pratique du vide en design. Sa manière d'arrimer les deux a été inspirante pour mettre en lumière les cas qui abordent le vide de diverses façons. Cruz Pinto relève que le vide est au cœur de nombreuses pratiques, à commencer par la littérature comme dans l'ouvrage de Mallarmé : « *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, où la restriction de mots donne la perception que les phrases sont suspendues dans le vide de la page blanche. »[2] La continuité de phrases et de mots sur plusieurs pages crée de nouveaux liens possibles

---

[2] Jorge Cruz Pinto, « Éloge du Vide », *Le carré bleu*, nº 2 (2010): 9.

où le hasard joue le rôle de la syntaxe, comme le lancer de dés proposé dans le titre. Dans la danse et les arts martiaux et en particulier dans le *Tai-Chi*, le vide n'est pas la salle ou le territoire dans lequel il a lieu, mais l'espace potentiel qui précède et enveloppe directement le mouvement interne et l'énergie du corps en lui donnant une intention. Le corps s'approprie et modèle le temps et l'espace vide qui l'entoure grâce aux mouvements. En arts visuels, vers la fin des années 1950, Yves Klein réalise des peintures monochromes bleues comme *IKB 54* (1957) (fig. 0.1) et présente une exposition « vide » (1958) dans une galerie complètement peinte en blanc. Un peu plus tard, il matérialise le vide dans son tableau *ANT 102, Architecture de l'Air* (1961), où il propose une véritable intention architecturale utopique.[3] Une œuvre qui semble inviter à un retour à la lenteur et proposer de prendre son temps à travers le potentiel de l'air comme matière.

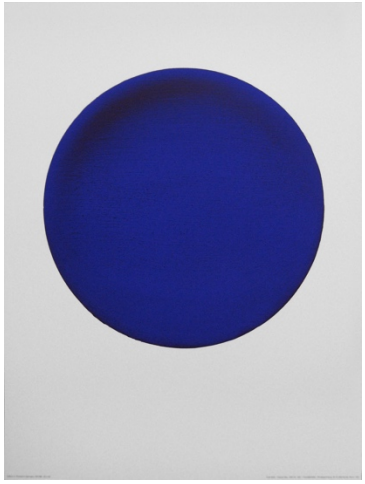

Figure 0.1 Yves Klein, Disque Bleu, *IKB 54*,1957

Source : Weitemeier, Hannah. Yves Klein : 1928-1962 ; International Klein Blue. Köln : Taschen, 2001. P.18

---

[3] Cruz Pinto, 9-11.

De manière similaire, le peintre Lucio Fontana expérimente la déchirure et lacération sur toile. Par exemple, dans une œuvre tirée d'une série intitulée *Spatial Concept. Waiting* (1964) (fig. 0.2), le geste de découpe de Fontana génère un champ de forces de destruction et de transcendance des limites spatiales de la représentation picturale grâce à l'existence de vides à l'extérieur du tableau, dans le tableau et au-delà du tableau.[4]

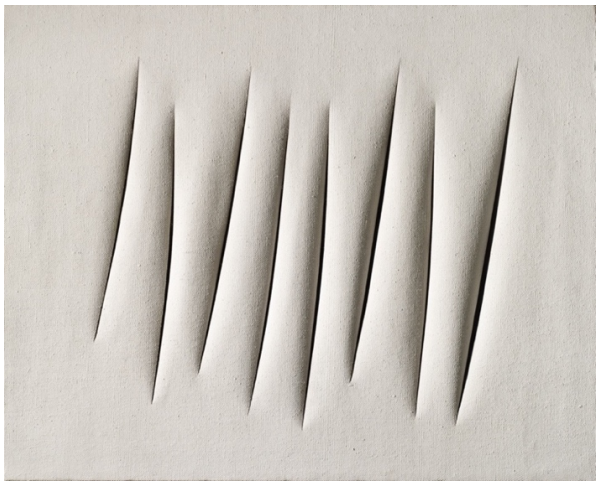

Figure 0.2 Lucio Fontana, *Spatial Concept. Waiting.*, 1964
Source : https://www.christies.com/lotfinder/Lot/lucio-fontana-1899-1968-concetto-spaziale-attese-6101355-details.aspx

En sculpture, il est plus facile d'imaginer la nécessité du vide puisque c'est en modelant, en assemblant ou en soustrayant directement de la matière que le sculpteur donne une forme à l'espace alentour, jusqu'à la création effective de l'espace vide intérieur. Le sculpteur japonais Isamu Noguchi, influencé par le bouddhisme zen, utilise de son côté l'espace comme élément formel sculptural en arrimant le concept d'« energy

[4] Cruz Pinto, 11.

emptiness » au Grand Vide cosmogonique (dont tout est issu) et au *Chi* (la force ou le souffle vital).[5] L'architecte et anthropologue Christopher Alexander évoque quant à lui la formation des structures vivantes autour de la Grande Barrière de Corail (fig. 0.3) pour illustrer la nécessité du contraste entre les vides et les structures, contraste qui génère la complexité tout en évitant la confusion dans les structures elles-mêmes. Les structures les plus denses et les plus importantes de la Grande Barrière de Corail se détachent pour aller vers des structures vides, propres et lisses en rejetant les parties non nécessaires à la préservation de la nouvelle structure.[6]

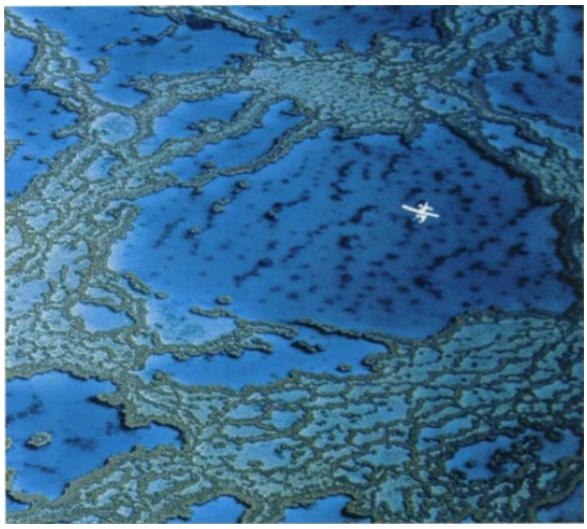

Figure 0.3 *Voids in the formation of the Great Barrier Reef*

Source: Christopher Alexander, *The Process of Creating Life: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe*, The Center for Environmental Structure series, v. 10 (Berkeley, Calif: Center for Environmental Structure, 2002), 75.

---

[5] Cruz Pinto, 11.

[6] Christopher Alexander, *The Process of Creating Life: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe*, The Center for Environmental Structure series, v. 10 (Berkeley, Calif: Center for Environmental Structure, 2002), 74.

Dans ses 15 propriétés fondamentales, Alexander mentionne le vide comme partie essentielle au processus de « préservation de la structure » : tout comme un verger doit être taillé, une structure nécessite un nettoyage de temps à autres. Lorsqu'une situation est trop encombrée, lorsqu'il y a trop de centres ou confusion dans la structure organisationnelle de l'espace, un processus de « préservation » doit être appliqué : la structure primaire doit être préservée et le reste soustrait. En conséquence, le processus de « préservation de la structure » crée fréquemment le vide. Au fil de ce processus, la singularité de la structure est maintenue, s'opposant à une nouvelle structure.[7]

De même, si on transpose ce vide organique en architecture, nous pourrions dire qu'il précède la formation de l'espace architectural et qu'il est générateur de la forme, de la constitution du rythme et du sens. Dès l'antiquité, la coupole interne du Panthéon (fig. 0.4) a recréé une vision métaphorique du cosmos. La lumière qui jaillit par l'ouverture circulaire centrale du dôme symbolise l'œil zénithal et suggère la dimension métaphysique, l'*axis mundi* romain et la mesure du temps solaire. L'œil représente le vide médian qui unit le vide extérieur et celui qui s'ouvre sur l'intérieur, soit le vide du cosmos : la construction architecturale de la coupole est une représentation de la voûte céleste.[8] Le vide organise ainsi l'espace de manière qu'on soit en mesure de ressentir des choses plus grandes que le lieu lui-même. On retrouve diverses significations associées au vide à travers différents héritages architecturaux.

---

[7] Alexander, 74.

[8] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 12-13.

Figure 0.4 Giovanni Paolo Panini, *Interior of the Pantheon, Rome.*, 1734
Source: https://artsandculture.google.com/asset/1AHJFNF8OkfG9Q

Notamment, l'architecture traditionnelle japonaise offre une riche conception spatiale qui aborde le vide pour lier corps et esprit. L'écrivain Jun'ichiro Tanizaki décrit, dans son ouvrage *L'éloge de l'ombre*, son expérience du pavillon de thé traditionnel Japonais

> d'où l'on peut, à l'abri de murs tout simples, à la surface nette, contempler l'azur du ciel et le vert du feuillage. […] j'ajouterai d'ailleurs qu'une certaine qualité de pénombre, une absolue propreté et un silence tel que le chant d'un moustique offusquerait l'oreille, sont des conditions indispensables. Lorsque je me trouve en pareil endroit, il me plaît d'entendre tomber une pluie douce et régulière.[9]

---

[9] Jun'ichiro Tanizaki et René Sieffert, *Éloge de l'ombre* (Lagrasse: Editions Verdier, 2011), 20.

La contemplation, le silence, le vide et l'expérience sont fondamentalement intégrés dans la conception du lieu. De même, la réduction matérielle comme liant entre corps et esprit de la spiritualité bouddhiste mise en pratique au Japon s'exprime dans le concept de *Wabi-Sabi*. L'artiste Leonard Koren, expert en esthétique et auteur de *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*, suggère que le concept s'incarne dans la beauté de l'événement dynamique produit dans la rencontre entre nous et quelque chose d'autre. La beauté peut survenir spontanément à tout moment compte tenu des circonstances, du contexte ou du point de vue approprié. La beauté est ainsi un état de conscience altéré, un moment extraordinaire de poésie et de grâce.[10] Ce regard soutenu révèle l'intuition de nos émotions et la dynamique profonde entre sujet et objet.[11]Appliquée à l'espace architectural, cette recherche de l'essentiel acquiert une dimension esthétique à travers nos observations de l'espace vide.

Il est bien connu que Frank Lloyd Wright a grandement été influencé par l'architecture japonaise et la philosophie chinoise de Lao-tseu, père fondateur du taoïsme. Kevin Nute, professeur d'architecture à l'Université d'Oregon et spécialiste de Wright et de l'influence orientale sur son travail, souligne notamment l'influence du concept du vide japonais sur le travail de Wright en termes d'espace vide ou vacant. Wright aurait interprété le vide de Lao-tseu comme l'entité positive de l'espace, par opposition à la négation ou au non-être, traditionnellement considéré comme signifiant pour Lao-

---

[10] Leonard Koren, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers* (Point Reyes, Calif: Imperfect Publishing, 2008), 51.

[11] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 17.

tseu.[12] En outre, Wright met souvent en œuvre des concepts tirés du célèbre *The Book of Tea* d'Okakura Kazuko où le rôle du thé est en osmose avec l'esthétique et certaines expressions culturelles de la vie japonaise. Cette manière de concevoir l'espace propose d'emblée que la réalité d'une pièce se trouve dans l'espace clos par le toit et les murs, et non pas dans le toit et les murs eux-mêmes.[13] De plus, l'architecte japonais Arata Isozaki introduit le concept de « vide productif » en se basant sur le concept traditionnel japonais *ma*.[14] Jonathan Hill, professeur d'architecture à Bartlett School of Architecture de University College London, suggère qu'Isozaki associe le concept spatio-temporel du *ma*, qui se traduit par intervalle ou écart, aux séquelles d'une destruction ou d'un effacement comme un tremblement de terre ou une bombe nucléaire qui engendre un renouvellement de l'espace.[15]

Parallèlement, le physicien et philosophe Max Jammer fait écho au philosophe pythagoricien Archytas qui conçoit que l'espace a la propriété physique de fixer des frontières ou des limites aux masses qui se retrouvent à l'intérieur et d'empêcher ces masses de devenir indéfiniment grandes ou petites. C'est aussi grâce à ce pouvoir contraignant de l'espace que l'univers, dans son ensemble, occupe un espace fini. Pour Archytas, l'espace n'est donc pas une pure extension, dépourvue de toutes qualités ou

---

[12] Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright* (London: Routledge, 2000), 124.

[13] Nute, 122.

[14] Arata Isozaki, Sabu Kohso, et David B. Stewart, *Japan-Ness in Architecture* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2006), 100.

[15] Jonathan Hill, *The Architecture of Ruins: Designs on the Past, Present and Future* (Milton: Routledge, 2019).

de force, mais plutôt une sorte d'atmosphère fondamentale, dotée de pression et de tension et délimitée par le vide infini.[16] Le théoricien allemand de l'art Rudolf Arnheim fait appel aux propos du philosophe et psychologue Theodor Lipps pour expliquer la dualité entre l'espace physique et notre perception de cet espace, puisque Lipps suggère que toutes les formes ont une contre-tendance ou une contre-activité. La forme existe et ne peut seulement exister qu'en vertu de l'équilibre entre les deux.[17] Arnheim rapproche cet équilibre à notre perception de l'espace. Ainsi, si une ligne sur un papier est une chose morte, tout comme le bord, le profil ou la surface séparant un bâtiment de son espace environnant, nos images perceptuelles de ces mêmes lignes sont des produits de notre système nerveux et sont en soi le résultat des mêmes forces dynamiques opposées dont parle Lipps.

L'effet psychologique est élémentaire et universel, mais seul l'artiste arrive à stimuler son intuition au point de la mettre en pratique dans son travail, même s'il peut ne pas être explicitement conscient de ce qu'il expérimente. Le grand public est encore moins susceptible d'être conscient du dynamisme des objets perceptuels, bien qu'il ait néanmoins une certaine influence sur l'univers visuel. Dans son ouvrage *The Dynamics of Architectural Form*, la proposition de base d'Arnheim se situe donc dans la reconnaissance de l'espace comme un objet visuel à part entière. Il cite le travail de l'artiste britannique David Carr comme exemple (fig. 0.5) puisque ce dernier expose des sculptures dérivées des interstices entre les gratte-ciels de New York. La matérialisation de l'espace négatif entre les bâtiments produit une sorte de stalactite

---

[16] Max Jammer, *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics* (United States: Dover Publications : Made available through hoopla, 2013), 10.

[17] Rudolf Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form: Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union* (Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2009), 71.

suspendu.[18] Le vide est ainsi révélé par la solidification de l'espacement et rend le concept visuellement explicite.

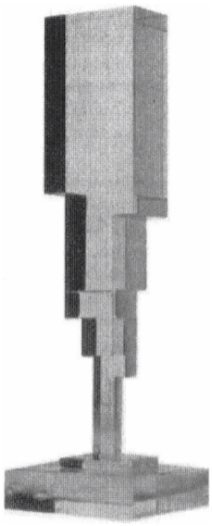

Figure 0.5 David Carr, *sculpture d'un interstice entre un deux 11rate-ciels de New York*, s.d.
Source: Rudolf Arnheim, *The Dynamics of Architectural Form: Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union* (Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2009), 72.

La conception de l'architecture comme étant composée d'« espaces »,[19] plutôt que d'éléments construits tels que planchers et murs, se forme avec le mouvement moderne. Anthony Vidler, professeur à l'École d'architecture Irwin S. Chanin à New York, explique que cette idée d'espace apparaît pour la première fois à la fin du 19e siècle, suite aux théories psychologiques allemandes du *raum* proposées par des psychologues comme Thodor Lipps et Robert Visher, des sociologues de l'espace comme Georg Simmel et des historiens de l'art comme August Schmarsow et Paul Frankl, dans une

---

[18] Arnheim, 71-72.

[19] Rachel Whiteread, James Lingwood, et Jon Bird, *House* (London: Phaidon, 1995), 64.

tentative d'universaliser l'analyse de l'histoire de l'art. L'espace, comme les autres catégories de formes pour le composition tridimensionnelles—masse, surface, ligne et forme—devient progressivement fondamental dans l'étude de l'architecture, un art essentiellement composé avec et à travers l'espace. En tant que concept, l'espace devient intérieur, enveloppant et structuré par nos mouvements corporels. Dans ce nouveau contexte, l'espace devient un attribut, quoique qu'abstrait, de l'architecture du début du 20e siècle. Inévitablement, cela mène à la question posée par l'historien et critique d'architecture Siegfried Giedion : quelle est la particularité de l'espace moderne? De nombreux architectes, d'Aldolf Loos à Le Corbusier, de Frank Lloyd Wright à Theo Van Doesberg, théoriseront ce nouvel espace et l'associeront rapidement au mouvement, à la vitesse, au rythme et surtout à la transparence. L'espace devient un des mots d'ordre de l'architecture moderne et constitue un terme essentiel pour la définition de ce qui est en fait et simplement « moderne ». L'espace, même plus que la fonction, représente un terme limite pour la modernité, notamment pour sa connexion avec le temps et la relativité, avant et après Einstein. L'espace bouge, il est fluide, ouvert, rempli d'air et de lumière et sa présence est un remède aux environnements affectés de la vieille ville, tel un porteur moderne de l'image propagée par les Lumières d'une ville hygiénique et libre.[20]

En contrepartie, l'espace dans la vision urbaine du mouvement moderne est devevu, dans la ville contemporaine, largement privatisé. Jacques Beauchard, professeur émérite de sociologie, spécialisé en aménagement du territoire à Paris Val-de-Marne XII, et Françoise Moncomble, maître de conférences de sociologie à l'Université Paris-Est Créteil et membre du laboratoire de recherche LAB'Urba à l'Institut d'urbanisme de Paris, constatent que partout l'espace public n'est plus le lieu d'une réalité commune

---

[20] Whiteread, Lingwood, et Bird, 64-65.

mais est plutôt en déclin. Ils soutiennent que l'urbanisme d'aujourd'hui s'attarde à l'architecture des édifices et aborde uniquement le vide comme un investissement technique attribuable à des « non-lieux ». En observant la ville de l'angle du bâti, le vide ne vaut rien, il n'est plus l'objet d'une architecture comme il pouvait l'être à des époques précédentes où la place et la perspective jouaient un rôle déterminant. C'est pourquoi il semble qu'aujourd'hui on ne s'intéresse qu'à la matérialité des pleins.[21]

Bien qu'il y ait diverses façons d'aborder le vide dans différents domaines, une de ces manières dans le vaste champ d'étude du design est d'observer comment ce qu'on qualifie généralement d'inutile dans l'espace vide agit sur le projet de design. À travers sa conception et sa mise en forme, le vide a non seulement un effet sur l'expérience de ces lieux, mais ouvre aussi notre capacité à trouver du vide dans des projets qui n'ont pas été mis en place en pensant à celui-ci. De manière hypothétique, si nous sommes d'accord que l'inutile peut servir à quelque chose, qu'il a une valeur, qu'il y a une production à travers l'inutile, le vide peut alors devenir un élément spatial qui puisse être intégré et mis à profit dans les pratiques du design. Bref, que l'inutile est productif !

Ainsi, en s'intéressant aux différents éléments qui font appel l'utilité du vide, spécifiquement dans les pratiques du design, quelques questions apparaissent : À quoi le vide peut-il servir? Comment peut-il être utilisé? Comment déceler la valeur du vide? Est-ce que le vide est un élément par lequel nous pouvons transformer les pratiques? Quels éléments dans les pratiques du design peuvent faire état de cette productivité inutile? En somme, comment l'expérience et la mise en œuvre du vide peuvent-elles s'avérer utiles aux pratiques du design?

---

[21] Jacques Beauchard et Françoise Moncomble, *L'architecture du vide: espace public et lien civil* (Presses universitaires de Rennes, 2013), 10-11.

Notre époque célèbre la consommation et l'accumulation, certes, mais chante également, comme le souligne Cruz Pinto, les louanges de la reproduction, de la multiplication des images et des objets, et met en place une fixation de l'apparence de l'image architecturale. C'est pourquoi cette réflexion sur le vide permet de proposer et de définir une alternative à la situation actuelle de l'architecture, de la ville, du territoire et de la nature, marquée par la culture enthousiaste de l'occupation de l'espace, de la surabondance et de l'absence de vides significatifs.[22] Selon l'architecte Luis Moya González, dans toute intervention urbaine c'est l'espace vide qui a le rôle de structurer et de façonner l'espace construit, et non pas les bâtiments comme on a inversement l'habitude de croire en planification urbaine.[23] Pour mettre en lumière l'utilité du vide en design, nous proposons d'étudier, d'une part, son expérience qui s'apparente à l'usage, notamment de l'absence, de l'ennui, du silence ou de la lenteur, et d'autre part sa mise en œuvre qui s'apparente quant à elle à la conception, à la génération ou la production potentielle d'un projet. Nous reconnaissons qu'un lien inévitable se pose entre le vide et le plein : la valeur ou l'intérêt de garder ou de circonscrire le vide ne peut prendre place qu'en construisant du plein. Ceci dit, il nous apparait important d'attribuer une attention particulière à ce vide et à son utilisation afin d'en montrer la valeur et l'intérêt pour arriver à en considérer l'amplitude et les bienfaits avant ou au lieu qu'il ne soit soumis à la construction.

Les différentes études de cas qui suivent sont des exemples de l'utilisation du vide dans le projet de design et s'insèrent, chacune avec leurs particularités, dans une réflexion qui souhaite reconsidérer une pratique contemporaine largement préoccupée par le

---

[22] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 5.

[23] Luis Moya González, « El proyecto del espacio vacío », *Urban 7, Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio. ETSAM. Univ Politécnica de Madrid*, 2002, 76.

plein. Le mémoire propose ainsi une nouvelle lecture du vide en montrant, à travers différentes formes de projet, que le vide peut être au centre même de la conception. L'étude de chacun des cas est basée sur la combinaison de la valeur du vide et la capacité du design à en augmenter le potentiel pour finalement transformer la réception du vide comme réel apport conceptuel et expérientiel. Convaincu que malgré l'absence de références disciplinaires pour la plupart des gens qui font l'expérience du vide, tous en ressentent les effets. Ce sera l'objectif de ce mémoire que d'éclaircir cet apport du vide dans la mise en forme et l'expérience de l'environnement construit.

Nous cherchons ainsi à opérer sur l'attention généralement attribuée au plein pour transformer notre lecture de l'espace et développer un regard productif sur le vide. Nous ne cherchons pas à rendre le concept du vide fonctionnel au niveau de son utilisation, mais bien *opérationnel* par la transfiguration de son appréciation et de sa perception. À travers les cas d'étude, nous allons découvrir comment le vide est abordé et appelé de différentes manières. Nous sommes convaincus qu'une meilleure compréhension du vide peut mener à de « meilleurs projets »; « meilleur » dans le sens d'un projet qui nous permet de ralentir, de se questionner sur notre rapport au lieu et sur l'expérience que nous en faisons. Nous espérons que ce mémoire soit porteur pour des projets à venir. Simone Pizzagalli, architecte et chercheur pour l'Institut des technologies industrielles et de l'automatisation du Conseil national de recherches d'Italie, suggère d'ailleurs que le vide en tant qu'élément de conception en design nous ramène à un état de possibilités et d'ouvertures—des possibilités de choisir.[24] De plus, le vide est capable de préserver des caractéristiques importantes propres au design et

---

[24] Simone Pizzagalli, Nicolo Privileggio, et Marc Schoonderbeek, *Spaces, Poetics and Voids: A Prison and the City ; Places*, Modi Operandi 1 (Amsterdam: Architectura & Natura Press, 2013), 14.

en même temps d'évoquer une infinité de formes. Il devient la scène d'un nouvel ensemble de relations potentielles et de compositions spatiales.[25]

Les études de cas qui suivent explorent et démontrent l'utilité de l'expérience et de la mise en œuvre du vide en design. Les œuvres choisies sont des œuvres importantes, généralement bien connues. Cela dit, aucune étude ne les a jusqu'ici réunies dans une étude sur le vide. À ce titre, nous révélons la lecture et l'expérience de projets de design à l'aide du regard de différent.e.s théoricien.ne.s et concept.eur.rice.s. en se demandant d'une part, comment met-on le vide en oeuvre dans le projet? Et d'autre part, comment parle-t-on de la place faite au vide dans le projet? Chacun des cas a ainsi été choisi en voulant comprendre le rôle du vide dans leur travail. En explorant le travail d'artistes, de penseurs, de designers et d'architectes qui ont mis en place le vide, nous en racontons l'expérience et les bienfaits et démontrons que le vide et la valeur qu'on souhaite lui attribuer augmentent le potentiel de son expérience et de sa mise en œuvre.

Le mémoire se divise en deux parties principales : la première, l'expérience du vide, s'intéresse à la conception de l'invisible et de l'intangible, tous deux liés aux forces latentes, à notre esprit, à notre perception, au vide précédant la création qui s'insère comme espace de soustraction, d'élimination et d'indétermination. La seconde partie s'intéresse quant à elle à la mise en œuvre du vide, où la composition matérielle est visible, tangible et reliée à la vue, aux matériaux, aux limites et aux lieux qui définissent sa présence.[26] Les cas répertoriés ont tous en commun une déclinaison du vide comme pilier central. Selon le cas, nous faisons l'usage de différentes terminologies qui entourent la notion de vide pour augmenter la compréhension d'un concept qui peut

---

[25] Pizzagalli, Privileggio, et Schoonderbeek, 48.

[26] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 34.

sembler abstrait. Dans la première partie portant sur l'expérience du vide, nous examinons l'*espace indicible* de Le Corbusier et son interprétation par le philosophe et architecte Benoît Goetz, qui préfère le nommer *espace-surprise*. Les concepts d'espace indicible et d'espace surprise nous permettent de questionner notre réceptivité et notre sensibilité au vide ainsi que notre rapport à l'espace. Nous y abordons également l'expérience immatérielle dans le travail de l'architecte Peter Zumthor. Chez Zumthor la notion de vide résonne dans la notion d'immatérielle dans la mesure où l'expérience d'un espace s'exprime à travers l'atmosphère qui est catalysée par nos sens.[27] Dans la deuxième partie, portant sur la mise en œuvre du vide, sont adressées tout d'abord la solidification et la mémoire figée dans l'œuvre *House* (1993) de l'artiste Rachel Whitread. Le vide y est mis en œuvre par la solidification de l'absence pour soulever différents questionnements sur la mémoire à travers l'identité et l'espace social. Ensuite nous explorons l'utilité de l'élimination dans le travail de l'artiste américain Gordon Matta-Clark. La notion d'élimination qui dérive du vide est exercée par Matta-Clark comme un geste pour révéler l'absence et dénoncer l'architecture et la planification urbaine obsolète face aux besoins de la population. Nous analysons enfin la soustraction et la réduction dans le projet théorique d'*Archipel Vert* de l'architecte Oswald Mathias Ungers. Ungers propose l'action de soustraire et de réduire et nous permet d'explorer une autre dimension de l'utilisation du vide. En embrassant le dépeuplement des quartiers centraux de Berlin il avance un modèle radical d'urbanisme de la décroissance urbaine.[28] Nous espérons ainsi transposer l'expérience et la mise en œuvre des différentes déclinaisons du vide de ces discours et projets étudiés vers une

---

[27] Zumthor, *Penser l'architecture*, 10.

[28] Ungers et al., *Die Stadt in der Stadt*, 7.

compréhension augmentée qui puisse permettre au vide de trouver une place dans les pratiques du design.

CHAPITRE I : L'EXPÉRIENCE DU VIDE

Il vous est peut-être déjà arrivé de vous retrouver assis près de la fenêtre de votre salon par un bel après-midi de septembre et de lever les yeux au moment même où un nuage qui obscurcissait la ville fait soudainement place au soleil qui vous envahi d'un seul coup? C'est un réel moment de joie intérieur, une vague de chaleur qui tout d'un coup, met en valeur tout ce qui se trouve autour de vous. Peut-être n'aviez-vous jamais pris le temps d'observer, avec vos sens aussi éveillés, les moulures, la poignée de porte, la lampe, le plancher, l'odeur du début de l'automne. S'agit-il d'une nouvelle curiosité? Cette curiosité, peut-être dormante, s'est-elle soudainement animée grâce à cette conjoncture favorable? Cette conjoncture, ces éveils de curiosité pour les choses et les lieux qui nous entourent sont ce que Le Corbusier a nommé l'*espace indicible*. Dans ce chapitre nous nous pencherons sur ce concept phare de l'expérience esthétique et spirituelle en architecture qui aide à saisir, d'une part, l'émotion plastique ressentie et d'autre part, à décrire la qualité de l'expérience que l'architecture cherche à produire.[29] Nous aborderons ensuite une lecture philosophico-architecturale menée par Benoît Goetz dans laquelle il interprète l'espace indicible sous l'expression *espace-surprise*.[30] Goetz pousuit en effet la réflexion de Le Corbusier, liant l'espace indicible à la pensée et élargissant les lieux ou les événements dans lesquels il peut se trouver, ouvrant

---

[29] Mickaël Labbé, *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*, Editorial Universitat Politècnica de València., LE CORBUSIER. 50 AÑOS DESPUÉS., 2016, 1.

[30] Benoît Goetz, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg n°1/1994, Husserl / Espace*, Première édition (Presses universitaires de Strasbourg, 1994).

d'emblée un potentiel d'accessibilité plus important. Nous examinerons enfin le travail de Peter Zumthor sur l'expérience immatérielle. Zumthor propose en effet que la notion de vide est une condition fondamentale pour la compréhension de l'espace architectural. Comme l'explique Cruz Pinto, Zumthor explore la prise de conscience des affects tels que voir et sentir afin d'interpréter et de projeter l'architecture à partir de sa matière la moins visible et la moins tangible, c'est-à-dire l'atmosphère qui est catalysée par nos sens.[31]

Mais avant de nous pencher plus sérieusement sur les travaux de Le Corbusier, de Goetz et de Zumthor, il apparait important de souligner l'époque de la distraction dans laquelle nous vivons. Malgré l'abondance de beaux espaces aménagés qui nous entourent, il est difficile pour beaucoup d'entre nous de céder de notre temps pour arrêter et observer ce qui est dans notre environnement. Malgré les mystères qui circonscrivent l'insondable cas de l'espace indicible de Le Corbusier, que nous décrirons sous peu, peut-être pouvons-nous l'étudier en gardant en tête qu'il est, à prime abord, un appel à ralentir, à porter attention et à apprécier les instants que les projets de design mettent parfois en œuvre.

Aya Peri Bader, candidate au doctorat à l'École d'architecture de l'Université de Tel-Aviv suggère qu'étant préoccupés par les tâches quotidiennes, la plupart des gens ne s'arrêtent pas pour observer l'objet architectural comme une œuvre d'art.[32] Rares sont les moments où nous sommes en position réceptive, où nous arrivons à ressentir

---

[31] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 7.

[32] Aya Peri Bader, « A model for everyday experience of the built environment: the embodied perception of architecture », *The Journal of Architecture* 20, nº 2 (4 mars 2015): 244, https://doi.org/10.1080/13602365.2015.1026835.

l'espace dans lequel on se trouve, voire à considérer comment cet espace pourrait être utile à notre épanouissement et à notre bien-être. Nous voyons trop souvent les espaces dans lesquels nous naviguons quotidiennement de façon fonctionnelle et productive. Dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, le philosophe allemand Walter Benjamin (1892-1940) indiquait que la phrase énigmatique « *La réception dans la distraction* »[33] aborde ce qui semble être une affirmation évidente : dans la vie quotidienne, notre environnement construit est principalement perçu dans un état de distraction, c'est-à-dire sans concentration ni attention focalisée. Nous connaissons un lieu et y agissons presque sans nous en rendre compte ou vraiment y penser.[34] Cela est d'autant plus vrai quand on habite une métropole, une jungle de bâtiments où il devient facile d'oublier l'intention et la valeur de chacun d'eux. Cet état de distraction devient évident, par exemple, lorsqu'on se retrouve à l'extérieur de la ville et que nous réalisons l'impact de la nature, du silence et l'absence de ce construit. Grâce à ce contraste, il devient étonnement plus facile de prendre conscience des lieux qui nous entourent. En parallèle, et comme laisse entendre Bader, à moins de changements significatifs de l'environnement, celui ou celle qui habite la ville doit, en réalité, ignorer le construit afin de fonctionner de manière satisfaisante dans sa routine quotidienne.[35] Nous sommes tellement familiarisés avec notre environnement bâti que la distraction l'emporte sur notre désir de ressentir les bienfaits de notre environnement. Bien que le vide soit un concept qui est difficile à saisir dans son véritable état, c'est-à-dire quand il n'y a vraiment rien, une certaine

---

[33] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia (Paris, 2018), 64.

[34] Bader, « A model for everyday experience of the built environment: the embodied perception of architecture », 244.

[35] Bader, 244.

distraction demeure, que ce soit un son ou une image qui nous passe par la tête. Même dans l'expérience d'une chambre anéchoïque, on finit par entendre notre respiration et notre coeur qui bat. En somme, il nous semble que donner de la place au vide c'est enlever le superflu pour revenir à soi-même et à nos véritables besoins.

1.1 L'espace indicible

Même s'il pourrait sembler paradoxal de proposer une étude sur le vide en discutant de l'environnement construit, celui-ci est pourtant le lieu idéal pour son exploration. À titre d'exemple, c'est lorsqu'il voit le Parthénon pour la première fois que Le Corbusier commence à se questionner sur la possibilité d'être transporté dans une autre dimension, comme un lieu exceptionnel qui se démarque par sa justesse esthétique et spirituelle. C'est ce qu'il nommera *espace indicible*, pilier de son travail théorique qui sera retravaillé et redéfini à maintes reprises à partir de 1945.

Mickaël Labbé, professeur à la Faculté de Philosophie de l'Université de Strasbourg, parlera d'ailleurs de la dimension introspective de l'espace indicible.[36] Dans une conversation enregistrée à la Tourette, Le Corbusier explique que « lorsqu'une oeuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible : les lieux se mettent à rayonner, physiquement, ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle l'espace indicible, c'est-

[36] Labbé, *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*, 10.

à-dire qui ne dépend pas des dimensions, mais de la qualité de perfection : c'est du domaine de l'ineffable. »[37]

Mais l'espace indicible n'est-il accessible qu'à ceux et celles qui sont réceptifs à sa manifestation, comme dans un état de réception absolu? Cet espace indicible est-il seulement accessible à celui ou celle qui a le temps de prendre le temps? Pour expliquer sa manifestation par rapport à notre réceptivité, Cruz Pinto parle d'un vide dans l'espace-temps en mesure d'altérer notre conscience. Celui-ci nous permet d'accéder à l'invisible et à la construction dynamique des sens cachés d'une œuvre. Les forces ne sont pas visibles directement, mais relèvent d'un niveau d'invisibilité qui est visible dans la matière. Elles se révèlent à l'extérieur quand des interactions s'établissent entre systèmes et sujets récepteurs.[38] Par exemple, dans les projets de La Tourette (1956-1959) (fig. 1.1) et de la Chapelle de Ronchamp (1950-1953) (fig. 1.2), la lumière et l'apparente absence de gravité permettent au toit de béton de se détacher des murs et flotte ainsi en laissant un trait de lumière qui favorise l'accès à l'espace indicible. [39]

---

[37] Le Corbusier, « Conversation enregistrée à la Tourette », *L'Architecture d'aujourd'hui, n° spécial « Architecture religieuse »*, juin-juillet 1961, 3.

[38] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 21.

[39] Le Corbusier et Willy Boesiger, *Œuvre complète, 1952 - 1957: Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35*, 10., uncorr. reprint [of the] first ed. 1957 (Basel: Birkhäuser, 1999), 32.

Figure 1.1 Le Corbusier, *Couvent Sainte-Marie de La Tourette*, 1960

Source: https://archeyes.com/sainte-marie-de-la-tourette-le-corbusier/

Figure 1.2 Le Corbusier, *Chapelle Notre-Dame du Haut,* 1955

Source: https://img.over-blog-kiwi.com/0/78/91/21/20161111/ob_a6a848_interieur-1.JPG

Par ailleurs, Labbé défend que l'espace indicible « vise à penser le sommet de l'expérience esthétique et spirituelle dont est passible l'architecture, cela tant pour rendre compte de l'émotion plastique ressentie face aux chefs-d'oeuvre du passé que pour décrire la qualité de l'expérience que l'architecte cherche à produire par ses propres oeuvres. »[40] Faudrait-il donc avoir des connaissances disciplinaires pour être en mesure de discerner l'espace indicible? Le Corbusier explique que « prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des nuages, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. La preuve première d'existence, c'est d'occuper l'espace. »[41] Nous pourrions alors penser que comme l'environnement construit est commun à tous et que nous sommes tous et toutes en constante relation avec notre espace, nous partageons tous cet accès potentiel à l'espace indicible. Si certains d'entre nous sont moins outillés pour décrire la qualité de l'expérience que l'architecte a produite, n'en demeure que la reconnaissance de l'espace indicible réside d'abord et avant tout dans la prise en possession et en reconnaissance du lieu.

Ce qui est encore plus étonnant dans les idées de Le Corbusier est la mise en relation de cet espace indicible avec une autre dimension. Le Corbusier affirme en effet que l'espace indicible ouvre la quatrième dimension. Labbé explique que « l'émotion esthétique relève d'une juste mise en rapport des éléments dans l'espace architectural, de telle sorte qu'apparaisse cette autre dimension, qui est celle de la profondeur. »[42]

---

[40] Labbé, *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*, 1.

[41] Jean Jenger et Françoise de Franclieu, *Le Corbusier, savina - Sculptures et dessins*, Philippe Sers / Fondation Le Corbusier (Paris, 1984), 1.

[42] Labbé, *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*, 13.

Pour comprendre comment un espace peut ouvrir notre esprit à une autre dimension, il faut être en mesure de comprendre notre rapport à l'espace. Selon lui, « la quatrième dimension semble être le moment d'évasion illimitée provoqué par une consonance exceptionnelle juste des moyens plastiques mis en oeuvre par eux déclenchée. »[43] Chez Le Corbusier il est aussi question de miracle :

> Le Corbusier compare l'expérience esthétique au sentiment religieux (« J'ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible ») qui donne une dimension spirituelle, quasi mystique à l'émotion artistique, cela dans une veine tout à fait typique des propos de Le Corbusier. [44]

Et, de poursuivre Labbé,

> il renvoie à la dimension du « miracle », c'est-à-dire à une sorte de grâce, de présent quasiment divin, parce qu'exceptionnellement rare, contraire au cours ordinaire des choses (un miracle est une violation des lois de la nature).[45]

Mais Labbé nous propose qu'« un tel vocabulaire dénote bien à la fois le prix accordé par Le Corbusier à l'expérience de l'espace indicible, en même temps qu'il fait signe vers notre incapacité de lui assigner des causes déterminantes véritables. Le miracle est ici le nom que nous donnons à notre ignorance. »[46] En revanche, en mettant des mots

---

[43] Jenger et de Franclieu, *Le Corbusier, savina - Sculptures et dessins*, 2.

[44] Labbé, *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*, 13.

[45] Labbé, 13.

[46] Labbé, 13.

sur ce que nous ignorons, comme ce que Le Corbusier appelle un miracle, il nous permet de donner une valeur à quelque chose qui nous est inconnu, et tente de donner une utilité à une expérience intangible, l'espace indicible.

1.1.1 Contradictions

Le concept théorique de Le Corbusier reste néanmoins paradoxal puisqu'il tente de décrire quelque chose qui n'est pas censé pouvoir se matérialiser ou s'expliquer. On parlera d'une expérience vécue dans l'espace plutôt que de quelque chose de tangible. À l'étude de ses écrits, il demeure difficile de connaître les véritables intentions qui l'ont incité à poursuivre le développement de l'espace indicible, la question demeurant considérablement énigmatique. Par contre, le travail de Le Corbusier reste un moyen de communiquer l'expérience et de faire le pont entre l'immatériel et le tangible. Par ailleurs, Labbé souligne que:

> l'espace indicible trahit lui-même une sorte de malaise ou exprime une sorte de paradoxe proche de la contradiction performative, puisqu'il s'agit précisément de chercher à dire par l'acte linguistique de formulation d'un concept : d'énoncer, de mettre en mots, de porter à l'expression ce qui est précisément, par le témoignage même de l'expression choisie, ne se laisse pas dire ou constitue aux yeux de l'architecte un phénomène radicalement indicible.[47]

La seule façon de véritablement comprendre ce qu'est l'espace indicible est donc de le vivre. Malgré tout ce qu'on pourrait écrire, la véritable essence du phénomène s'inscrit dans le vécu. En plus de l'impossibilité de le décrire avec précision, l'espace indicible

---

[47] Labbé, 11.

est aussi une expérience qui se situerait dans le présent : il est impossible de laisser une trace de sa manifestation.

1.1.2 La poésie des rapports et la subjectivité

Le Corbusier adresse son texte à « ceux qui ont pour mission d'aboutir à une juste et efficace occupation de l'espace »,[48] mais aussi à « une perfection absolue à atteindre dans l'occupation de l'espace. »[49] La perfection absolue de l'espace entraîne une occupation juste et efficace. Labbé explique que:

> les rapports inscrits dans la matérialité du bâtiment sont le fruit des « masses d'intentions » qui étaient à l'œuvre dans l'esprit en acte du concepteur. En effet, le plus petit élément d'une architecture (emplacement d'une fenêtre, forme d'une poignée de porte, nuance de luminosité sur un volume selon l'orientation du bâtiment et les moments de la journée ou le rythme des saisons) est le fruit d'une intention, c'est-à-dire d'une décision consciente.[50]

C'est une vision très personnelle qui détermine la perfection absolue d'un espace pour chacun, mais selon Le Corbusier, certaines proportions sont tout simplement parfaites. Il suggère que « lorsque le jeu architectural est non seulement « savant » et « correct » (conditions préalables absolument nécessaires), mais également « magnifique », alors

---

[48] Jenger et de Franclieu, *Le Corbusier, savina - Sculptures et dessins*, 1.

[49] Jenger et de Franclieu, 1.

[50] Labbé, *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*, 13.

peut se produire un phénomène d'espace indicible. »[51] Pour arriver à ces moments d'épiphanie, il faut continuellement être à la recherche de l'instant où tout s'aligne parfaitement. Pour aller plus loin encore, pourrait-on affirmer que cette recherche devient un moteur qui nous pousse à explorer et à nous dépasser? Et si l'espace indicible était finalement seulement accessible à ceux et celles qui sont à la recherche d'un certain équilibre? Le Corbusier suggère que malgré la perfection d'une oeuvre, il n'est pas donné à tous de vivre le phénomène « car dans une oeuvre aboutie et réussie, sont enfouies des masses d'intentions, un véritable monde, qui se révèle à qui de droit, ce qui veut dire: à qui le mérite. »[52] Mais pour ceux et celles qui font partie des fortunés « alors une profondeur sans bornes s'ouvre, efface les murs, chasse les présences contingentes, accomplit le miracle de l'espace indicible. J'[Le Corbusier] ignore le miracle de la foi, mais je vis souvent celui de l'espace indicible, couronnement de l'émotion plastique. »[53] Cette émotion dépend essentiellement de la filiation que chacun entretient avec l'espace qui l'entoure. Labbé suggère avant tout que le phénomène « se vit, se sent, s'expérimente et s'éprouve »[54] et dans la mesure où « l'expérience de l'espace est indicible, elle n'en demeure pas moins une expérience perceptive et sensible, de l'ordre de la dimension du vécu subjectif. »[55] Il est donc difficile de penser que tous possèdent la sensibilité nécessaire pour être pleinement conscient de la manifestation d'une telle expérience. Comme nous l'évoquions

---

[51] Labbé, 10.

[52] Jenger et de Franclieu, *Le Corbusier, savina - Sculptures et dessins*, 2.

[53] Jenger et de Franclieu, 2.

[54] Labbé, *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*, 11.

[55] Labbé, 11.

précédemment, l'espace indicible requiert une prise en possession et en reconnaissane du lieu. Or si le potentiel d'une telle expérience est disponible à tous, tous sont dotés d'un bagage différent et d'un niveau de sensibilité variable. Aussi peut-être n'est-il pas donné à chacun de reconnaître et nommer l'émotion provoquée par les lieux significatifs que nous rencontrons. Si Le Corbusier s'est effectivement émerveillé devant le Parthénon, (il faut tout de même reconnaître que les proportions de celui-ci sont majestueuses et incomparables), la question reste entière : est-ce que cette poésie ne parle qu'à ceux qui sont réceptifs à la manifestation ou qui sont à la quête de l'indicible? Labbé souligne que « l'espace indicible est le sommet de l'art architectural comme poésie des rapports, dont on fait l'expérience au long d'un parcours. C'est la qualité des rapports ici, un agencement d'une telle perfection qui donne une véritable intensité à l'œuvre. »[56] La qualité de ces rapports peut sans doute être sentie par tous, mais sa véritable perception, possession et reconnaissance n'est peut-être finalement accessible qu'à celui ou celle qui est en position de nommer et décrire. Le Corbusier défendait d'ailleurs une position tranchée sur l'accessibilité à la pratique de l'architecture et du design. Étant donné que les architectes remettent une part de leur travail et de leur responsabilité aux ingénieurs, « l'accession à la profession ne devrait être consentie qu'aux individus dûment dotés du sentiment de l'espace. »[57] Il faut donc que l'architecte soit doté d'une prestigieuse sensibilité pour arriver à la transmettre par l'intermédiaire de son bâtiment. Peut-être cette sensibilité prestigieuse est-elle nécessaire pour arriver à percevoir l'espace indicible.

---

[56] Labbé, 11.

[57] Jenger et de Franclieu, *Le Corbusier, savina - Sculptures et dessins*, 2.

Bien que le phénomène d'espace indicible s'applique primordialement à l'architecture, on peut l'attribuer à d'autres formes d'arts, notamment la peinture et la sculpture qui établissent un lien avec l'espace et qui en dépendent.[58] Selon Le Corbusier « la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale. »[59] C'est donc notre relation intime et individuelle à l'espace qui détermine l'émotion qui est vécue. Il faut aussi prendre en compte que Le Corbusier était fasciné par la réalité bâtie et son environnement naturel et que la plupart du temps l'environnement joue un rôle primordial dans la perfection du résultat. Labbé nous explique qu'effectivement:

> le phénomène de l'espace indicible possède [...] une caractéristique reliant spécifiquement l'architecture à son site. L'architecture ne s'oppose ni ne se distingue de son site, au contraire, l'environnement naturel semble en quelque sorte faire partie de l'architecture et participer à l'émotion ressentie face aux œuvres d'une perfection ineffable.[60]

Il est vrai que dans notre appréciation du vide nous ne pouvons pas faire abstraction de l'environnement naturel. Même si nous nous retrouvons dans une salle anéchoïque (sans repère de temps), complètement coupés du monde, nous demeurons néanmoins conscients de ce qui se passe à l'extérieur. Notre corps et notre esprit sont intimement liés à notre environnement.

---

[58] Jenger et de Franclieu, 2.

[59] Jenger et de Franclieu, 1.

[60] Labbé, *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*, 14.

Par le fait même, Le Corbusier développe aussi la dimension spirituelle de l'architecture :

> la notion d'espace indicible, dans tout ce que sa formulation a de mystérieux, lui permet également de rassembler en une locution unique l'ensemble des déterminations attachées à la dimension spirituelle qu'il n'a cessé de reconnaître à l'architecture : dignité de l'acte humain de construire, musique, mathématiques, insertion dans la totalité naturelle d'une œuvre devant véhiculer par les jeux de ses formes une émotion dont la qualité spirituelle semble similaire au sentiment religieux.[61]

Il nous semble évident qu'il faut maintenant se demander : comment rejoindre cette dimension intouchable de l'architecture? Et comment être réceptif à sa manifestation?

1.1.3 Être réceptif à l'indicible

Pour apprécier cette poésie, il faut avoir l'esprit ouvert et faire appel à notre sensibilité. Nous devons être complètement perméables pour nous laisser transporter par l'expérience d'un espace aux proportions parfaites, pour être capables d'apprécier cette quatrième dimension qui s'ouvre à nous exclusivement pour l'espace d'un instant. Le Corbusier parle d'un « moment d'évasion illimitée » où notre perception de l'œuvre parfaite ouvre une dimension mentale de la profondeur qui nous permet l'expérience d'un élargissement de l'horizon spatial.[62] Il considère que le bâtiment et l'espace propice au dévoilement d'un espace indicible doivent satisfaire à un certain critère de beauté. L'accessibilité à l'espace indicible serait donc un équilibre à atteindre entre un

---

[61] Labbé, 14.

[62] Labbé, 14.

bel environnement propice et une grande réceptivité de notre part. En étant dans un état constant de réceptivité, il devient possible d'accéder à l'espace indicible à tout moment. Nul besoin de se trouver devant une œuvre telle que le Parthénon, comme en témoigne Le Corbusier :

> Ces propos sont nés d'une expérience. J'ai chez moi un vestibule de deux mètres de côté. Un mur fait face à un grand vitrage nord ouvrant sur le toit-jardin. Ce mur est donc dans un éclairage constant, théorique presque. C'est le seul éclairé dans de telles conditions, mon appartement étant orienté est-ouest. J'avais pris l'habitude d'employer ce mur comme banc d'essai pour mes tableaux pendant leur fabrication : petits tableaux ou très grands tableaux. Un jour (à une occasion bien précise), j'ai vu se réaliser sous mes yeux l'espace indicible : ce mur, avec son tableau, s'épanouissait sans limites. J'ai soumis à l'épreuve des amis, des visiteurs. Le tableau étant accroché, d'un coup je l'enlevais. Ce n'était plus, alors, qu'un petit mur de deux mètres, un mur misérable.[63]

L'espace indicible peut ainsi se retrouver chez nous sur un petit mur « misérable », bien qu'il faille noter que contrairement à l'observateur moyen, le niveau de réceptivité de l'espace indicible de Le Corbusier devait être élevé. Enfin, il semble qu'en plus de l'importance de la curiosité du regard, le détail dans la mise en œuvre est déterminant. L'écrivain et philosophe Italo Calvino suggère en ce sens qu'en plus d'une attention soutenue, pour accéder à ce désir du vague, il faut une précision méticuleuse dans la composition de chaque image, dans la définition des détails, dans le choix des objets et

---

[63] Le Corbusier, *Le Modulor, Modulor 2* (Basel: Birkhäuser, 2000), 25.

dans l'éclairage de l'atmosphère. Il soutient même qu'un poète du vague est un poète de la précision,[64] une condition fort paradoxale s'il en est une.

1.2 L'espace dans la pensée et l'espace qui pense

Benoît Goetz est un intermédiaire entre le philosophe et l'architecte, dans la mesure où il essaie de rendre accessibles certains concepts philosophiques dans un jargon plus architectural. Il aimerait tenter de décrire une *expérience spatiale* qui intéresse à la fois les architectes, les philosophes, et tout un chacun.[65] Le Corbusier avait une vision bien précise de ce qu'était l'espace indicible. Ceci dit une difficulté à rendre l'explication de ce phénomène accessible par les seuls mots de Le Corbusier demeure, laissant l'espace indicible relativement hermétique. Goetz approfondit donc, à sa façon, le concept de l'espace indicible et suggère que « le lieu est [...] essentiellement fini, limité et ordonné à d'autres lieux ».[66] C'est en commençant par la délimitation du lieu et en liant ce lieu à la pensée qu'on arriverait à bien se situer ou alors en associant ce même lieu à une chose particulière qu'on pourrait arriver à déterminer là où on se situe:

> D'Aristote (*Physique IV)* à Heidegger, la philosophie nomme lieu (*topos, lucus*), non pas une tranche ou une portion d'espace quelconque (un "endroit"), mais au contraire une place ou un site déterminé par une *chose* (cruche, temple, paysage)

---

[64] Peter Zumthor, *Penser l'architecture* (Birkhäuser, 2010), 30.

[65] Le Corbusier, *Le Modulor, Modulor 2*, 25.

[66] Goetz, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg n°1/1994, Husserl / Espace*, 137.

> qui précède l'espace et l'instaure. Le lieu instaure un espace, loin [*sic*] que l'espace soit découpé ou divisé en lieux.[67]

Goetz prétend que « nous pouvons mentalement faire abstraction de l'espace, mais pas du temps. »[68] Il est difficile de dire si pour Le Corbusier il est possible de faire abstraction de l'espace, mais il est clair que pour Goetz, en ajoutant la dimension de la pensée et du temps dans l'équation, il est possible de remettre en question l'importance de l'espace. En outre, en partant de la théorie de Freud « *Psyche ist ausgedehnt : weiss nichts davon* », il affirme que « l'espace touche à la pensée. Notre pensée, en tous cas, s'est laissé toucher par l'espace. »[69] Goetz explique qu'on interprète chacun à notre manière ce que cela peut signifier.[70] Selon notre parcours et notre domaine d'étude, la vision freudienne peut mener à différentes interprétations des lieux. Il suggère aussi que « s'il y a de l'espace "dans" la pensée—la pensée espace ou s'espace—il devrait être possible de montrer aussi que l'espace pense. »[71] Il fait donc la distinction entre l'espace dans la pensée et l'espace qui pense. Mais dans la mesure où l'espace penserait, il devient difficile de se situer par rapport à notre appréciation et notre épanouissement dans cet espace, puisqu'il se définit lui-même, et devient indépendant de notre jugement. Par ailleurs, l'architecte et urbaniste Philippe Boudon écrit que l'architecture

---

[67] Benoît Goetz, *La dislocation: architecture et philosophie* (Paris: Passion, 2001), 21.

[68] Goetz, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg n°1/1994, Husserl / Espace*, 137.

[69] Goetz, 137.

[70] Goetz, 137.

[71] Goetz, 137.

est une « pensée de l'espace ».[72] Cette proposition signifie, bien sûr, que l'architecture pense l'espace en le délimitant, le précisant, l'interprétant. Mais il devrait être permis d'entendre aussi que l'espace pense en s'architecturant—ou que l'architecture fait penser l'espace en lui donnant l'occasion de devenir sensible par lui-même et pour lui-même.[73] Donc, soit c'est l'espace qui pense, soit nous pensons l'espace et nous le jugeons.

L'architecture peut prendre différentes formes et Goetz propose que tout ce qui relève peu ou prou de l'*espacement*—c'est-à-dire d'un espace qui pense, d'un espace qui espace, d'un espace en acte, d'un espace en jeu ou d'un espace de jeu—est architectural.[74] On peut demander si l'espace devient un dénominateur commun de notre étude du vide et de son appréciation. Goetz continue en disant qu'« un édifice n'est donc pas un objet, une image, un signe à déchiffrer. C'est *un* espace qui pense en entrelaçant des matières, des affects, et un être-ensemble. On peut alors se promener à travers les places, les lieux et les espaces, muni de cet axiome et se demander : à quoi cela pense-t-il *ici et là?* »[75] L'architecture joue un rôle indispensable dans l'interstice entre l'espace et notre compréhension de cet espace. Goetz renchérit en proposant que « l'architecture précise et limite l'espace du nulle part, mais la limite et la précision architecturale n'oblitèrent pas le sans limites de l'espace. Non seulement un lieu s'ouvre toujours sur un autre lieu, mais il s'ouvre aussi sur l'espace hors de tout lieu.

---

[72] Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture* (Marseille: Parenthèses, 2003), 65.

[73] Goetz, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg n°1/1994, Husserl / Espace*, 137.

[74] Goetz, 137.

[75] Goetz, 137.

Tout l'espace est dans le plus petit espace. »[76] Goetz cite Heidegger en faisant référence à son ouvrage *Introduction phénoménologique à la Critique de la Raison pure* en suggérant que « l'espace total… se trouve déjà "dans" le morceau le plus petit d'espace comme dans le plus grand possible. »[77] C'est un concept qui peut devenir difficile à visualiser. Heureusement, les architectes ont les outils nécessaires pour faire le lien et rendre l'essence d'un espace plus accessible. Goetz explique que « *décrire* un espace c'est-à-dire le capter, le capturer, avec des notions, des concepts, des phrases, [est semblable au travail des] architectes avec les moyens qui sont les leurs : matières, forces, lumières. »[78] Il semble que les architectes seraient en quelque sorte les messagers de l'espace indicible.

Goetz précise aussi que « le lieu est un espace sensé: c'est-à-dire, approprié à nos sens (un espace qui nous convient, un espace sensible), mais aussi un espace orienté et un espace d'orientation (qui permet de répondre à la question : où sommes-nous?), et enfin un espace qui donne lieu au sens, au bon sens et à la pensée. »[79] Le lieu nous permet de nous situer et de nous rassurer. Par contre, en étant dans un espace trop rassurant, il devient difficile de véritablement s'épanouir et s'ouvrir à ce que l'espace a à nous offrir. D'un autre côté, si nous sommes trop loin de notre zone de confort, nous risquons d'être désorientés et possiblement moins réceptifs. De même, Goetz fait un lien avec la vision poétique de Le Corbusier de l'espace indicible : « Le lieu serait donc aussi un espace

---

[76] Goetz, 139.

[77] Goetz, 139.

[78] Goetz, 140.

[79] Goetz, 141.

poétique: en ce sens que "poétiquement l'homme habite sur cette terre". »[80] En revanche, cela reflète encore une fois la bulle dans laquelle Le Corbusier se retrouve, car pour comprendre cette poésie de l'espace il faut certains outils qui ne sont pas donnés à tous.

Par ailleurs, Goetz avance que « l'architecture aménage des lieux pour l'habitation des hommes. Elle rend habitable l'espace indifférent et contribue, en ce sens, à l'établissement d'un monde. »[81] L'architecture, par sa précision, arrive à changer un lieu, elle serait la porte vers de nouveaux espaces. Goetz continue en disant que « l'art architectural qui aménage des lieux consisterait aussi à ouvrir ces mêmes lieux sur l'espace, et à rendre sensible "un peu d'espace à l'état pur". [...] L'architecture ouvre des fenêtres sur l'espace tout en articulant et en précisant des lieux. [...] Elle manifeste des qualités spatiales qui, sans son travail de précision, resteraient insensibles. »[82]

D'autre part, en se basant sur les fondements du non-lieu de l'anthropologue Marc Augé—qui avance que « si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu »[83] —il semble que Goetz rappel cette distinction du lieu comme un espace habité ou habitable et du non-lieu comme espace

---

[80] Goetz, 140.

[81] Goetz, 141.

[82] Goetz, 145.

[83] Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La Librairie du XXe siècle (Paris: Seuil, 1992), 100.

inhabitable—une jungle, un désert, une autoroute ou un aéroport.[84] Il expose ainsi la possibilité d'un différent regard sur l'environnement bâti qui soudainement s'ouvre vers l'environnement non bâti. Par exemple, en transformant notre niveau d'alerte et de réceptivité d'un espace, nous pouvons sans doute sentir autre chose; comme on peut décider de s'installer dans le désert et d'y habiter, en transformant ainsi le non-lieu en lieu.

1.2.1 L'espace-surprise

Goetz développe l'hypothèse « que certains lieux sont pourvus d'une toute autre *ouverture* et qu'ils seraient dotés de cette propriété d'ouvrir à un espace sans limites, à un espace hors de tout lieu, que j'appelle l'espace-surprise, ou que Le Corbusier appelait *l'espace indicible*. »[85]

L'espace-surprise de Goetz ressemble beaucoup à l'espace indicible de Le Corbusier, mais avec une vision plus claire, plus concise et moins éclatée. Goetz reprend le concept de Le Corbusier et lui donne une tournure moins ésotérique, surtout en ce qui a trait à la dimension spirituelle abordée par Le Corbusier. Par exemple, Goetz parle de la villa Savoye de Le Corbusier en termes très concrets lorsqu'il explique qu'elle ouvre vers une autre dimension grâce au toit-terrasse qui fait oublier notre contact avec la terre et nous tourne vers le ciel : « [l'architecture de la villa Savoye peut] nous soustraire au sol pour nous installer sur une plate-forme où nous sommes davantage

---

[84] Goetz, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg n°1/1994, Husserl / Espace*, 141.

[85] Goetz, 142.

soumis à l'influence du ciel et du soleil que nous ne subissons celle de la terre. »[86] Par ailleurs, Goetz suggère que « la villa Savoye [...] n'aménage pas seulement un lieu, elle ouvre au hors-lieu, à un espace autre—*spatium*—et non plus *locus, hétérotopie* (pour reprendre l'expression de Michel Foucault, en le détournant quelque peu), ouverture au D*ehors*, ou à l'*Extériorité.* »[87] Le pont entre l'hétérotopie de Foucault et l'œuvre de Le Corbusier confirme l'ouverture vers d'autres disciplines que Goetz propose.

Pour continuer, Goetz se demande « pourquoi l'espace sans-lieu, sans partage, sans finition, devrait-il toujours être pensé comme l'espace in-sensé? »[88] Devrait-on peut-être penser l'espace "sans lieu" comme un lieu? Est-ce que cet espace est aussi important que nos pensées et nos sentiments? Et est-ce qu'il occupe la même place au niveau de nos sens et de nos pensées? Goetz continue avec la sensation du lieu : « Ce qui est senti c'est l'ouvert, c'est la sensation elle-même (ce n'est pas une forme, une image, une chaleur, une couleur, une lumière). L'espace pur fait sens.»[89] Pour introduire sa proposition d'espace-surprise, Goetz parle de ce qu'il appellera l'*exclamation*. Il suggère que l'exclamation est « ce qui arrive, ce qui se dit et s'écrit [...] lorsque l'espace devient l'expérience. »[90] Néanmoins « sa "prise" est très rare et exceptionnelle. Elle se joue de place en place, de moment en moment. Elle arrive

---

[86] Goetz, 142.

[87] Goetz, 142.

[88] Goetz, 142.

[89] Goetz, 142.

[90] Goetz, 143.

par surprise, au hasard d'une rencontre ou d'un déplacement. »[91] Ce rare moment est l'instant quand on prend finalement conscience de l'espace-surprise. Mais comme disait Le Corbusier, il faut être doté de patience et d'ouverture pour l'entrevoir. Ce qui est clair pour à la fois Goetz et Le Corbusier est qu'il faut être complètement dans le moment présent pour assister à un tel phénomène.

Goetz aborde aussi la relation du temps et de l'espace dans notre appréciation du présent : « Le temps s'espace et s'écarte : il laisse, un moment, de l'espace. En se retirant, en s'espaçant, il fait don d'un peu de présent. Le présent est l'espace du temps, le moment du temps qui se déroule dans l'espace. *Spatium* veut dire aussi laps, délai, répit. Un moment d'espace : un peu d'espace "à l'état pur". »[92] Le présent est un concept qui n'est pas toujours facile à saisir, mais tous et toutes ont la chance d'en faire l'expérience.

De plus, en faisant des liens avec l'espace indicible de Le Corbusier, Goetz vient clarifier et donner de la perspective à ce que Labbé suggérait. Goetz résume ainsi :

> l'espace indicible est un phénomène « exact comme une mathématique » qui survient lorsqu'un existant (édifice, homme, plante, nuage) occupe l'espace avec justesse. « La preuve première d'existence, c'est d'occuper l'espace ». Occuper l'espace ce n'est pas occuper le lieu (posséder et s'y enraciner), c'est exister tout simplement. Exister avec justesse, ce n'est pas faire montre de grâce, de joliesse,

---

[91] Goetz, 143.

[92] Goetz, 144-45.

> ou de qualités intrinsèques, c'est occuper l'espace en « provoquant des résonances tout autour.[93]

Ce sont ces résonances qui deviennent un élément clé afin de savoir si nous sommes en présence d'un phénomène ou non. Il faut être conscient de comment notre corps et notre esprit résonnent et le comprendre. Goetz continue en expliquant que ce que l'architecture « donne à sentir c'est « à l'insu même de chacun, le fond de la sensibilité », c'est-à-dire la spatialité elle-même comme condition du sensible et de la pensée. L'architecture, quand elle sonne juste, touche la pensée en lui rendant sensible, un moment de surprise (Aujourd'hui! Soudain!), sa spatialité inconsciente. »[94] Que nous considérions la vision mystérieuse et énigmatique de l'espace indicible chez Le Corbusier ou celle plus philosophique de l'espace surprise chez Goetz, il est évident que l'expérience complète, directe et présente de l'espace demeure difficile à décrire. Selon notre rapport idiosyncrasique à l'espace, chacun aura une lecture et une expérience singulière de cet espace indicible/surprise, dans la mesure où notre disposition puisse permettre un rapport premier, sensible, à cet espace. Il est ainsi possible que certains d'entre nous ne soient pas en mesure d'accéder à l'espace indicible et qu'un entraînement peut-être disciplinaire, peut-être philosophique, peut-être simplement temporel, soit nécessaire pour y accéder.

1.3 L'expérience immatérielle

S'il y a bien un architecte qui fait l'éloge, rend accessible et poétise la disponibilité de l'être et la liberté de nos sens à travers l'expérience de l'architecture, c'est sans doute

---

[93] Goetz, 146.

[94] Goetz, 146.

Peter Zumthor. En effet, Zumthor, en plus d'être complètement engagé dans la pratique architecturale, tente de développer un langage d'émotions propre à l'architecture. Pour Zumthor l'expérience d'un espace semble s'exprimer à travers l'atmosphère qui est catalysée par nos sens. Il suggère par exemple comment la matérialité va au-delà des règles de composition et que le langage architectural doit considérer la tactilité, l'odeur ou l'expression acoustique des matériaux.[95] Si effectivement les matériaux dialoguent avec tous nos sens, il semble pertinent de considérer notre relation émotive à l'architecture, d'une manière similaire à d'autres formes d'art, où nous sommes à la recherche d'un idéal esthétique ou d'un sens de l'harmonie. C'est pourquoi à travers ses écrits, il devient possible de comprendre une dimension paradoxale développée par Zumthor : l'utilité de la charge émotionnelle qui se dégage des matériaux fait naître l'immatériel.

D'entrée de jeu, nous suggérons que l'expérience immatérielle de l'architecture s'avère utile dans le travail de Zumthor, ce qui mène à penser que cette forme ineffable qui s'exhale du construit devient aussi importante que sa forme matérielle. Comme avec Le Corbusier et Goetz, Zumthor avance qu'il n'est jamais donné à personne d'avoir cette révélation mystérieuse qui peut surgir à tout moment. En outre, il laisse entendre que même en étant à la recherche de cette épiphanie, celle-ci ne peut être comprise entièrement parce que le monde est rempli de signes et d'informations qui renvoient à des choses qui sont elles-mêmes des signes d'autres choses.[96] Ce serait plutôt notre lecture idiosyncrasique des signes et de l'information qui nous entourent qui nous permet de faire l'expérience et d'interpréter un espace, chacun à sa manière. Ces interprétations, propres à chacun.e.s, laissent penser que la richesse d'un espace

---

[95] Zumthor, *Penser l'architecture*, 10.

[96] Zumthor, 16.

découle de notre lecture émotive de celui-ci. Nous sommes convaincus que ces expériences, puisées de l'immatériel, sont fortement utiles non seulement dans la pratique de l'architecture, mais pour transformer notre attention, notre perception et notre appréciation du lieu.

En interprétant un texte portant sur la quête du vague du poète italien Giacomo Leopardi, Calvino suggère que la beauté d'une œuvre d'art se situe dans ce qui est vague, ouvert, indéfini et évoque que la forme incarne un réceptacle ouvert à une multiplicité de sens.[97] Il ajoute que l'inconnu a toujours plus de séduction que le connu et qu'en voulant aller vers l'inconnu on se retrouve à projeter notre désir dans l'infini. Mais comme l'esprit humain est incapable de se figurer l'infini, il nous reste plus qu'à se contenter de l'indéfini. Il propose ainsi que l'indéfini est un mélange de sensations qui crée une impression d'illimité—où tout semble possible—probablement illusoire, mais que nous trouvons tout de même agréable.[98] Le désir de mettre cette expérience du vague en pratique semble être dépendant—de la même manière que Le Corbusier avec l'espace indicible—de notre réceptivité et d'une attention extrêmement soutenue. Calvino parle d'une curiosité particulière pour les détails, pour l'éclairage ou pour l'ambiance[99] qui se traduit en pratique dans la précision méticuleuse pour la composition d'images, dans la minutieuse définition des détails, dans le choix des objets ou de la manière d'éclairer.[100] Cela dit, Zumthor laisse entendre que le discours

---

[97] Zumthor, 30.

[98] Italo Calvino et Yves Hersant, *Leçons américaines: aide-mémoire pour le prochain millénaire* (Paris: Gallimard, 1989), 108.

[99] Zumthor, *Penser l'architecture*, 30.

[100] Calvino et Hersant, *Leçons américaines*, 103-4.

de Calvino nous sollicite non pas pour nous rappeler l'importance du détail, mais bien pour démontrer que si nous savons les reconnaîtres et déceler leur intégrité, la pluralité et la richesse se manifestent à partir des choses elles-mêmes.[101] De cette façon, nous reconnaissons l'utilité de notre sensibilité, de notre attention et de notre expérience d'un lieu pour transformer notre manière d'observer et de comprendre la fertilité de la matière et de l'absence. Comme Zumthor arrive à nous le transmettre, le potentiel est toujours présent dans ce qui nous entoure, mais il dépend de la curiosité de nos sens pour être en mesure de l'identifier pour ensuite le traduire dans la pratique.

1.3.1 Adapter l'expérience en matière

La conception chez Zumthor traduit d'abord cette expérience par le dessin d'architecture. Pour représenter l'expérience, Zumthor propose qu'un effort soit d'abord fait dans l'image afin de témoigner l'expérience et faire rayonner l'absence.[102] Dans les croquis au fusain des Thermes de Vals (fig. 1.3), son interprétation de la lumière permet de donner une valeur à l'ombre qui sculpte l'espace. En utilisant la relation entre lumière/obscurité et plein/vide, les croquis révèlent l'absence. Zumthor suggère que c'est en donnant une présence à cette absence que nous pouvons l'utiliser à des fins de conception. Il développe ainsi l'idée de penser avant tout un bâtiment comme une masse d'ombre pour ensuite mettre en place les éclairages comme par un processus d'évidemment, comme si on laissait entrer la lumière.[103] L'expérience émotive personnelle de la lumière est utilisée pour concevoir et dessiner un bâtiment.

---

[101] Zumthor, *Penser l'architecture*, 30.

[102] Zumthor, 12.

[103] Peter Zumthor, *Atmosphères: environnements architecturaux : ce qui m'entoure* (Birkhäuser, 2008), 59.

En interprétant la lumière par opposition à l'ombre, il devient possible de figurer un espace. Ce qui laisse penser en définitive que nous pouvons singulièrement imaginer et concevoir à partir de notre expérience de l'immatérialité de la lumière. Zumthor explique cette dichotomie en définissant l'espace architectural en deux façons fondamentales: « le corps fermé, qui isole en son intérieur un espace, et le corps ouvert, qui entoure un fragment d'espace relié à l'infini du continuum spatial. »[104] Bien qu'il avoue lui-même ne pas comprendre la véritable essence du concept d'espace, son hypothèse nous permet de donner des limites à ce vide énigmatique.

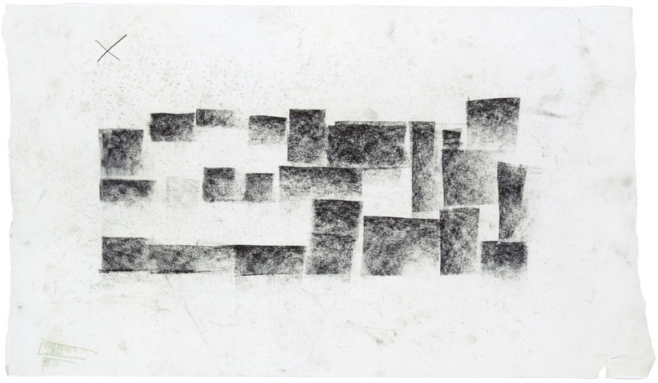

Figure 1.3 Peter Zumthor, *Esquisse Thermes de Vals*, 1993-1996
Source: http://www.msz.co.jp/news/topics/img/Drawing_for_Therme_Vals_by_.jpg

Par ailleurs, de nombreux auteurs et praticiens partagent avec Zumthor ce fétichisme du soleil et de sa lumière chaude sur les choses qui sont souvent d'une telle beauté qu'on sent même quelque chose de spirituel. Il semble que Louis Kahn proposait aussi l'expérience de la lumière naturelle pour concevoir l'espace. Il suggèrait que cette matière intangible est un élément essentiel de l'ordre structurel du bâtiment en

---

[104] Zumthor, *Penser l'architecture*, 21.

déclarant que l'ordre est la somme des lois de la nature et la seule chose qui permet la présence.[105] Avec ce regard, la lumière devient un matériau pour penser et concevoir le programme. Jules Prown, professeur à l'Université Harvard et historien de l'art émérite, suggère en ce sens que l'architecture de Khan se développe en utilisant la lumière pour répondre au programme. Il utilisait exclusivement les matériaux—comme la lumière—s'ils étaient appropriés à la nature du bâtiment.[106] Il semble ainsi que la lumière émise par le soleil est une partie intrinsèque de la nature du cadre bâti. En suggérant la magie qui s'opère avec la lumière qui diffère au lever et au coucher du soleil, et qui change activement tout au cours de la journée,[107] Zumthor fait l'éloge du soleil en laissant croire au pouvoir de cette lumière perpétuelle et intouchable qui manipule et inspire nos pratiques en design. L'importance et l'ampleur de la portée que la lumière peut avoir à travers nos sensations et nos émotions sur notre lecture et notre perception d'un espace semble entrer dans le cadre de ce que Zumthor nomme *atmosphère*. Il suggère que l'atmosphère agit sur notre perception émotionnelle et que cette perception, qui s'effectue à une rapidité inouïe, sert à la survivance, rien de moins.[108]

En se basant sur la pensée platonicienne où *La beauté est dans les yeux de celui qui regarde*, et sur le fait qu'on ne peut juger la beauté objectivement parce que ce qu'on peut trouver beau ne l'est pas nécessairement pour le prochain, Zumthor suppose qu'en

---

[106] Bruno J. Hubert et Louis I. Kahn, *Louis I. Kahn, le Yale Center for British Art*, Monographies d'architecture (Marseilles, France: Editions Parenthèses, 1992), 54.

[107] Zumthor, *Atmosphères*, 61.

[108] Zumthor, 13.

éliminant le lieu, les sensations éprouvées ne seront plus les mêmes.[109] Au lieu de lier la beauté à l'espace, elle pourrait alors être reliée directement à nos sensations, sans l'entremise de l'espace physique. Aussi, Zumthor partage avec Le Corbusier une sensibilité à l'indicible et tous deux laissent croire à la portée de cet espace ineffable dans la conception d'un bâtiment construit.

1.3.2 Interpréter l'immatérialité du silence

La part du silence dans le travail de Zumthor est omniprésente et semble faire partie de la genèse du concept d'atmosphère. Notamment, la musique est un bon exemple pour comprendre comment le silence, opposé au son, agit sur notre perception émotionnelle. Zumthor fait une analogie entre l'architecture et la musique en mettant de l'avant un texte très évocateur d'André Boucourechliev à propos du véritable esprit russe de la grammaire musicale d'Igor Stravinsky :

> Diatonique radicale, scansion rythmique forte et différenciée, précision de la ligne mélodique, clarté et rigueur des harmonies, rayonnement tranchant des sonorités, et, enfin, la simplicité et la transparence du tissu musical et la solidité de la structure formelle.[110]

On y décèle facilement les liens avec l'architecture. Il semble que nous pouvons parler de l'espace comme nous pouvons parler d'une pièce musicale qui évoque ainsi une poésie commune. Cruz Pinto propose d'ailleurs qu'en musique, la pause et le silence

---

[109] Zumthor, 17.

[110] Zumthor, 19-20.

sont au temps ce que le vide est à l'espace architectural.[111] Il évoque l'importance de la notion de rythme comme l'inscription du temps dans l'espace, où le vide est le dispositif de réception de cette inscription. Il précise que vide et pause sont les éléments fondamentaux de la création. Ils nous donnent la possibilité de construire langages et espaces. Le va-et-vient entre plein et vide fait naître des agencements de rythmes liés qui créent des espaces.[112] Ainsi, il semble que le silence et le vide soient viscéralement à l'essence de toute construction, mais deviennent uniquement utiles si on les observe et les isole avec l'intention d'en faire bon usage.

De la même façon, Daniel Libeskind suggère la similitude entre l'architecture et la musique en commençant par leurs qualités qui semblent souvent transcendantes et immatérielles.[113] Il indique que dans sa pratique, il brouille intentionnellement les frontières entre le visible et l'expérience, entre le technique et le sens. Ce n'est que lorsque les moyens de construction d'un bâtiment disparaissent de la conscience du visiteur que le moment « musical figé » apparaît dans l'architecture en permettant l'émergence d'une autre histoire.[114] La dimension du temps que l'architecture et la musique partagent a paradoxalement une différence et une connexion importantes. Comme la musique est vécue dans le temps, son impact est lié à l'unique silence qui suit, en décernant ainsi à l'œuvre musicale une stabilité mémorable et dynamique. En revanche, en architecture, la nature statique de l'espace construit acquiert une

---

[111] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 9.

[112] Henri Maldiney, *Art et existence* (Paris: Klincksieck, 2003), 191.

[113] Daniel Libeskind, « The Walls Are Alive : A Good Building Is like Frozen Music », *The Guardian*, juillet 2002, sect. Culture, 1.

[114] Libeskind, 1.

dimension de perspective à travers l'expérience et l'anticipation.[115] Malgré cette différence notable, la comparaison de Libeskind arrime pourtant dans une relation étroite l'architecture et la musique, où le vide et le silence requièrent une sensibilité accrue pour renouveler notre perception de l'espace. L'architecture, qui s'apprécie en transformant la taille en échelle, la matière en lumière et le temps en rythme, dépend de l'intensité mystérieuse de la musique, ce qui lui donne de l'espace, tout comme la musique dépend de l'architecture pour continuer à soutenir à la fois l'audible et l'inaudible dans le temps. Libeskind fait naître l'idée que sans musique, l'architecture disparaît complètement et qu'en définitive, réduire l'architecture à une réalité matérielle, c'est créer une ville de bruit.[116] Kahn considère aussi le pouvoir équivalent du silence et de la musique. Il fait allusion à l'alliance étroite entre musique et architecture—musique et silence, plein et vide—qui peuvent toutes deux exprimer lyrisme, tristesse, mélancolie, bonheur, extase, humour et joie. Il suggère que les trois éléments d'architecture—fermeté, commodité et plaisir—sont aussi présents dans la musique. Que ce soit pour la musique ou pour l'architecture, il propose que la fermeté est le programme—les espaces qui sont créés; la commodité est la structure—les blocs de construction; et le plaisir est l'émerveillement et l'admiration de l'espace. Il semble que les deux formes d'art sont capables de concrétiser le silence et le vide pour réaliser l'immesurable et transcender notre monde.[117]

---

[115] Libeskind, 1.

[116] Libeskind, « The Walls Are Alive : A Good Building Is like Frozen Music ».

[117] Charles E. Dagit, *Louis I. Kahn--architect: remembering the man and those who surrounded him* (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2013), 65.

En guise de démonstration, Cruz Pinto s'intéresse à l'emblématique œuvre 4'33'' de John Cage qui évoque le développement de la capacité d'oubli et notre subjectivité qui contrôle goûts et émotions; le silence performé par Cage ouvre sur l'inconnu, grâce à la création du vide, en effaçant les barrières et les hiérarchies qui conditionnent notre écoute. En effet, si on retire l'intentionnalité, le vide est simplement une continuité de sons, de bruit et de silence.[118] C'est notre état réceptif qui interprète les sons ou le silence dans l'espace et qui lui donne ensuite une valeur subjective. Enfin, si le silence—qui n'est jamais véritablement un silence—est malléable, il est utile pour imaginer, façonner et concevoir des ambiances. Kahn exprime justement l'utilité du silence en architecture pour faire entre autres jaillir la lumière. Charles E. Dagit Jr., qui a enseigné le design et l'architecture à Temple University, à University of Pennsylvania et à Drexel University, propose un dessin de Kahn (fig 1.4) datant de 1972 qui représente cette idée que la lumière jaillit à partir du silence. Khan utilise ce dessin d'une pyramide afin d'expliquer la genèse d'une construction dévoilée par la lumière, à partir du silence. Il suppose que même si les côtés cachés de la pyramide du croquis sont en silence dans la lumière, la pyramide apparaît à cause du bruit requis pour la faire. Suggérant ainsi que la lumière joue à la fois le rôle du silence et du bruit nécessaire à la conception, considérant que nous sommes le bruit—« la volonté d'existence », « la volonté d'être », « la volonté de créer ».[119]

---

[118] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 10.

[119] Dagit, *Louis I. Kahn--architect*, 82.

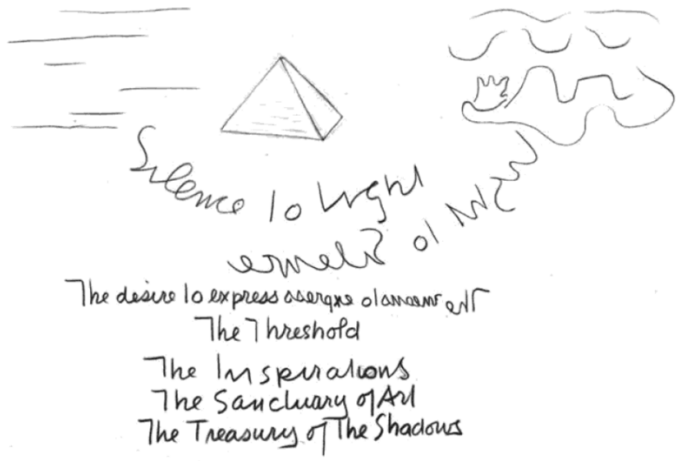

Figure 1.4 Louis I. Kahn, *Silence To Light*, s.d.

Source: Charles E. Dagit, Louis I. Kahn--architect: remembering the man and those who surrounded him (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2013), 81

Cruz Pinto évoque l'allégorie du silence dans le travail de Kahn comme une conception architecturale qui s'appui sur le *principe de silence*. Celui-ci représente la lumière et s'harmonise aux profondeurs de l'âme prédisposée à l'expression. Zumthor poursuit cette idée : pour que cette poésie se manifeste en architecture, celle-ci requiert le silence. Il ajoute que l'architecture a pour tâche de donner forme à cette attente silencieuse. Il indique aussi que le construit ne peut pas être poétique par lui-même, mais a parfois le pouvoir, à travers des qualités subtiles, de nous faire comprendre des choses que nous n'avions pas comprises jusqu'alors. Il souligne que cette subtilité n'a rien à voir avec la recherche d'originalité ou de formes captivantes, mais émane plutôt du discernement, de la compréhension et surtout de la vérité.[120] Cette position laisse croire que c'est le pouvoir du silence qui se manifeste. En effet, dans une entrevue donnée en 2015, la réalisatrice néerlandaise Petra Noordkamp discutait d'une conférence avec l'architecte

[120] Zumthor, *Penser l'architecture*, 19.

finnois Juhanni Pallasmaa qui laissait entendre, à la Villa Aurelia à Rome en 2013, que grâce à un vrai silence nos sens peuvent percevoir l'essence des choses comme si c'était la première fois.[121] Si le silence nous permet de révéler l'essence de certaines choses, nous pouvons, par extension, imaginer et construire à partir du silence. C'est notamment ce que Zumthor exprime : il évoque que nous vivons aujourd'hui dans un monde bruyant et qu'il faut énormément de choses pour que ces espaces deviennent calmes. Il avance que le silence nous permet d'imaginer et de ressentir les proportions et les matériaux idéaux pour bâtir. Il laisse finalement entendre que construire à partir du silence peut devenir un acte magnifique.[122] Ce sont des propos très éloquents qui nourrissent l'imaginaire du vide en conception. De nos jours, le silence, ou du moins le calme, semblent de moins en moins à notre portée. C'est pourquoi on peut laisser croire que d'imaginer et de concevoir à partir du silence peut nous aider à concevoir ingénieusement et différemment pour exprimer les dynamiques entrent les proportions et les matériaux. La finalité de cette transposition du ressenti à la matière se révèle, dans le cas de Zumthor, à travers des atmosphères, comme la lumière ou le son, qui sont interprétées par le dessin. De même, nous pourrions adapter ces propos à d'autres médiums comme la sculpture, la photographie ou même le traitement sonore.

En somme, Zumthor, Libeskind et Khan semblent être d'accord qu'architecture et musique ont en commun de construire des ambiances;[123] ce sont à travers ces

---

[121] Petra Noordkamp, Sous le ciment blanc, le silence. Petra Noordkamp, Il Grande Cretto di Gibellina, 2015, 2015, https://www.sculpturenature.com/ciment-blanc-silence-petra-noordkamp-grande-cretto-di-gibellina-2015/.

[122] Zumthor, *Atmosphères*, 31.

[123] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 9.

ambiances que le vide, la pause et le rythme établissent leur pouvoir à être habités ou écoutés.[124] Leur travail nous est fort utile pour comprendre la mécanique sensorielle derrière notre expérience de l'espace. De plus, leur approche architecturale nous permet de donner une certaine utilité à l'immatériel—intangible. L'interprétation d'atmosphère de Zumthor, la dimension du temps, la fermeté, la commodité, et le délice que l'architecture et la musique partagent, et l'idée que la lumière émane du silence chez Libeskind et Khan, nous permettent de concevoir la présence de choses si belles, qui pourraient nous être si évidentes,[125] mais qui demeurent cachées jusqu'au moment où nous acceptons d'être présents, dans un état de réceptivité émotive. Dans la poursuite d'une position similaire, l'espace indicible de Le Corbusier, tout comme son développement philosophique par Goetz, ouvre le voie pour comprendre le vide par l'expérience esthétique et spirituelle et tente d'expliquer l'espace qui devient l'expérience à travers nos sensations.[126] Bref, ces différentes interprétations permettent de considérer le vide comme une chose essentiellement propre à l'architecture[127] et offrent un vocabulaire et des outils conceptuels pour transformer notre manière de voir les choses et d'enrichir notre compréhension du monde.

---

[124] Cruz Pinto, 15.

[125] Zumthor, *Atmosphères*, 11.

[126] Goetz, *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg n°1/1994, Husserl / Espace*, 142.

[127] Zumthor, *Penser l'architecture*, 33.

CHAPITRE II : LA MISE EN ŒUVRE DU VIDE

Le géographe sino-américain Yi-Fu Tuan propose dans son ouvrage *Space and Place: the Perspective of Experience* que l'espace se transforme en lieu à mesure qu'il acquiert une définition et une signification.[128] Comme quoi notre interprétation du lieu décide du sens qu'on veut donner à l'espace. Si notre expérience du vide peut être transformée en regardant notre environnement bâti autrement, l'environnement bâti lui-même peut potentiellement être conçu différemment, en utilisant le vide dans sa conception. Bien que le vide peut être entendu comme un principe essentiel de dépouillement esthétique—comme suggère l'architecte et professeure Keller Easterling, en tant qu'outil de soustraction qui propose des valeurs essentialistes, une économie de moyens et la suppression de certains excès qui ne procurent ni utilité, ni beauté[129] — certain.e.s concepteur.trice.s semblent l'utiliser délibérément comme mode de perception, de contemplation et d'interprétation pour finalement le mettre en œuvre en conception.[130] Cette différente manière d'observer et de sentir l'environnement offre de nouvelles possibilités de conception, de configurations et d'aménagements qui répondent à des problématiques et des enjeux sociétaux de la ville d'aujourd'hui. Les espaces vides font intrinsèquement partie de la typologie urbaine et Cruz Pinto suggère

---

[128] Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, 7. print (Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Press, 2011), 136.

[129] Keller Easterling, « Subtraction », *Perspecta* 34 (2003): 81.

[130] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 31.

d'ailleurs que les villes ont vu le jour quand la signification des espaces vides a commencé à l'emporter sur le sens de chaque bâtiment.[131] Dans son ouvrage fondamental *La production de l'espace* (1974) le philosophe Henri Lefebvre propose que le terme « espace » est passé d'une compréhension géométrique et mathématique du mot à des interprétations de l'espace social.[132] Aujourd'hui, on ne peut aborder l'espace en ville sans considérer son impact social et les défis qui sont à relever dans une démarche de design.

Mona Chollet, journaliste, essayiste, et chef d'édition au Monde diplomatique, avance que les villes sont aujourd'hui pensées comme des espaces fonctionnels qui tentent tout bonnement d'organiser et d'optimiser la circulation avec la plus grande efficacité possible, en oubliant d'offrir des lieux qu'ont peut s'approprier, où ont peut s'arrêter, traîner ou simplement vivre![133] Cruz Pinto ajoute que la typologie de vides dans l'espace public, qui sont incarnés par les places, les boulevards, les parcs, etc., sont de plus en plus inexistants à cause de la nécessité de remplissage fonctionnaliste et décoratif des vides urbains. On oublie l'importance de ces espaces vides et soudainement la ville, le paysage et le territoire sont engloutis par l'accumulation.[134]

De manière exemplaire dans l'ouvrage *Les Objets singuliers: Architecture et philosophie*, le philosophe Jean Baudrillard et l'architecte Jean Nouvel regardent la

---

[131] Cruz Pinto, 2.

[132] Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, 4. éd, Ethnosociologie (Paris: Anthropos, 2000), 7.

[133] Mona Chollet, *Chez soi: une odyssée de l'espace domestique* (Paris: Zones : La Découverte, 2015), 66.

[134] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 6.

ville différemment. Entre autres, Jean Baudrillard se questionne : « Comment on peut remplir un espace, comment on peut l'organiser en ayant autre chose en vue que son extension radicale? »[135] ou il imagine plutôt « la concrétisation d'une destruction qui détermine une apparition. »[136] Quant à Jean Nouvel, il propose que « l'architecture consiste sans doute à travailler sur un fond de déconstruction de l'espace. »[137] Bref, ce sont des observations et des questionnements qui découlent d'un regard différent en considérant le vide comme acteur dans son environnement. C'est pourquoi, en présentant et en comparant différents modèles de projets qui ont abordé le vide, nous pouvons offrir une nouvelle réflexion sur notre manière de regarder l'espace urbain. Dans ce chapitre, j'aborderai la mise en œuvre du vide dans le projet de design comme l'utilisation, la conception, la génération et la production du vide. En effet, la solidification et la mémoire figée dans l'œuvre *House* de Rachel Whiteread, l'élimination dans le travail de Gordon Matta-Clark, la soustraction et la réduction dans l'*Archipel Vert* de Oswald Mathias Ungers sont des projets qui proposent des méthodes où le vide est utilisé comme stratégie expérimentale. Ils nous offrent différentes manières d'imaginer la conception pour aller au-delà des procédés les plus communs qui fonctionnent par mimétisme des modèles reconnus.[138] De plus, dans le cadre d'une réflexion sur l'accumulation dans les villes et sur le territoire, les trois cas mettent en œuvre le vide en abordant l'espace public et la désoccupation spatiale à travers

---

[135] Jean Baudrillard et Jean Nouvel, *Les Objets singuliers : Architecture et philosophie* (Paris: Calmann-Lévy, 2000), 13.

[136] Pamela Bianchi, « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise », *Marges. Revue d'art contemporain*, 1 mai 2014, 49.

[137] Baudrillard et Nouvel, *Les Objets singuliers : Architecture et philosophie*, 31.

[138] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 7.

l'élimination du caractère spéculatif des bâtiments et des zones urbaines, en voulant redéfinir l'urbain, le paysage et le social avec un idéal de soutenabilité.[139] En définitive, en mettant côte à côte différents concept.eur.rice.s qui mettent brillamment en œuvre le vide dans leur travail, nous proposons de nouvelles manières d'interpréter et d'explorer les pratiques du design.

2.1 Solidification et mémoire

L'œuvre *House* de Rachel Whiteread est une œuvre phare pour l'art public des années 1990. À travers sa relation étroite à la solidification du vide et à l'absence, elle soulève de riches questionnements sur l'identité, l'espace social et la mémoire. Le projet a été réalisé en faisant un moulage en béton d'une maison mitoyenne victorienne située au 193 Grove Road dans le quartier Bow dans l'est de Londres (fig 2.1). Avant de se retrouver seule, la maison faisait autrefois partie d'un regroupement de maisons mitoyennes similaires.

---

[139] Cruz Pinto, 6.

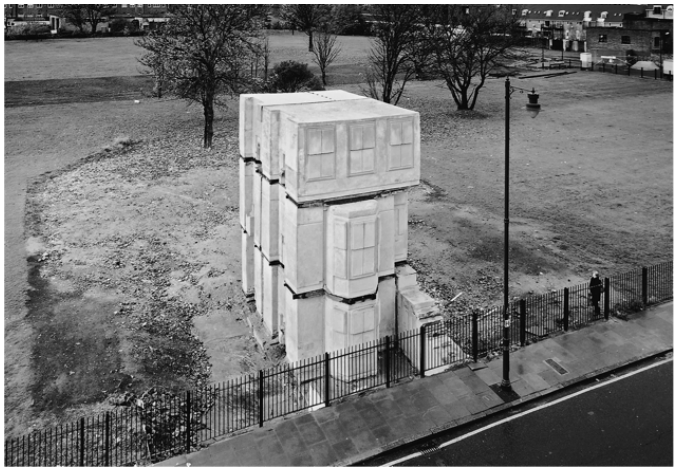

Figure 2.1 Rachel Whiteread, *House*, 1993

Source: Pesenti, Allegra, Ann Gallagher, et Rachel Whiteread. Rachel Whiteread Drawings. First Edition /First Printing edition. Los Angeles : Munich ; New York: Prestel, 2010.

En somme, Whiteread a créé une copie inverse de la structure en solidifiant, à l'aide du béton et de tiges d'acier (fig. 2.2), l'espace intérieur d'origine de la maison pour arrêter le quotidien dans le temps et le transformer en quelque chose de solide.

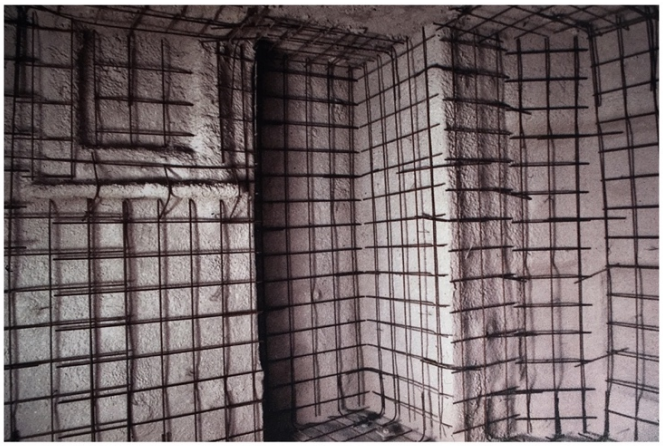

Figure 2.2 *Intérieur de la maison avec les tiges de renforcement*, 1993

Source: Pesenti, Allegra, Ann Gallagher, et Rachel Whiteread. Rachel Whiteread Drawings. First Edition /First Printing edition. Los Angeles : Munich ; New York: Prestel, 2010.

Dans une entrevue au Tate Museum en 2010, Whiteread explique comment elle est fascinée par l'idée de préserver la vie quotidienne des gens et ainsi donner une valeur aux choses qu'on oublie habituellement.[140] Comme le bâtiment en question est le dernier du lotissement à rester debout, sa solidification est instantanément symbolique. La masse de béton donne l'impression que chacun des espaces de la maison se retrouve arrêté dans le temps. Jennifer R. Gross, conservatrice en chef au Cordova Sculpture Park and Museum à Lincoln, Massachusetts, suggère que le travail de Whiteread comble le vide créé par le démantèlement du bâtiment comme si on solidifiait pour préserver quelque chose. Gross laisse croire qu'en solidifiant les différents espaces de la maison, *House* saisit un moment et « momifie notre sens du silence »[141] de chaque pièce de la maison. Étant donné son non-conformisme dans le paysage urbain, *House* détone et interpelle sa raison d'être au sein du quartier. En suggérant un nouveau regard qui tente d'immortaliser l'absence, l'œuvre ouvre la discussion sur différentes interprétations d'une maison qu'on semblait vouloir détruire à une destruction de maison que l'on accepte (ou que l'on n'accepte pas) au sein du quartier.

Le 23 novembre 1993, ironie du sort, *House* reçoit le *Turner Prize,* le même jour où le comité de planification décide de démolir le projet. Ann Gallagher, responsable en chef des collections d'art britannique à la Tate à Londres, explique que, commandée à l'origine par l'agence artistique Artangel en tant qu'intervention/œuvre temporaire dans une maison déjà en démolition, *House* capture l'attention des citoyens à un point tel qu'elle est placée au centre d'un débat animé qui vise la survie de l'oeuvre en tant

---

[140] *Rachel Whiteread Drawings*, Vidéo Web, 2010, https://www.tate.org.uk/context-comment/video/rachel-whiteread-drawings.

[141] Jennifer R. Gross, « Remembrance of Things Present », dans *The Art of Rachel Whiteread*, éd. par Chris Townsend et Rachel Whiteread (London: Thames & Hudson, 2004), 38.

que monument emblématique. Malgré tous les efforts des militants, *House* ne restera *in situ* que jusqu'au mois de janvier suivant : le 11 janvier 1994, l'œuvre est démolie. Tout ce qui en reste sont les photographies documentant sa construction et sa courte existence ainsi que la série de dessins réalisés par Whiteread lors de sa conception.[142] À travers différentes interprétations, nous essaierons de comprendre comment la mise en œuvre de l'absence de Whiteread par la solidification, cultive et immortalise tout ce que la « maison » représente, autant à l'échelle domestique, qu'à l'échelle du quartier.

2.1.1 Construire par le vide

Le processus de conception de *House* se met en place alors que Whiteread explore les possibilités de suppression spatiale bidimensionnelles. C'est lors de la trouvaille du premier site envisagé pour le projet qu'elle tente de représenter l'absence sur des photocopies couleures d'une photographie de Hoxton Square à Londres. On retrouve quatre images des mêmes bâtiments victoriens mitoyens superposés et des maisons en alternance qui sont bloquées avec du correcteur blanc (fig. 2.3). Le correcteur délimite l'absence et dirige le regard vers ce qui a été effacé. Le contraste et le contentement de la délimitation du monochrome blanc sur le site chaotique introduit le pouvoir de la mise en œuvre de l'absence sur la transformation de notre regard que *House* incitera. Ann Gallagher précise que cette exploration est menée sur les photographies pour séparer la structure des dessins et ainsi expérimenter la construction et les espaces intermédiaires qui se dévoilent au fur et à mesure.[143]

---

[142] Allegra Pesenti, Ann Gallagher, et Rachel Whiteread, *Rachel Whiteread Drawings*, First Edition /First Printing edition (Los Angeles : Munich ; New York: Prestel, 2010), 30.

[143] Pesenti, Gallagher, et Whiteread, 30.

Figure 2.3 Rachel Whiteread, *House Study (Grove Road)*, 1992
Correction fluid, pencil, and watercolor on color photocopy.
Source: Pesenti, Allegra, Ann Gallagher, et Rachel Whiteread. Rachel Whiteread Drawings. First Edition /First Printing edition. Los Angeles : Munich ; New York: Prestel, 2010.

En mettant en œuvre l'absence à travers ses dessins et ses collages, avant même que le projet soit construit, ils évoquent déjà une série d'analogies substantielles. En effet, en représentant l'absence de la maison détruite par effacement, Gallagher soutient que de riches dichotomies émanent comme absence et présence, solide et vide, vie et mort, passé et futur, public et privé, temporaire et permanent.[144] Ces esquisses ouvrent la voie pour aborder ces oppositions en architecture. Bien que certains dessins montrent une structure fantomatique immatérielle, Gallagher défend que certaines caractéristiques

[144] Pesenti, Gallagher, et Whiteread, 19.

architecturales, telles que la fenestration, rendent les maisons reconnaissables. En définitive, c'est justement grâce à l'utilisation du correcteur et de l'encre sur les collages que nous arrivons à imaginer la structure de béton posée de manière incongrue au beau milieu des maisons mitoyennes existantes.[145] La clarté avec laquelle chaque polygone blanc découpe et reconfigure le lot de maisons transforme notre lecture de l'espace en nous invitant à observer la relation entre plein et vide. Enfin, les collages donnent l'impression que le rôle d'absence que joue le correcteur dans les collages est traduit par le béton dans *House*. Le projet s'est déployé en solidifiant, littéralement, non seulement la maison vide, mais le vide dans la maison. Comme dans les dessins, en figeant la limite de la maison en plus de l'espace intérieur pour le projet original, les vides spatiaux prennent place et deviennent tout d'un coup perceptibles.

D'autres avant Whiteread tentent de représenter différentes typologies d'espaces intérieurs à l'aide de la solidification. L'architecte italien Luigi Moretti construit, dans les années 1950, des maquettes en plâtre solide d'espaces intérieurs pour illustrer ce qu'il considère comme l'histoire de différents types spatiaux d'architecture. Ces maquettes expriment, en quelque sorte, les solides de ce qui sont en réalité des vides spatiaux.[146] À partir de la fin des années 1930, les écoles d'architecture utilisent notamment des méthodes similaires pour enseigner « l'espace »—l'art de l'immatériel—à l'aide de maquettes matérielles. Selon Anthony Vidler, professeur à l'école d'architecture Irwin S. Chanin, cette méthode permet à toutes les architectures historiques d'être réduites aux caractéristiques essentielles de l'espace et les « styles »

---

[145] Pesenti, Gallagher, et Whiteread, 30.

[146] Whiteread, Lingwood, et Bird, *House*, 67.

pernicieux de l'histoire peuvent être dissous dans le flux de l'abstraction.[147] On enseigne donc l'expérience et la mise en œuvre du vide à des fins pratiques.

Ainsi, *House* semble s'inscrire dans l'idéologie spatiale du modernisme. Vidler avance, comme d'autres critiques l'ont également souligné, pensons à Alois Riegl et Colin Rowe par exemple, que depuis le développement de la psychologie de la Gestalt, l'espace est soumis à tous les renversements intellectuels et expérimentaux impliqués dans la dichotomie figure/fond et des inévitables ambiguïtés qui la caractérisent. Comme beaucoup de modernistes l'ont fait, Whiteread utilise dans *House* les inversions figure/sol pour démontrer la palpabilité de l'espace.[148] Vidler avance que pour un architecte, qu'il soit formé au modernisme ou à sa branche brutaliste, le travail de Whiteread prend l'aspect d'une maquette à l'échelle réelle. Il soutient que *House* est un exercice tridimensionnel de dynamique spatiale et de statique qui a transformé la maison réaliste du XIXe siècle en une composition abstraite. Whiteread aurait ainsi construit une maquette de maison qui ressemble à un certain nombre de maisons modernes emblématiques, de Wright à Loos, de Rudolf Schindler à Peter Eisenman.[149]

Si les interprétations de Vidler—qui suggère l'inversion figure/sol pour démontrer la palpabilité de l'espace[150]—et de Gallagher—qui parle plutôt d'absence et de présence, de solide et de vide, de vie et de mort, de passé et de futur, de public et de privé, de

---

[147] Whiteread, Lingwood, et Bird, 67-68.

[148] Whiteread, Lingwood, et Bird, 67.

[149] Whiteread, Lingwood, et Bird, 68.

[150] Whiteread, Lingwood, et Bird, 67.

temporaire et de permanent[151] —diffèrent, elles se rejoignent sur le rôle de la dynamique entre ces dichotomies architecturales dans la solidification de l'absence. En incarnant l'abstraction, *House* utilise la solidification du vide et les dynamiques spatiales qui en découlent en invitant les gens à regarder différemment la place qu'avait cette maison au sein du quartier par rapport à son temps.

2.1.2 Solidifier l'absence pour aborder l'espace social

Que ce soit en solidifiant le vide de l'espace domestique dans la phase de conception ou pendant et après sa destruction, il semble que la constante que *House* arrive à exprimer est le questionnement sur l'espace social. Doreen Massey, géographe et chercheuse en science sociale et professeure émérite à l'Open University au Royaume-Uni, avance que les espaces sociaux dans lesquels nous vivons ne sont pas uniquement constitués de choses physiques—comme briques et mortier, rues et ponts, montagnes et bord de mer—et de ce que nous en faisons. Ils sont également constitués de ces espaces moins tangibles que nous construisons à partir d'interactions sociales. Ces espaces locaux s'inscrivent dans les réseaux de relations sociales plus larges qui constituent le quartier, l'arrondissement, la ville et y sont étroitement liés.

Massey suggère que l'espace social n'est pas une arène vide dans laquelle nous menons nos vies; c'est plutôt quelque chose que nous construisons et que d'autres construisent à notre sujet.[152] Ceci nous laisse croire que c'est le mouvement constant entre un espace domestique et son environnement qui dynamise l'espace social. C'est ce que Whiteread semble vouloir avancer et transmettre à travers *House*. Whiteread suggère justement,

---

[151] Pesenti, Gallagher, et Whiteread, *Rachel Whiteread Drawings*, 19.

[152] Whiteread, Lingwood, et Bird, *House*, 36.

dans une entrevue pour la Tate Gallery à Londres, qu'elle utilise ces différentes stratégies du vide pour évoquer des couches d'histoire et des idées changeantes de la maison et du logement.[153] Alors que Gallagher et Vidler s'intéressent aux dynamiques architecturales dans la solidification de l'absence et leurs impacts sur la spatialité, Massey interprète plutôt les répercussions de la solidification de Whiteread au niveau domestique. Elle demande : « Quels sont donc les effets du retournement et de la solidification de l'espace au niveau du domestique : à l'échelle spatiale du foyer? » [154] Il y aurait une nuance importante à faire par rapport au titre de l'œuvre « *House* » qui n'est pas « *Home* ». Pour Massey, ce nom renforce plutôt l'impact véhiculé par nos sentiments sur la notion du domestique. *House* nous met immédiatement à l'écart, en utilisant d'une certaine façon un mot de la sphère publique pour désigner une œuvre si évocatrice de ce que nous considérons habituellement comme étant privé.[155] *Home* est plus personnel et émotionnel et ne réfère pas nécessairement à un bâtiment. *House* fait davantage référence à la physionomie des murs et du toit, qui en fait n'existent plus. L'espace d'interaction sociale, au contraire, est maintenant, physiquement, à la fois exposé et rempli. Le titre donne ainsi des indices sur les perturbations spatiales que *House* a établies.[156] Par ailleurs, *House* ne renverse pas seulement l'espace physique, mais, comme le suggère Massey, c'est aussi tout le fardeau du sens et de la métaphore que cet espace a si souvent dû supporter qui est transposé, soit la charge réelle des

---

[153] Tate Gallery 2010, « Rachel Whiteread Drawings: Curator's Talk », Tate Events, consulté le 22 mai 2019, https://podcasts.apple.com/ca/podcast/tate-events/id193329274.

[154] Whiteread, Lingwood, et Bird, *House*, 42.

[155] Whiteread, Lingwood, et Bird, 42.

[156] Whiteread, Lingwood, et Bird, 42.

obligations dans la maison généralement atrrtibuée aux femmes qui y vivaient. En proposant le titre *House,* Whiteread expose la complexité de la signification et de l'utilisation de *home*. *House* insiste sur le fait que son sens doit toujours être interprété; qu'il n'y a jamais eu de simple « authenticité » et que la signification de *home* est toujours sujette à contestation.[157]

House nous laisse croire que le projet se veut comme une perturbation des espaces-temps sociaux. Selon Massey, l'oeuvre se révèle à travers l'espace et rejette les espaces-temps normaux, que nous construisons habituellement pour vivre nos vies. Elle explique que d'un côté, le sens temporel crée un passé familier de l'espace-temps en présentant quelque chose qui est absent, l'espace d'une maison qui n'est plus là. Toutefois, de l'autre, spatialement, l'espace est retourné. C'est-à-dire que le privé est ouvert à la vue du public. Toute l'intimité que renferme la maison est dévoilée. Bref, paradoxalement, l'intime devient monumental tout en conservant son intimité.[158] La mise en œuvre de l'inversion vide/plein révèle et soutient ce questionnement sur le privé/public au niveau domestique. Si Gallagher avançait des dichotomies similaires[159] de l'œuvre dans une optique plus fonctionnelle, Massey suggère plutôt que la consolidation de l'espace jadis ouvert (même s'il ne s'agissait que d'une solidification apparente) complexifie le questionnement sur la division public/privé, mais à travers l'espace domestique. Elle laisse d'ailleurs entendre en ce qui concerne la sphère privée (si nous continuons à utiliser la distinction désormais problématisée), qu'elle n'est

---

[157] Whiteread, Lingwood, et Bird, 42.

[158] Whiteread, Lingwood, et Bird, 36.

[159] Pesenti, Gallagher, et Whiteread, *Rachel Whiteread Drawings*, 19.

évidemment, en réalité, pas exposée. Ce qui était autrefois un espace-temps créé à partir de relations sociales vivantes est rendu muet, aveugle et inanimé.[160] Il semble qu'en solidifiant l'espace privé il s'expose soudainement à la vue du public et nous invite à l'interpréter d'un nouvel angle. *House* utilise la solidification pour mettre en valeur cette censure du privé et transformer notre regard pour se souvenir, penser et questionner l'espace domestique. Justement, Vidler propose qu'en fermant un espace privé qui était ouvert, *House* soulève le dogme de la planification architecturale selon lequel l'ouverture est meilleure, sinon absolument bonne. [161]

Enfin, *House* ébranle notre sens habituel d'espace-temps, en solidifiant le volume qui était autrefois occupé. Massey laisse entendre que tout ce qui était de l'air a été transformé en solide et que l'espace-temps social est étouffé, en sourdine. Le mouvement, le bruit, l'échange, toutes ces choses à travers lesquelles nous créons les espaces-temps de nos vies ont disparu. Elle explique que *House* a intentionnellement été vidé de tout cela, et cette façon d'affirmer ce qu'est réellement l'espace-temps social—précisément en soulignant son absence, son impossibilité actuelle—est l'une des choses les plus provocantes de ce travail. Enfin, c'est à travers sa négation que *House* révèle le vrai sens de l'espace social.[162] Ce qui nous laisse croire que le vide est utile et porteur de sens.

---

[160] Whiteread, Lingwood, et Bird, *House*, 43.

[161] Whiteread, Lingwood, et Bird, 67.

[162] Whiteread, Lingwood, et Bird, 36-37.

2.1.3 Le vide rempli de nostalgie

Le questionnement véhiculé par la solidification de l'absence sur l'espace social à travers *House* dirige vers une réflexion sur la mémoire de même que sur la nostalgie. D'entrée de jeu, Massey soutient qu'en évoquant si profondément l'absence de cette vie antérieure, les relations sociales—apaisées par le fait que la maison a disparu et que le potentiel de reconstruction de cet espace social a finalement pris fin—suggèrent l'impossibilité de la récupération du passé. Il devient clair que, peu importe notre interprétation du passé, nous ne pouvons pas le récupérer.[163] Il semble donc que Whiteread utilise l'absence afin d'évoquer cette nostalgie et tenter de perturber l'espace-temps. L'impossibilité de récupérer le passé ne mène pas nécessairement au sentiment de nostalgie, notamment parce qu'il faut être confronté au passé pour engendrer cette émotion. Dans le cas de *House,* le béton fige le passé dans le temps et ne peut être ignoré. Si la nostalgie suggère généralement la tristesse causée par le désir de revivre le passé, celle évoquée par *House* est mise en œuvre par la solidification de l'absence qui immortalise l'impossibilité du passé, comme dans un présent perpétuel. Plusieurs commentaires sur *House* ont mis l'accent sur la mémoire, sur la première perturbation—temporelle—de l'espace-temps. Dans les articles, entrevues, des lettres ouvertes à des journaux, les gens parlent de la sculpture rapportant des souvenirs, de rendre les souvenirs réels, de commémorer la mémoire elle-même, de l'évocation de réponses émotionnelles d'absence, de tristesse, de fugacité des choses. Il y a beaucoup de références à la nostalgie et à la nostalgie d'un lieu et d'un temps spécifiques.[164] À travers la récupération et l'entreprise de son vide, cette œuvre a suscité des souvenirs et provoqué des pensées à propos de la nostalgie. *House* a agi à un moment précis de

---

[163] Whiteread, Lingwood, et Bird, 43.

[164] Whiteread, Lingwood, et Bird, 37.

l'espace-temps : une maison de la fin du XIXe siècle située dans une rue résidentielle autrefois peuplée et aujourd'hui en partie démolie, au cœur de London's East End.[165]

Peut-être que *House* reste dans le monde pour nous rappeler les morts, à la fois comme portrait et comme mémorial, une réplique et un objet à part entière. Richard Shone, historien et critique d'art britannique, suggère que *House* était le masque mortuaire d'un espace particulier et d'une période limitée dans le temps. Il souligne que la solidification de la mémoire est une histoire anonyme rendue palpable. La maison elle-même, qui attendait la mort depuis longtemps, devait être démolie avant que *House* puisse voir le jour—et avant qu'elle soit à son tour rasée. En définitive, ce qui est étonnant c'est qu'aujourd'hui ce sont les deux qui sont redevenues des mémoires.[166] Des souvenirs qui sont devenus utiles grâce à l'utilisation du vide pour raconter.

Dans *House*, le sens ordonné de l'espace contenant des objets d'importance personnelle —une chaise, une commode, un miroir—est brisé. Shone suggère qu'ils ne maintiennent plus leur utilité humaine. Le temps les remodèle, les décompose, les transfigure. Ils deviennent des messagers de la mémoire et les pierres de touche de l'expérience. Afin d'assumer une structure substantielle dans l'esprit, ils doivent être débarrassés de leur présence physique banale, comme un moulage est fait par la destruction de ses sujets.[167] Whiteread donne ainsi une nouvelle signification à l'espace des objets.

---

[165] Whiteread, Lingwood, et Bird, 41.

[166] Whiteread, Lingwood, et Bird, 52.

[167] Whiteread, Lingwood, et Bird, 55.

Finalement, *House* est à la fois une forme architecturale fermée et un mémorial ouvert. James Lingwood, codirecteur de l'organisation artisitque londonienne Artangel qui avait comissioné *House*, y voit une œuvre à la fois hermétique et intransigeante, mais également capable d'absorber, à travers son corps, toutes ces différentes pensées, sentiments et souvenirs qui lui étaient projetés.[168] On peut enfin voir qu'aborder l'absence en solidifiant le vide s'avère d'une utilité exemplaire pour explorer l'espace-temps de la maison dans son environnement, tout comme son legs social pour le quartier qui devient révélateur de la nature de sa domesticité. Pour faire écho au travail de Whiteread, nous allons explorer le travail de Gordon Matta-Clark, qui, selon la chercheuse April Krause, a inspiré le travail de Whiteread. L'exploration de construction dans la création de vide par excision menée par Matta-Clark et l'utilisation d'oeuvres bidimensionnelles pour explorer l'absence tridimensionnelle (en remplissant ironiquement l'environnement bâti),[169] sont repérables dans le travail de Whiteread.

2.2 Le pouvoir de l'élimination pour révéler l'absence et inspirer le changement

L'utilité de l'élimination de matière comme geste est incontournable dans le travail de l'artiste américain Gordon Matta-Clark (1943-1978). À travers ses découpes de bâtiments, il propose non seulement un nouveau regard architectural sur la ville, mais milite et prend part aux changements sociaux que connaissent les États-Unis dans les années 1970. Habité par de profondes convictions, notamment contre l'embourgeoisement et à l'égard des moins bien nantis dans les grands centres urbains,

---

[168] Whiteread, Lingwood, et Bird, 8.

[169] April Kathryn Krause, « Experiencing Unbuilding and In-Between Spaces: Analysing Works by Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread and Michael Arad » (Masters of Fine Art and Design, University of Tasmania, 2012), 52.

ses découpes utilisent l'élimination pour révéler l'absence et dénoncer—à travers principalement des immeubles ou des maisons abandonnées—l'architecture et la planification urbaine obsolète face aux besoins de la population.[170] Nous allons découvrir comment la mise en œuvre de l'élimination de Matta-Clark a nourri sa pratique et peut transformer notre regard sur la ville d'aujourd'hui.

Pour circonscrire comment Matt-Clark aborde l'élimination, il faut démystifier son discours et certaines de ses œuvres. En effet, tous deux peuvent être vus comme un assemblage d'abstractions et d'oppositions qui nous envoient dans différentes directions mais qui établissent pourtant un nouveau langage spatial. Grâce à la variété de la documentation produite par Matta-Clark lui-même afin d'immortaliser ses découpes de bâtiments—dessins, films, vidéos, photographies—ainsi que de nombreuses interprétations de ses œuvres par des chercheurs et critiques oscillant entre les arts et l'architecture, nous pouvons mettre en lumière comment Matta-Clark utilise l'élimination pour mettre en relation le plein et le vide. Avec ce langage qui lui est propre, il parvient non seulement à utiliser, mais à transmettre comment cette relation plein/vide peut nous servir pour transposer l'élimination de quelque chose qu'on tend à traiter avec indifférence à quelque chose que l'on accepte comme élément porteur dans la pratique du design.

Monica Manolescu, professeure à l'Université de Strasbourg, suggère que des oppositions telles que complétion/suppression, simple/complexe, là/pas là donnent lieu à des notions qui jouent le rôle de trait d'union et qui deviennent la monnaie sémantique du nouveau langage esthétique. Matt-Clark—qui jouait constamment avec les mots—

---

[170] James Attlee, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier », *Tate Papers*, 2007.

parle de « *not-to-rebuild* » ou de « ne pas reconstruire », un langage qui témoigne de sa vision marginale et conceptuelle. L'anticonformisme et la curiosité de Matta-Clark lui permettent de pousser ses explorations et ses expérimentations originales sur des zones inconnues, par exemple faire des trous dans de vieux murs, surfaces ou cloisons d'un bâtiment.[171] Ainsi, sans jamais construire, mais simplement en éliminant, en utilisant et en altérant la matière existante, se dévoile le pouvoir de l'absence. Une absence évocatrice qui transforme notre rapport à l'espace par son intention. C'est l'intention du geste, par exemple de découper un morceau dans un mur, qui fait prendre conscience soudainement de l'absence révélée. Comme dans la pratique du design, l'intention du geste peut diriger notre attention et faire valoir l'absence ou d'autres concepts habituellement invisibles. Sur une petite carte que Matta-Clark a écrite—il en écrivait beaucoup d'ailleurs—on peut lire :

> *Designing for memory*
> *Designing for failure*
> *Designing for collapse*
> *Designing for absence* [172]

Manolsecu suggère qu'*absence* est le mot clé, donnant une densité sculpturale au vide, c'est-à-dire de ce qui n'est plus là, pas prononcé, retiré du discours.[173] Il semble

---

[171] Monica Manolescu, *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities: Art, Literature and Urban Spaces*, Geocriticism and Spatial Literary Studies (Cham: Springer International Publishing, 2018), 193-94.

[172] Gordon Matta-Clark, « Letter to the Meeting », 10 décembre 1973, Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal Don de la succession Gordon Matta-Clark/ Gift of Estate of Gordon Matta-Clark.

[173] Manolescu, *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities*, 195.

qu'en lui attribuant une intention, l'absence devient malléable en pratique et transforme ainsi notre appréciation et notre perception ce celle-ci. Dans une exposition en 2006 au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia à Madrid, des textes et travaux où Matta-Clark évoque lui-même l'achèvement par élimination ou l'abstraction de différentes surfaces de bâtiments sont mises de l'avant. Il y suggère les notions de non-construction, de non-reconstruction et d'espace non construit, c'est-à-dire de créer une complexité spatiale en interprétant une nouvelle ouverture par rapport à une ancienne surface. Avec ce nouveau regard, les terrains vagues et les bâtiments abandonnés en milieu urbain qui sont autrement invisibles, renouvèlent notre expérience du lieu. Matta-Clark évoque la lumière qui pénètre dans l'espace où, au-delà des surfaces coupées, elle s'introduit par effraction; le besoin de s'approcher méticuleusement de l'effondrement structurel, séparant les différentes parties, jusqu'au point éventuel du dit effondrement; l'importance de traduire le plan prospectif dans son contexte structurel, et ce, au-delà de la surface du bâtiment; l'utilisation des murs à la place du langage; regarder à travers la chose; l'ambiguïté de ce qu'il y a et de ce qu'il n'y a pas dans l'ensemble; le vide qu'on s'approprie; ce qui se passe lorsque le poids est libéré ainsi que son énergie contenue; le point de rencontre réalisé; l'intersection spatiale où les choses sont superposées ou suspendues; les gestes simples, les complexités spatiales qui consentent à recevoir une nouvelle lumière.[174] Ainsi, Matta-Clark articule et communique ses intentions d'élimination à travers des œuvres existantes dans la ville. Elles sont transmises, soit

---

[174] Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings ; [... Published on Occasion of the Exhibition Gordon Matta-Clark (from Juli 04, 2006 to October 16, 2006) ... Organised by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid]*, éd. par Gloria Moure, 20_21 Collection (Barcelona: Ed. Polígrafa, 2006), 89.

en temps réel pendant les interventions, ou alors sur les différentes formes de documentation qu'il utilise pour laisser une trace.

En novembre 1973, Matta-Clark inaugure, à Galleriaforma à Gênes en Italie, une exposition consacrée à son troisième projet de transformation de bâtiment, son premier en Europe et la première exposition de galerie commerciale consacrée à ses coupes de bâtiment, exposition qu'il décrit comme la première d'une série d'extractions européennes. Elisabeth Sussman, conservatrice d'art américaine, explique que Matta-Clark intitule l'exposition *A W-Hole House* (fig. 2.4) en utilisant un jeu de mots pour souligner la simultanéité de la plénitude et du vide qui coexistent dans le projet : une maison entière, un trou entier, un trou dans la maison. Le défi de Galleriaforma consistait à exposer dans l'espace de la galerie des objets susceptibles de matérialiser l'expérience de la coupe et de l'élimination.[175]

---

[175] Elisabeth Sussman, Whitney Museum of American Art, et Calif.) Museum of Contemporary Art (Los Angeles, *Gordon Matta Clark: You Are the Measure* (New York; New Haven: Whitney Museum of American Art ; Yale University Press, 2007), 21-22.

Figure 2.4 Gordon Matta-Clark, 1973, *A W-Hole House*, exhibition at Galleriaforma, Genoa, 1973

Source: Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, First MIT Press paperback edition (Cambridge, Massachusetts London, England: The MIT Press, 2001).

Sur la carte annonçant *A W-Hole House*—une planche contact avec plusieurs vues aériennes des toits de Gênes autour de la gallerie indiquant le carré de sa coupe—pouvait être lu le texte suivant :

> *Working with buildings without building within the structure*
> *between the walls*
> *decapitated roof tops, scored and extracted infra-structures*
> *emphasizing internal structures through extraction,*
> *displacement and alteration*
> *removal at special points of stress*
> *opening spaces to redistribute mass*
> *the ambiguity of place versus object*

working with absence
the whole house works to receive an intrusion… [176]

C'est comme si Matta-Clark arrive à transposer sa compréhension radicale des choses qu'on semble vouloir ignorer—l'infrastructure désuète d'un bâtiment ou le mystère de ce qui se passe entre les murs—à quelque chose qu'on embrasse et considère. Ses œuvres et interventions ont un impact car elles utilisent l'expérience réelle de la ville, des lieux de notre quotidien et de l'architecture banale. D'emblée, ses interventions se réalisent à partir de l'existant, à partir de l'expérience que nous avons de ces lieux, à partir de ce que ces lieux nous racontent sur comment on conçoit la ville et le peu d'attention qu'on lui accorde.

Comme il explique dans ses cahiers, Matta-Clark est davantage intéressé à convertir un bâtiment en un état d'esprit. Selon l'écrivain anglais James Attlee, ceci implique de libérer les intentions du concepteur de ce qui pourrait sembler une camisole de force et de les recycler en tant qu'œuvres d'art qui altèrent la conscience—« faire de la sculpture », comme disait Matta-Clark. L'intervention sur l'existant transforme le sens qu'on lui donnait. En détachant ces bâtiments de leur banalité et en les transformant en œuvre d'art, on arrive à y voir autre chose, à les lire et les considérer différemment. L'idée est que nous revenions ensuite dans l'expérience quotidienne en nous demandant comment cette expérience de l'élimination crée et transforme notre relation à l'existant, considérant finalement notre environnement bâti de manière différente et nouvelle.

---

[176] Sussman, Whitney Museum of American Art, et Museum of Contemporary Art (Los Angeles, 21-22.

L'effet obtenu dans les grandes coupes de bâtiment peut être hypnotique. Par exemple, dans l'œuvre *Conical Intersect* (1975), où les coupes passent d'un étage à l'autre, Matta-Clark confie à la cinéaste, écrivaine, photographe et activiste américaine basée à New York, Lisa Béar, que son « sens de la gravité habituel est bouleversé par l'expérience. »[177] Oeuvre conçue pour la Biennale de Paris de 1975, *Conical Intersect* exprime une critique de l'embourgeoisement urbain sous la forme d'une incision radicale à travers deux bâtiments du XVIIe siècle adjacents, destinés à être démolis près du centre très contesté Georges Pompidou, alors en pleine construction. Pour cet « antimonument », ou « nonument », qui envisage la poétique de la ruine civique en opposition à l'érection d'une nouvelle institution fortement symbolique, Matta-Clark perce un trou en forme de tornade qui procède en spirale à 45 degrés du bas vers le haut pour sortir par le toit. Comme un périscope, le vide offre aux passants une vue sur les squelettes internes des bâtiments.[178] Jassamyn Fiore, fille de Jane Crawford et veuve de Matta-Clark, souligne l'influence qu'aura eu l'incroyable œuvre de paracinéma *Line Descripting a Cone* (1973) (fig. 2.5) d'Anthony McCall sur *Conical Intersect* (1975). *Line Describing a Cone* traite d'une des conditions irréductibles et nécessaires pour la projection d'un film: la lumière projetée. McCall traite ce phénomène directement, c'est-à-dire uniquement du passage de la lumière et du temps, indépendamment de toute autre considération. C'est le premier film à exister dans un véritable espace tridimensionnel.[179] McCall transpose la matérialité d'une projection de film à une

---

[177] Attlee, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier ».

[178] Nancy Spector, « Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42 », *Guggenheim* (blog), 2018, https://www.guggenheim.org/artwork/5210.

[179] Anthony McCall, « "Line Describing a Cone" and Related Films », *MIT Press*, octobre 2003, 42.

forme physique, sculpture lumineuse en « vide complet ou enceinte. »[180] McCall explique que le film n'existe que dans le présent : au moment de la projection. Il ne fait référence à rien au-delà de ce temps réel. Il ne contient aucune illusion. C'est une expérience primaire, c'est-à-dire que l'espace et le temps sont réels et ne sont pas référentiels.[181] En essayant de transmettre cette transformation réelle de l'espace, comme Matta-Clark le fait avec le tissu urbain, McCall s'intéresse à la relation entre la matérialité et l'expérience du public. Dans le cas de McCall, il utilise la pellicule et la lumière comme des matières tangibles qui redéfinissent l'espace.[182] Dans le cas de Matta-Clark, il utilise plutôt les bâtiments comme matière, directement à la vue du grand public.

Figure 2.5 Anthony McCall, *Line Describing a* Cone, 1973
Source: https://www.tate.org.uk/art/artworks/mccall-line-describing-a-cone-t12031

---

[180] Antonio Sergio Bessa et Jessamyn Fiore, *Gordon Matta-Clark: anarchitect* ([Bronx] ; New Haven: The Bronx Museum of the Arts in association with Yale University Press, 2017), 137.

[181] McCall, « "Line Describing a Cone" and Related Films », 42.

[182] McCall, 42.

Si, dans les contextes muséaux, Matta-Clark mettait à l'avant-plan des morceaux de ses excavations, il faut savoir qu'il appuyait également son travail en jouant avec l'image de la pellicule photo et vidéo comme si elle était de la matière. L'exposition de *Conical Intersect* en est un riche exemple : Matta-Clark utilise comme matériau la pellicule avec l'intention de transmettre l'expérience réelle de façon singulière. En réponse à sa propre exposition en 1976, Matta-Clark déclare : « *It shall be my ongoing objective to reveal the spirit more than the static result of my work for exhibit.* »[183] Grâce à son travail unique avec la pellicule, Sussman suggère que Matta-Clark trouve le moyen de rendre les photographies de l'œuvre de plus en plus dynamiques. Par exemple, ses collages tourbillonnaires de petites photographies en noir et blanc de l'intérieur des coupures fracturent l'espace. (fig. 2.6) Ils se déploient en cercle, révélant les coupes circulaires et les vides vacants. Dans une entrevue réalisée deux ans plus tard avec la conservatrice du MCA, Judith Russi Kirshner, Matta-Clark souligne la manière par laquelle il commence à briser le cadre de la photographie et du négatif (ainsi que de la bande de films) —à ce moment encore « sacré » —pour plutôt couper et manipuler, exploiter les limites de la matérialité en exprimant les réalités qui lient le visuel et le mouvement[184]:

> *There is collage and montaging. I like very much the idea of breaking—the same way I cut up buildings. I like the idea that the sacred photo framing process is equally ''violatable.''… I started out with an attempt to use multiple images to try and capture the ''all-around'' experience of the piece. [They are] an*

---

[183] Sussman, Whitney Museum of American Art, et Museum of Contemporary Art (Los Angeles, *Gordon Matta Clark*, 30-31.

[184] Sussman, Whitney Museum of American Art, et Museum of Contemporary Art (Los Angeles, 30-31.

approximation of this kind of ambulatory ''getting to know'' what the space is about.[185]

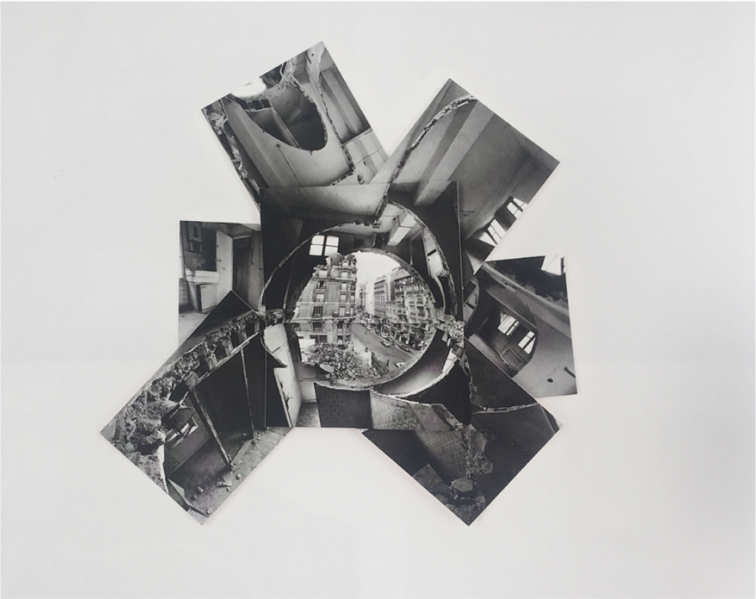

Figure 2.6 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975
Eight gelatin silver prints, collaged 11 1/2 x 14 1/2 in. (29.2 x 36.8 cm),
Source: Antonio Sergio Bessa et Jessamyn Fiore, Gordon Matta-Clark: anarchitect ([Bronx] ; New Haven: The Bronx Museum of the Arts in association with Yale University Press, 2017)

Selon James Attlee ainsi que l'écrivaine et conservatrice Lisa Le Feuvre, l'utilisation initiale de la photographie comme forme de documentation de Matta-Clark démontre qu'il travaille avec l'image photographique de la même manière qu'il articule l'espace. Appliquant des méthodes de découpage (*Don't Make Bake*) (fig. 2.7), de coloration à la main (*Graffiti Photoglyphes*) (fig. 2.8), de collage (*Underground*

[185] Sussman, Whitney Museum of American Art, et Museum of Contemporary Art (Los Angeles, 30-31.

Paris) (fig. 2.9) et de dessin (*Bingo*) (fig. 2.10), que ce soit avec la photographie ou le film, il aborde le négatif comme aucun photographe traditionnel ne le fait.

Figure 2.7 Gordon Matta-Clark, *Don't Make* Bake, 1974

Source: https://revistaconstelaciones.files.wordpress.com/2017/04/c3_a5_j-a-tallc3b3n.pdf

Figure 2.8 Gordon Matta-Clark, *Graffiti Photoglyph*, 1973

Source: https://www.wbur.org/artery/2019/09/18/rose-art-museum-gordon-matta-clark-anarchitect

Figure 2.9 Gordon Matta-Clark, *Underground Paris: Les Halles*, 1977

Source: https://www.mariangoodman.com/exhibitions/151-gordon-matta-clark/works/artworks36085/

Figure 2.10 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974

Source: http://anarquitecturas.blogspot.com/2008/03/gordon-matta-clark-bingo-registro.html

En coupant le négatif (comme on le voit par exemple dans les collages de photos pour *Circus, Caribbean Orange* (fig. 2.11) et *Day's End*), Matta-Clark utilise non seulement la même stratégie que celle utilisée pour ses coupes de bâtiments, mais aborde également la photographie de manière « non photographique »,[186] c'est-à-dire qu'il considère la pellicule photographique comme un site d'investigation. Cela conduit à cette méthode de « reorganising structure by drawing through it »[187] qu'on voit dans les découpes de bâtiments de Matta-Clark et de manière plus explicite dans *Day's End*. (fig 2.12) Ici, les découpes créent l'espace négatif dans l'architecture, ouvrant doublement les bâtiments à la lumière—d'une part dans la découpe elle-même, d'autre part dans les ombres et les reflets résultants de la découpe. Dans *Splitting* (fig. 2.13), certaines photographies montrent la lumière du soleil tranchant la fracture centrale, où deux lignes parallèles ont été découpées à travers toutes les surfaces structurelles. Le film de *Splitting* comprend ce court texte:

> *The Humphrey Street house is described as being filled with something intangible; the insertion of negative space into space is inverting the figure-ground relationship*.[188]

Cette inversion de la perception figure/fond est mise en oeuvre par cette brisure physique de la maison, utilisant la découpe pour manipuler le construit et laisser place à l'absence. Une simple découpe—un geste complexe à exécuter en soit, mais, cela

---

[186] James Attlee et Lisa Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark: The Space Between*, éd. par Centre for Contemporary Arts (Tuscon: Nazraeli Pr, 2003), 10.

[187] Titre d'une exposition des dessins de Matta-Clark organisée par Sabine Breitweisser pour la Generali Foundation à Vienne en 1997

[188] Attlee et Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark*, 10.

va sans dire, facile à comprendre—représentée par la suite sur la pellicule, bouleverse notre perception de ce qui est révélé par le bâtiment.

Figure 2.11 Gordon Matta-Clark, *Circus-The Caribbean Orange*, 1978
Source: https://www.moma.org/collection/works/52031

Figure 2.12 Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975
Source: https://www.mariangoodman.com/exhibitions/151-gordon-matta-clark/works/artworks41312/

Figure 2.13 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974
Source: https://publicdelivery.org/gordon-matta-clark-splitting/

Que ce soit avec un monument ou un collage, c'est aussi en exploitant les limites de la matérialité que Matta-Clark arrive à dévoiler et donner un sens à l'invisible. Tel que le suggère Sussman, Matta-Clark était, en fin de compte, ravi de la notion d'espace insoupçonné et inattendu qui pouvait être créé par un geste relativement simple. Par exemple, *Conical Intersect*, *Office Baroque* et *Circus* se composaient essentiellement en découpes vides circulaires, devenues analogues à l'intérieur d'un espace en forme de dôme. Pour *Conical Intersect*, (fig. 2.14) Matta-Clark avait simplement coupé un vide ou plutôt son contour, mais avait décalé l'axe de la perspective verticale (dans le dôme) vers une orientation latérale. Avec *Office Baroque* à Anvers et *Circus* à Chicago, qui, en raison de sa mort prématurée, se sont avérés être les sites de ses deux derniers projets, il a simplement maintenu les coupes et les vides en relation verticale avec les multiples niveaux de la structure de chaque bâtiment. Ces intrusions dans l'orientation conventionnelle radicalisent l'expérience—expérience reproduite dans l'incroyable

complexité spatiale et par la couleur de ses photographies en cibachrome construites à partir de négatifs coupés et remis en ordre. C'est l'héritage de la proposition simple de Matta-Clark, son appel à l'émerveillement possible dans l'expérience quotidienne[189] que nous retiendrons. C'est ce qui est si contagieux dans son travail, cet enthousiasme de mettre de l'avant des idées simples et engagées et dénoncer ce qui ne fonctionne pas pour transformer le paysage urbain. Il nous semble que le nouveau regard que Matta-Clark cherche à transmettre à travers ses œuvres aborde d'une part les composantes désuètes de la ville et d'autre part inspire à un changement social en se réappropriant ces lieux invisibles, mais réels.

Figure 2.14 *Matta-Clark and G. H. Hovagimyan working on Conical Intersect*, 1975
Source: https://publicdelivery.org/matta-clark-conical-intersect/

[189] Sussman, Whitney Museum of American Art, et Museum of Contemporary Art (Los Angeles, *Gordon Matta Clark*, 31.

2.2.1 Utiliser l'absence pour adresser les composantes obsolètes de la ville

Le groupe d'artistes Anarchitecture se forme à New York dans les années 1970 et regroupe, en plus de Matta-Clark, Laurie Anderson, Tina Girouard, Carol Goodden, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaun, Richard Landry et Richard Nonas. Ils produisent une exposition en 1974 intitulée *Anarchitecture* qui résume leur critique de l'échec du modernisme dans la culture contemporaine.[190]

Pour tenter de comprendre tout le bagage derrière le projet Anarchitecture, Fiore souligne dans une entrevue publiée dans *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*, l'engagement direct de Matta-Clark avec la ville. Cet engagement se manifeste par une confrontation directe à l'échec de l'architecture et de la planification urbaine à répondre aux besoins de la population par la dénonciation de l'incapacité des gouvernements à prendre en charge convenablement le sort des plus désespérés, les sans-abri, les pauvres et les personnes mal desservies et par son désir d'inspirer l'autonomisation de son propre espace et de son architecture plutôt que de devenir prisonnier de ceux-ci. Il avait la conviction que l'art peut et doit créer un changement de société, un changement de politique et cet art, son art, a été un grand pas dans ce que l'on appelle aujourd'hui les pratiques sociales.[191] Cette tension entre art et pratique sociale mise de l'avant par Matta-Clark—en générant de nouvelles possibilités par la déconstruction ou peut-être en s'abstenant de construire—offre aux citoyens de nouvelles manières de regarder la ville et de prendre part au changement. Comme plusieurs autres, je suis convaincu que la critique urbaine portée par les œuvres de Matta-Clark donne aux spectateurs-citoyens le désir d'intervenir eux-mêmes. L'anarchitecture est, selon James Attlee et comme

---

[190] Attlee, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier ».

[191] Bessa et Fiore, *Gordon Matta-Clark*, 132.

Matta-Clark l'a lui-même écrit sur une petite carte blanche, de créer de l'espace sans le construire :[192]

> *A respond to cosmetic design*
> *Completion through removal*
> *Completion through collapse*
> *Completion in emptiness*[193]

Matta-Clark démontre ces principes *anarchitectes* en s'appropriant une maison abandonnée, dans son œuvre *Bingo*[194] réalisée en 1973. Dans cette œuvre, une soirée de bingo est renversée : plutôt que de couvrir un tableau de 25 carreaux au fur et à mesure que les numéros sont criés par un interlocuteur et crier « Bingo! » au moment où la carte est remplie, comme il est d'usage au jeu du bingo, neuf sections sont retirées, l'une à la suite de l'autre, d'une grille établie sur le mur d'une maison à Niagara Falls. Cette élimination se poursuit jusqu'à ce qu'une façade soit complètement déconstruite, ne laissant qu'un panneau central, désuet, à quel moment l'artiste crie « Non-House! »[195] (fig. 2.15, 2.16, 2.17)

---

[192] Attlee, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier ».

[193] Gordon Matta-Clark, « ''art card'' no. 1146 », s. d., Archive of Estate of Gordon Matta-Clark on deposit at the Canadian Centre for Architecture, Montreal.

[194] *Bingo* est le titre définitif d'un ouvrage en cours de réalisation intitulé *Been-Gone by Ninth*. Déclaration de Gordon Matta-Clark, 1974. D'autres noms pour l'œuvre incluaient *Bingo X Ninths*, *Bin.go.ne*, *Bingo.ne by Ninths and Days*.

[195] Attlee et Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark*, 48.

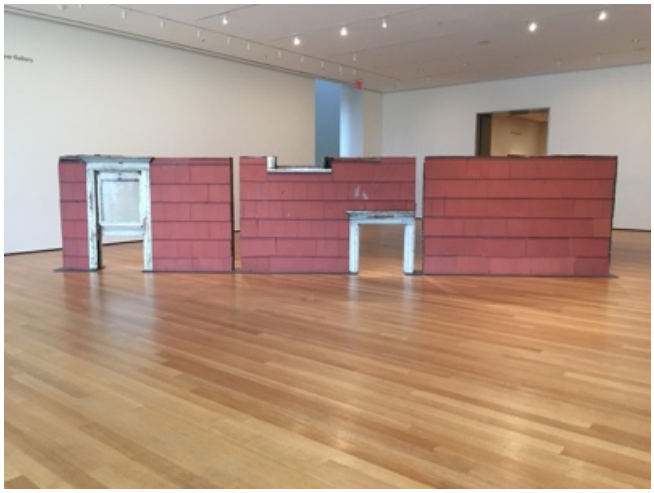

Figure 2.15 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974

Source: https://binghamtonarthistory.wordpress.com/2015/03/13/graduate-activities-debora-faccion-and-alex-feim-at-sites-of-decay/

Figure 2.16 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974

Source: http://anarquitecturas.blogspot.com/2008/03/gordon-matta-clark-bingo-registro.html

Figure 2.17 Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974
Source: http://anarquitecturas.blogspot.com/2008/03/gordon-matta-clark-bingo-registro.html

Attlee et Le Feuvre expliquent qu'à lui seul, le mot Anarchitecture fusionne des ensembles de principes apparemment contradictoires—le planifié et le spontané, le structuré et le fluide, le construit et le désassemblé—et en les réunissant, il les maintien en équilibre, créant une sorte de tension créative. Les jeux de mots incessants que les membres du groupe Anarchitecture faisaient à propos de leurs noms—*An ark kit puncture, anarchy torture, an arctic lecture, an orchid texture, an art collector*, etc.[196]—démontraient que le principe d'entropie s'appliquait autant au langage qu'au monde physique […]. Comme l'avait souligné Duchamp, « Rien dans l'univers n'est un repos. »[197]

---

[196] Gordon Matta-Clark, « Anarchitecture », *Flash Art*, juin 1974, 70-71.

[197] Attlee et Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark*, 48.

Les sections transversales de murs que Matta-Clark exposait étaient souvent comparées à la superposition de couches d'histoires qu'on retrouve sur les parois d'un canyon.[198] Attlee et Le Feuvre expliquent également qu'il avait pour objectif de présenter des nouvelles façons de lire la désintégration de différentes structures par la pratique de la suppression.[199] Sensible à l'effacement de l'histoire dans la ville causé par le mouvement moderne, Matta-Clark accorde en effet une grande valeur à l'accumulation de couches de résonance et de mémoire dans le tissu urbain au fil du temps, un écosystème délicat d'ambiances qui peut être balayé en un seul trait de crayon par l'architecte ou l'urbaniste. Par exemple, il raconte son ambivalence sur le sort et l'impact des lofts de l'« art ghetto » de Soho qu'il contribue à créer. D'un côté il exprime son enthousiasme pour le style de vie associé au loft et souligne qu'il est une formule où les gens luttent pour inventer leurs propres espaces. Mais il est également sensible aux effets néfastes de l'embourgeoisement et à la perte inévitable du caractère et de l'usage d'un bâtiment. Attlee et Le Feuvre soulignent une note non datée où Matta-Clark exprime que « the loft experience denies the history of the building. »[200] Pour Matta-Clark la conservation de l'histoire des bâtiments est d'une importance primordiale, un objectif de sa « chirurgie exploratoire ».[201]

---

[198] Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture: Works by Gordon Matta-Clark* (Los Angeles: MAK Center for Art and Architecture, 1997), 11.

[199] Attlee et Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark*, 72-73.

[200] Attlee et Le Feuvre, 73.

[201] Attlee et Le Feuvre, 73.

Comme le rappel Jessamyn Fiore, la langue était extrêmement importante pour Matta-Clark, et ses jeux de mots—en particulier dans les titres de ses œuvres—peuvent être considérés comme un lien avec un jeu similaire dans l'œuvre de son père, le peintre surréaliste Roberto Matta.[202] À travers ses calembours, on arrive à comprendre le vocabulaire unique qui déclenche des idées extraordinaires, surtout celles qui font allusion à sa relation avec les concepts d'absence et d'élimination. Voici des notes personnelles de Matta-Clark qui démontrent l'importance que l'écriture et les mots avaient dans sa pratique :

> *City edges—rather than finding more ways of using and exploiting what is left forgotten and remains empty, it would be far more useful to allow dead ends their peace and quiet…*
>
> *Nothing's left alone. The professional devotion to care and responsibility leave no space untreated no surface uncovered whose final effects is a lifeless emptiness completely opposite to the emptiness at the end of the road or at the top of the stairs or wherever any perfect point of non-use.*[203]

Jessamyn Fiore met de l'avant le voyage de Matta-Clark vers, autour et à travers les bords—bords de la ville, bords coupés—le seuil d'un espace qui fonctionne jusqu' à celui qui ne fonctionne pas. Matta-Clark évalue les bords comme un lieu et leurs donne de la valeur en définissant leur non-utilisation comme essentielle à notre expérience environnementale vécue—reconnaitre l'histoire, transformer sans détruire—occuper

---

[202] Bessa et Fiore, *Gordon Matta-Clark*, 133.

[203] Bessa et Fiore, 133-34.

l'espace de manière autonome.[204] L'approche de Matta-Clark, où l'élimination est un moyen par lequel révéler l'histoire et le contexte d'une ville, peut être transposée dans les pratiques du design. Il ne s'agit pas de l'utiliser de façon littérale ou fonctionnelle, mais de percevoir, reconnaitre et apprécier l'élimination et le vide pour les considérer dans l'aménagement de nos espaces.

Une décennie avant la réalisation des œuvres importantes de Matta-Clark, les membres situationnistes, actifs en Europe, mais principalement à Paris, souhaitaient, comme le souhaitera Matta-Clark, créer des états de perception altérée, de désorientation et de retournement de l'expérience quotidienne. Attlee et Le Feuvre expliquent qu'à Paris et à Londres dans les années 1950 et 1960, les Situationnistes concevaient une manière de comprendre, de cartographier et de posséder la « vraie » ville qui reposait sous l'illusion scintillante et spectaculaire construite par le capitalisme. Dérivant en partie de la tactique de navigation militaire, et en partie de l'idée du flâneur du XIXe siècle, redéfinie dans les écrits de Walter Benjamin, ils ont appelé leur méthode *Dérive*. Pendant des heures, des jours et même (ils prétendaient) des mois d'affilée, alimentés par de grandes quantités d'alcool (et parfois de *kif* algériens), les Situationnistes erraient dans la ville, fuyant les grandes artères pour découvrir des bâtiments, des parcs, des quartiers négligés situés au-delà des trajectoires circonscrites habituelles de la vie urbaine.[205] Guy Debord a utilisé ces mots pour décrire leur méthodologie:

> Ainsi, quelques plaisanteries d'un goût dit douteux, que j'ai toujours vivement appréciées dans mon entourage, comme par exemple s'introduire nuitamment

---

[204] Bessa et Fiore, 134.

[205] Attlee et Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark*, 31.

> dans les étages des maisons en démolition, parcourir sans arrêt Paris en auto-stop pendant une grève des transports, sous le prétexte d'aggraver la confusion en se faisant conduire n'importe où, errer dans ceux des souterrains des catacombes qui sont interdits au public, relèveraient d'un sentiment plus général qui ne serait autre que le sentiment de la dérive.[206]

Attlee et Le Feuvre avancent que ces psychogéographes dérivaient à travers l'environnement urbain, sensibles aux changements subtils dans l'atmosphère des rues et incités à changer de direction à cause de stimulus qui ne seraient pas immédiatement apparents pour des observateurs moins sensibles.[207]

C'est dans un esprit similaire que Matta-Clark dérivera dans la ville d'abord pour saisir le pouls de celle-ci et trouver sa part de vide. Manolescu explique la méthodologie urbaine de Matta-Clark, s'appuyant sur des visites et des explorations qui ont conduit à la découverte fortuite d'intervalles de vide[208] : le travail avec des structures abandonnées a commencé avec le souci de Matta-Clark pour la vie de la ville, dont l'un des principaux effets secondaires est la « métabolisation »[209] d'anciens bâtiments. À New York, comme dans de nombreux centres urbains, la disponibilité de structures vides et négligées était un rappel textuel primordial de l'erreur persistante du renouveau par la modernisation. L'omniprésence de la vacuité, des logements abandonnés et des

---

[206] Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, novembre 1956, 19.

[207] Attlee et Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark*, 31.

[208] Manolescu, *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities*, 166.

[209] Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark*, 141.

démolitions imminentes lui donnait la liberté d'expérimenter les multiples alternatives à la vie dans une ville dense ainsi que les attitudes populaires face au besoin de s'isoler dans des petits espaces en ville. Pour Matta-Clark, ses premiers travaux étaient aussi une incursion dans une ville en pleine évolution. C'était une exploration des parties moins connues de l'espace qui existaient entre les murs de New York. À cette époque, Matta-Clark conduisait son camion à la recherche de vides, d'endroits abandonnés et tranquilles sur lesquels concentrer son attention.[210] Les découvertes fortuites de différentes déclinaisons du vide à travers les dérives urbaines de Matta-Clark sont lisibles dans son travail et arrivent à ouvrir la discussion sur le potentiel et la valeur de ces espaces qui, jusqu'alors, étaient invisibles. Ainsi, l'effet de ses explorations urbaines joue sans aucun doute un rôle primordial pour être en mesure de développer un regard différent sur la ville et percevoir le potentiel de ces vides.

Cette méthode, basée sur l'exploration urbaine, est ce qui a permis à Matta-Clark de sortir de la carte géographique de New York pour se rentre à Brooklyn, Queens, Harlem jusqu'au paysage post-industriel des quais de New York. Attlee et Le Feuvre rappellent que dans leurs cartes psychogéographiques, les Situationnistes tentaient de définir la ville d'une nouvelle manière. Comme ils l'ont souligné, les « vraies » distances entre différents secteurs d'une ville ne peuvent être mesurées en termes strictement physiques, pas plus que le caractère d'un carré ou d'une rue en particulier ne peut être rendu sur une carte conventionnelle. La cartographie situationniste, utilisant des découpes et des collages de cartes existantes, était très sélective et visait à révéler les fragments de la ville qui avaient survécu et qui avaient échappé à l'attention des urbanistes, conservant leur ambiance d'origine et supprimant le reste. Matta Clark était

---

[210] Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark*, 141-42.

lui aussi intéressé par la façon dont la ville était divisée et subdivisée, mais s'intéressait davantage aux frontières entre propriété privée et publique.[211]

2.2.2 Utiliser l'absence pour inspirer le changement social

Dans une conversation avec Attlee et Le Feuvre à New York en 2001, Gerry Hovagimyan, qui a travaillé aux côtés de Matta-Clark sur deux de ses projets les plus importants, *Day's End* and *Conical Intersect*, nous rappelle que Matta-Clark parlait constamment des Situationnistes :

> *It was totally about making a Spectacle—doing your thing on the street. That's why everybody was in Soho, because we said forget it, there's no government and even if there is we don't care. It's not about a revolution, it's about making a Spectacle on the streets—you own it, it's yours. If you make a gesture, it's only to alert the world of what's going on.*[212]

Attlee et Le Feuvre avancent que la suppression de la distinction entre « acteurs » et « résidents », citée par Debord, était au cœur de la pratique de Matta-Clark.[213] Comme Matta-Clark, les Situationnistes étaient engagés dans une guerre constante contre la banalité de la vie quotidienne. Par contre, ce n'est pas clair à quel point ils ont réalisé leurs ambitions en dehors de leur entourage immédiat. À mesure que les années 1960 progressaient, les Situationnistes se concentraient de plus en plus sur l'analyse politique

---

[211] Attlee et Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark*, 31.

[212] Attlee et Le Feuvre, 27.

[213] Attlee et Le Feuvre, 27.

et la provocation, et abandonnaient leurs ambitions architecturales. Peut-être que les événements extraordinaires de mai 1968, lorsque les Parisiens ont pris le contrôle des rues, que des slogans situationnistes ont ornementé les murs et les barricades et que la France a frôlé la révolution, les ont amené au plus proche de réaliser leurs ambitions. C'est ce qui nous mène à penser que de son côté, avec ses interventions architecturales à grande échelle, Matta-Clark a sans doute réalisé ce que les Situationnistes n'avaient pas réussi.[214]

Dans une entrevue que Matta-Clark donne en 1977 au *Internationaal Cultureel Centrum Antwerp*, il note l'aliénation qui existe entre l'individu et le système capitaliste américain et parle d'une schizophrénie de masse très réelle et soigneusement entretenue dans laquelle nos perceptions individuelles sont détournées par les médias, les marchés et les intérêts industriels.[215] Pour expliquer cette aliénation, Matta-Clark utilise un langage très proche des Situationnistes. Par exemple, les *vertical slums* de l'architecture moderniste, l'augmentation de l'utilisation de la voiture privée, la prolifération de la possession individuelle de la télévision et la fétichisation des produits de base ont tous servi à isoler et aliéner davantage le citadin contemporain. Il ne souhaitait pas produire une œuvre telle une performance observée passivement au sens théâtral; il souhaitait réveiller les consommateurs-spectateurs passifs de leur sommeil pour les amener à un mode de vie engagé et à une interaction humaine qui défieraient les contraintes de la société capitaliste.[216]

---

[214] Attlee et Le Feuvre, 30.

[215] Attlee et Le Feuvre, 27.

[216] Attlee et Le Feuvre, 27.

Matta-Clark prend cette lutte idéologique contre l'aliénation du citadin à cœur et va, jusqu'à son dernier souffle, utiliser ses interventions dans la ville pour inciter la participation citoyenne. Ce désir de convaincre les gens de prendre part au changement de leur environnement urbain rejoint l'objectif de ce mémoire de transmettre une vision productive de l'élimination et de la non-construction. L'invitation à la collaboration que Matta-Clark met généreusement en place dans son travail inspire les générations suivantes de citoyens et d'artistes à répondre et poursuivre cette conversation. Jassamyn Fiore explique justement que si on retourne à l'exposition *Anarchitecture*, Matta-Clark semble nous demander: « Comment transformer la destruction et l'obsolescence en autonomisation et en inspiration? Comment pouvons-nous recycler les débris des États défaillants dans de nouvelles communautés, y compris des espaces futurs innovants du passé et innovants, pour et par la population? Comment pouvons-nous transformer le quotidien en un grand art et changer le monde avec? Comment pouvons-nous inclure tout le monde? »[217] Bref, les oeuvres de Matta-Clark s'avèrent utiles pour transformer le regard du citoyen contemporain et ainsi soulever le potentiel d'un changement.

Pour Matta-Clark la ville était un réel berceau d'idées et ses habitants étaient une partie vitale de ses projets. L'exemple de l'événement sous le pont de Brooklyn en 1971, où il a fait rôtir un cochon et a transporté des déchets pour construir un mur de déchets compressés;[218] le bœuf de 750 livres qu'il a fait grillé et servi des sandwichs gratuits à des passants perplexes et reconnaissants sur les marches qui descendent du Musée d'art

---

[217] Bessa et Fiore, *Gordon Matta-Clark*, 133.

[218] *Brooklyn Bridge Event*, 1971, comprenant la pièce Jacks et les films *Pig Roast* et *Fire Boy*

moderne à Paris;[219] l'alternative au Washington Square Art Fair de Mercer Street, qu'il a organisé à Greenwich Village, où il découpa son camion—décoré de graffitis créés par des enfants du sud du Bronx—avec un chalumeau à acétylène, vendant les fragments comme des œuvres d'art,[220] sont tous des cas où Matta-Clark requalifie les espaces de la ville en leur donnant un nouveau sens interprétable par ses habitants. Le dialogue initié avec la foule de spectateurs qui se rassemblaient pour regarder la démolition d'immeubles au cours du programme de réaménagement normal d'une ville était, pour Matta-Clark, une inspiration et une motivation pour ses différentes *coupes* de bâtiments. D'une manière ou d'une autre, les gens étaient touchés par ces changements spectaculaires dans le tissu urbain qui agissaient comme une sorte de théâtre de rue disponible gratuitement.[221]

Bien que les critiques voient souvent de la violence dans les œuvres de Matta-Clark, ses gestes transforment l'attention du grand public. Attlee et Le Feuvre suggèrent qu'il s'agit du même genre de violence que celle dans les toiles découpées de Lucio Fontana à la fin des années 1950. À l'instar de Fontana, Matta-Clark considérait son perçage de la surface de l'architecture comme un geste libérateur plutôt que destructeur, destiné à suggérer de nouvelles perspectives de l'espace et de la conscience.[222] Matta-Clark explique justement dans une entrevue avec l'historien de l'art et fondateur du Museé d'art contemporain d'Anvers, Florent Bex, que la nature conflictuelle de son travail est

---

[219] *Cuisse de Bœuf*, Paris 1975

[220] *Alternative to the Washington Square Art Fair*, 1973

[221] Attlee et Le Feuvre, *Gordon Matta-Clark*, 27.Attlee et Le Feuvre, 27.

[222] Attlee et Le Feuvre, 30.

tout aussi brutale physiquement que socialement. Il sous-tend que la première chose que l'on remarque, c'est que la violence a été commise. Ensuite, la violence se tourne vers l'ordre visuel et, éventuellement, vers un sentiment de conscience accrue.[223]

À travers sa pratique de découpes, Matta-Clark fait référence au *vide enceinte*, qu'on arrive à voir à cause du contour,[224] comme un vide qui est nécessaire si nous voulons voir le seuil entre l'intérieur et l'extérieur afin de se réapproprier et de transformer l'espace. Jassamyn Fiore laisse entendre qu'ultimement sa pratique est comme l'illumination d'un vide total. Elle suggère que les implications d'une telle contradiction apparente capturent en réalité une vérité essentielle sur le monde que nous occupons, que nous nous efforçons de définir, dans lequel nous sommes emprisonnés—sa contradiction et son oppression, son potentiel et sa beauté éblouissante.[225] Au dire de Fiore, chaque coupe exercée par Matta-Clark démontre que nous ne sommes pas piégés par les murs d'autant plus qu'ils nous responsabilise pour nous donner le pouvoir de transformer notre propre environnement. Matta-Clark suggère que nous avons la capacité de changer notre quotidien—c'est une proposition radicale, et c'est ça la liberté.[226] Matta-Clark disait que :

> *Buildings are fixed entities in the minds of most—the notion of mutable space is virtually taboo, even in one's own house. People live in their space with a*

---

[223] Attlee et Le Feuvre, 30.

[224] Bessa et Fiore, *Gordon Matta-Clark*, 135.

[225] Bessa et Fiore, 135.

[226] Bessa et Fiore, 136.

> *temerity that is frightening. Home owners generally do little more than maintain their property. It's baffling how rarely the people get involved in fundamentally changing their place by simply undoing it.*[227]

Les actions de Matta-Clark démontrent une possibilité de changement—un changement pouvant être réalisé par n'importe quel individu. Fiore ajoute qu'en partageant cette scène ou en créant une scène du quotidien, Matta-Clark se concentre sur le potentiel à changer les choses, pour que tout le monde puisse agir.[228] C'est une vision qui démocratise le potentiel de l'action—pour qu'il soit concevable et réalisable et ainsi valoriser la richesse de laisser les choses comme elles sont ou de les déconstruire—au lieu de simplement construire et toujours ajouter.

Jassamyn Fiore voit dans le travail de Matta-Clark une analogie à une scène de théâtre et suggère que pareillement, que ce soit pour l'artiste ou pour le public, si l'œuvre est réussie, elle inspire une transformation : c'est sa nature éphémère et incarnée qui lui confère un si grand pouvoir et une telle connexion. Et ainsi, pour ouvrir le processus de création et d'activation d'une *sculpture*—si l'on réduisait les découpes à ce niveau—afin d'en faire une scène pour la communauté, l'œuvre exploite ce pouvoir en incluant les autres dans un acte de transformation. C'est généreux et inspirant. Cette position illustre la capacité de toute personne à créer un changement—à changer son espace, sa ville—à ne pas toujours se soumettre aux diktats des autres, mais plutôt à jouer un rôle actif dans sa propre réalité matérielle. Bref, les gens peuvent « changer leur espace

---

[227] Bessa et Fiore, 138.

[228] Bessa et Fiore, 138.

simplement en le défaisant ».[229] Dans l'ouvrage *Towards Anarchitecture*, l'architecte, professeur et historien Robin Evans suggère que la vision du groupe Anarchitecture était que le monde soit une scène pour l'action. Pas *notre* action, mais *leur* action. L'anarchitecture de Matta-Clark facilite cette action et est l'analogue humain de la création continue du vide.[230] Elle exhibe l'obsolescence de la ville en humanisant et valorisant les espaces urbains qu'on semble vouloir ignorer ou se débarrasser et invite les gens à prendre part au changement.

Matta-Clark était convaincu que l'architecture était pour les gens, et cet engagement social est au cœur de sa pratique. L'échec de l'architecture urbaine—de la planification urbaine—au début des années 1970 à New York, était une raison suffisante pour utiliser les espaces défaillants et les transformer, pour mettre de l'avant le dysfonctionnement. C'est par exemple, suggère Jassamyn Fiore, ce qui a mené à la première série de coupes, *Bronx Floors* (1972), réalisé dans le South Bronx dans le cadre de projets de logements construits pour accueillir une grande communauté ouvrière, mais qui, en quelques décennies, sont devenus inhabitables. C'était un échec de l'architecture, un échec à travailler avec et à répondre directement aux besoins de la communauté.[231] Pour *Bronx Floors*, Matta-Clark exposa ses fragments, sciés dans les murs et les sols

---

[229] Bessa et Fiore, 138.

[230] Bessa et Fiore, 131.

[231] Bessa et Fiore, 138-39.

d'immeubles, à côté de photographies des vides laissés par les suppressions.[232] (fig. 2.18)

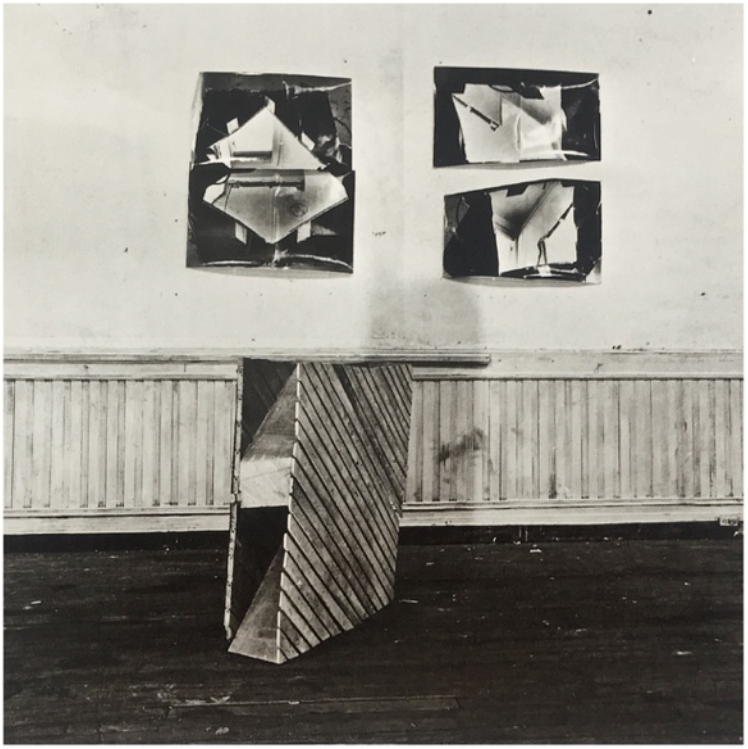

Figure 2.18 *Works from Bronx Floors*, 1972 (Installation view, 112 Green Street, New York) Source: Sussman, Elisabeth, Whitney Museum of American Art, et Calif.) Museum of Contemporary Art (Los Angeles. Gordon Matta Clark: You Are the Measure. New York; New Haven: Whitney Museum of American Art ; Yale University Press, 2007.

Sussman suggère qu'à travers cette oeuvre, Matta-Clark joue notamment avec les paradoxes spatiaux de la porte, suggérant des analogies avec *Door, 11 rue Larrey* (1927) de Duchamps, une porte unique desservant deux salles qui s'ouvre (une) et se

---

[232] Sussman, Whitney Museum of American Art, et Museum of Contemporary Art (Los Angeles, *Gordon Matta Clark*, 21.

ferme (l'autre) toujours en même temps. La coupe de Matta-Clark n'a pas pris les portes elles-mêmes, mais la surface entre deux portes sur deux étages, l'une sur l'autre. L'espace entre les portes adjacentes est un plancher sur un niveau et un plafond sur l'autre. Lorsque ce fragment a été installé en galerie—d'une manière vraisemblablement approuvée par l'artiste—sa logique a été déguisée davantage par sa mise en place, montrée verticalement, conçue pour se conformer à l'idée de la sculpture qui obscurcit au lieu de révéler la fonction dans sa disposition d'origine. Mais outre cet obscurcissement dû à la mise en exposition, le choix judicieux de découper le fragment du bâtiment, indicateur d'un changement, démontre comment, en éliminant quelque chose qu'on semble ignorer habituellement, on peut passer à quelque chose qu'on accepte finalement comme geste positif. Ainsi, le bâtiment et le morceau extrait se retrouvent transfigurés et porteurs de nouveaux sens en changeant notre perception et notre appréciation de l'environnement bâti. Comme dans l'expérience de l'indicible avec Le Corbusier, lorsque Matta-Clark montre la preuve de ses coupures à l'intérieur, il révèle stratégiquement sa logique ou l'obscurcie, ouvrant la vue, comme il l'écrivait, à l'invisible.[233] Dans ce cas, il ne fait nul doute que Matta-Clark fait partie de ceux et celles qui sont non seulement capables, comme disait Le Corbusier, d'être réceptifs à l'indicible, mais qui sont en plus capables de transmettre le pouvoir de cette réception hors normes pour accéder à sa mise en œuvre.

Finalement, l'utilisation et la valorisation du vide dans le travail de Matta-Clark témoignent que l'intention de sa mise en œuvre est liée à son expérience. Si on a tendance à être indifférent à l'utilité de l'élimination, Matta-Clark arrive à nous la faire accepter comme un élément considérable dans la pratique du design. En interprétant

---

[233] Gordon Matta-Clark, « ''art card'' no. 1248 », s. d., Archive of Estate of Gordon Matta-Clark on deposit at the Canadian Centre for Architecture, Montreal.

spatialement une nouvelle utilisation à un ancien espace, nous développons un nouveau regard qui nous permet de renouveler notre expérience des lieux réels de notre quotidien. C'est en exploitant les limites de la matière, que ce soit le tissu urbain ou la pellicule photographique, que Matta-Clark donne un sens à l'invisible. Ses œuvres proposent autant une manière de mettre en œuvre et ressentir l'espace, qu'une critique sociale, notamment de la désuétude de l'aménagement des métropoles pour répondre aux besoins de populations plus vulnérables. Il arrive également à réveiller le spectateur grâce à une invitation d'interaction avec son travail. Ces différentes transformations de l'espace par élimination offre une nouvelle façon d'imaginer la pratique de l'aménagement de la ville en considérant le potentiel de l'absence, du non construit et de la déconstruction au cœur du processus de conception.

2.3 La soustraction et la réduction dans l'*Archipel Vert*

Oswald Mathias Ungers (1926-2007) était un architecte, urbaniste et professeur allemand connu pour la géométrie pure et monumentale de ses bâtiments et pour ses écrits théoriques. Il écrit plusieurs volumes sur la théorie de l'architecture, dans lesquels il avance notamment que l'architecture découle d'archétypes ou de typologies universels—formes géométriques, cubes, cylindres—mais qu'ils prennent une forme différente selon la réalité ou à la poésie propre à chaque site où elle est érigée.[234] Pour explorer le concept de vide comme soustraction, réduction ou retranchement[235] dans le

---

[234] Robin Pogrebin, « Oswald M. Ungers, Design Theorist and Architect of Major German Projects, Dies at 81 », *The New York Times*, 6 octobre 2007, sect. Arts, https://www.nytimes.com/2007/10/06/arts/06ungers.html.

[235] Oswald M. Ungers et al., éd., *Die Stadt in der Stadt: Berlin: ein grünes Archipel ; ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska*, Kritische Ausg. von Florian Hertweck und Sébastien Marot (Zürich: Lars Müller, 2013), 12.

projet de design, l'ouvrage *Berlin : un archipel vert* (1977) —nommé à l'origine par Ungers *Islands-in-the-city*[236]—propose étonnamment une réduction de la ville et prend la forme d'un manifeste. Le fruit du travail est l'aboutissement d'une production collective qui eut lieu pendant la *Sommer Akademie for Berlin*, un séminaire/atelier de design organisé par Ungers avec quatre de ses étudiants de l'Université Cornell à l'été 1977, soit Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff et Arthur Ovaska.[237]

Devant un dépeuplement des quartiers centraux de Berlin au profit d'une dispersion suburbaine, le manifeste propose un modèle radical de dé-urbanisme ou d'urbanisme de la décroissance urbaine.[238] Ungers et ses étudiants proposent que la ville divisée de Berlin devienne un groupe d'enclaves (comme Berlin-Ouest était elle-même une enclave). Des fragments de villes *libérés*—mot utilisé par Ungers—de la fausseté d'un urbanisme unifié.[239] Ils développent différentes stratégies pour proposer la diminution contrôlée de la densité tout en conservant les qualités métropolitaines les plus essentielles qui étaient alors en place à Berlin.[240]

---

[236] Julia Walker, « Islands-in-the-City: Berlin's urban fragments », *The Journal of Architecture* 20, nº 4 (4 juillet 2015): 699.

[237] Pierre Chabard, « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin : un archipel vert. Un manifeste (1977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas avec Peter Riemann, Hans Kollhoff et Arthur Ovaska. Zürich, Lars Müller Publishers Cologne, UAA Archives Ungers pour la science architecturale, 2013 », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, nº 29 (1 mars 2014): 109.

[238] Ungers et al., *Die Stadt in der Stadt*, 7.

[239] Walker, « Islands-in-the-City », 699.

[240] Ungers et al., *Die Stadt in der Stadt*, 12.

Pour saisir l'utilité des intentions derrière le plan de réduction de Berlin, il est nécessaire de souligner les grandes lignes du contexte des problématiques dominantes de l'urbanisme allemand de l'époque. Comme dans bien des villes européennes et américaines, on assiste à un dépeuplement des quartiers centraux et à une dispersion suburbaine.[241] Dans les années 1970, on explique ce déclin démographique notamment par des dynamiques de désindustrialisation qui affectent certaines zones de l'occident comme le nord-est des États-Unis, le nord de l'Angleterre et l'Allemagne de l'Est.[242] Berlin étant au cœur de cette problématique, Ungers et ses étudiants proposent une solution, non pas pour le développement de la métropole, mais inversement, pour sa décroissance.[243] Une solution qui oblige à considérer la *soustraction* à la place de l'*addition* dans l'optique d'ajouter de la vie à certains quartiers déterminés. En soustrayant certains quartiers, d'autres sont redynamisés, tout comme la ville d'ailleurs, de manière plus localisée, en petits îlots. C'est donc en suivant cette logique qu'Ungers et ses étudiants proposent, comme seule possibilité à la survivance de Berlin, d'en faire un *archipel vert*. Un *archipel vert* dans le sens où seulement quelques parties—les plus identitaires—de la ville seraient radicalement choisies et amplifiées sous la forme de « villes dans la ville ».[244] (fig. 2.19)

---

[241] Chabard, « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin », 109.

[242] Nicolas Cauchi-Duval, Vincent Béal, et Max Rousseau, « La décroissance urbaine en France : des villes sans politique », *Espace populations sociétés. Space populations societies*, nº 2015/3-2016/1 (20 mars 2016): 2.

[243] Chabard, « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin », 109.

[244] Chabard, 109.

Figure 2.19 Peter Riemann with Oswald Mathias Ungers, *The City in the City*, 1977

Source: Ungers, Oswald M., Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, Florian Hertweck, Sébastien Marot, et UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, éd. Die Stadt in der Stadt: Berlin: ein grünes Archipel ; ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska. Kritische Ausg. von Florian Hertweck und Sébastien Marot. Zürich: Lars Müller, 2013.

Le texte original prend ainsi la forme d'un long essai découpé en onze thèses accompagnées d'illustrations—sous la forme de 56 petites vignettes—qui sont publiées dans le numéro de juin 1978 de la revue *Lotus International*.[245] Bien que l'ouvrage est

[245] Chabard, 109.

présenté comme un manifeste, Pierre Chabard, architecte, historien de l'architecture et maître assistant à L'École nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette, suggère qu'on doive peut-être plutôt l'interpréter comme un manifeste urbanistique, une fiction théorique, un conte utopique ou peut-être une vision stratégique.[246]

2.3.1 Le déterminisme de l'identité des quartiers

Même si le manifeste peut sembler ardu à circonscrire, Koolhass synthétisera le processus de leur proposition de 1977 en deux actions fondamentalement opposées dans le court texte *Imagining Nothingness,* publié en 1985. D'une part, le renforcement des parties de la ville qui le mérite et d'autre part, la destruction des parties restantes. Il avance, par exemple, que les façades historiques des grandes villes européennes ne font que masquer la réalité omniprésente des problèmes urbanistiques de chaque ville.[247] Ce qui laisse croire que l'attachement que nous pouvons avoir à l'égard du patrimoine de certains bâtiments dans un quartier donné puisse nous aveugler devant des décisions nécessaires—par exemple entre le renforcement ou le démantèlement de certains bâtiments—pour le bien de la population du dit quartier. Le manifeste suggère de mettre de côté les quartiers qu'on juge inadaptés et qui ne sont plus satisfaisants—ne répondent plus aux besoins de la population—sur le plan technique. Les quartiers survivants, nommés *îles urbaines*, qui sont identifiés comme des territoires typiquement suburbains, deviendraient alors de petits centres en soit, réellement comme un archipel. On laisserait différents éléments en périphérie des îlots—fermes,

---

[246] Chabard, 109.

[247] Rem Koolhaas et al., éd., *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau*, 2d ed (New York, N.Y: Monacelli Press, 1998), 54.

jardins, forêts, autoroutes, supermarchés, parcs à thème, campings, etc.—s'affirmer et se développer librement.[248]

Le projet prospectif urbain se démarque parce qu'en utilisant la soustraction, il arrive à non seulement garder l'ensemble des fragments très différents de l'histoire de Berlin—par exemple des ordonnancements néoclassiques de Charlottenburg aux grands ensembles de Märkisches Viertel en passant par les îlots réguliers de Kreuzberg-Görlitzer ou la ville linéaire le long de Unter den Eichen—mais arrive également à faire coexister alternativement l'urbain et sa propre antithèse urbaine—les fermes, les jardins, la forêt, etc.[249] La métaphore de l'archipel est ce qui unit ces typologies urbaines opposées et devient ainsi une critique de la conception urbanistique dominante de l'époque, c'est-à-dire, selon Chabard, la reconstruction de la ville européenne qui préconise une uniformité urbaine. Mais l'archipel est aussi une revendication de pluralisme qui célèbre l'idéologie sociale-démocrate de l'époque—parti centre-gauche qui a une position idéologique soutenant l'équilibre entre le capitalisme et l'intervention de l'État[250]—à laquelle Ungers voulait associer cette vision pour Berlin tout en s'opposant au postmodernisme, souhaitant conserver différentes parties identitaires de la ville, comme une sorte de bricolage historique.[251]

---

[248] Chabard, « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin », 109-10.

[249] Chabard, 110.

[250] Andrew Heywood, *Political ideologies: an introduction*, 5th ed (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave Macmillan, 2012), 128.

[251] Chabard, « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin », 110.

2.3.2 Réédition du manifeste

Étonnamment, le manifeste reste peu connu et c'est pour cette raison qu'en 2013 le philosophe Sébastien Marot et l'architecte et historien Florian Hertweck décident de le rééditer à travers toutes ses formes—documents, textes, projets et essais—et de le présenter dans un livre. Marot soutient que le but était de rassembler, de rendre disponible et de présenter les résultats des déclinaisons de cette proposition de l'*Archipel Vert* qui leur paraissait utile pour contribuer à la réflexion sur l'architecture.[252] Chabard ajoute que l'ouvrage tente aussi d'éclaircir certaines zones encore énigmatiques de la proposition radicale et de rendre les différentes bribes du manifeste, autant que possible, transparentes et à la portée de tous.[253]

Cette réédition du manifeste nous permet aujourd'hui de faire résonner ces idées renversées. Marot soutient que la proposition de l'*Archipel Vert* est toujours pertinente parce qu'elle est l'illustration d'un certain nombre d'idées, de désirs, de regrets, de nostalgie de la ville et de son évolution. Malgré qu'elle soit une image élaborée qui n'a jamais été conçue pour être construite, c'est une façon de résoudre un certain nombre de problèmes toujours d'actualité, y compris l'idée de décroissance et d'autonomie. Cependant, la proposition n'est pas une théorie de l'autonomie, mais simplement une image qui nous aide à réfléchir et à imaginer nos pensées.[254]

---

[252] Sebastien Marot, Eric Alonzo, et Collectif, *Marnes, documents d'architecture, vol. 1* (Paris: La Villette, 2011), 9.

[253] Chabard, « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin », 110.

[254] Sebastien Marot, « Berlin, A Green Archipelago », consulté le 31 octobre 2019, https://www.youtube.com/watch?v=X38_b0uK_Vs.

Cette nouvelle réédition rassemble différentes versions du manifeste, à commencer par la première, écrite par Koolhaas au début de l'été 1977, qui rassemble dès la première page l'essentiel de l'argument. Ensuite, il y a différentes planches de cartes analytiques, d'images de références et de séquences morphologiques élaborées par Peter Riemann. (fig. 2.20, 2.21) De plus, il y a le carnet manuscrit d'Ungers qui redéveloppe l'argumentaire en allemand et finalement la maquette originale du petit livre de 48 pages nommé d'après le séminaire d'été *Die Stadt in der Stadt* qui est imprimé seulement en quelques centaines d'exemplaires.[255]

[255] Chabard, « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin », 110.

Figure 2.20 Peter Riemann, *drawings for "The City in the City" during the Summer School*, 1977

Source: Ungers, Oswald M., Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, Florian Hertweck, Sébastien Marot, et UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, éd. Die Stadt in der Stadt: Berlin: ein grünes Archipel ; ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska. Kritische Ausg. von Florian Hertweck und Sébastien Marot. Zürich: Lars Müller, 2013.

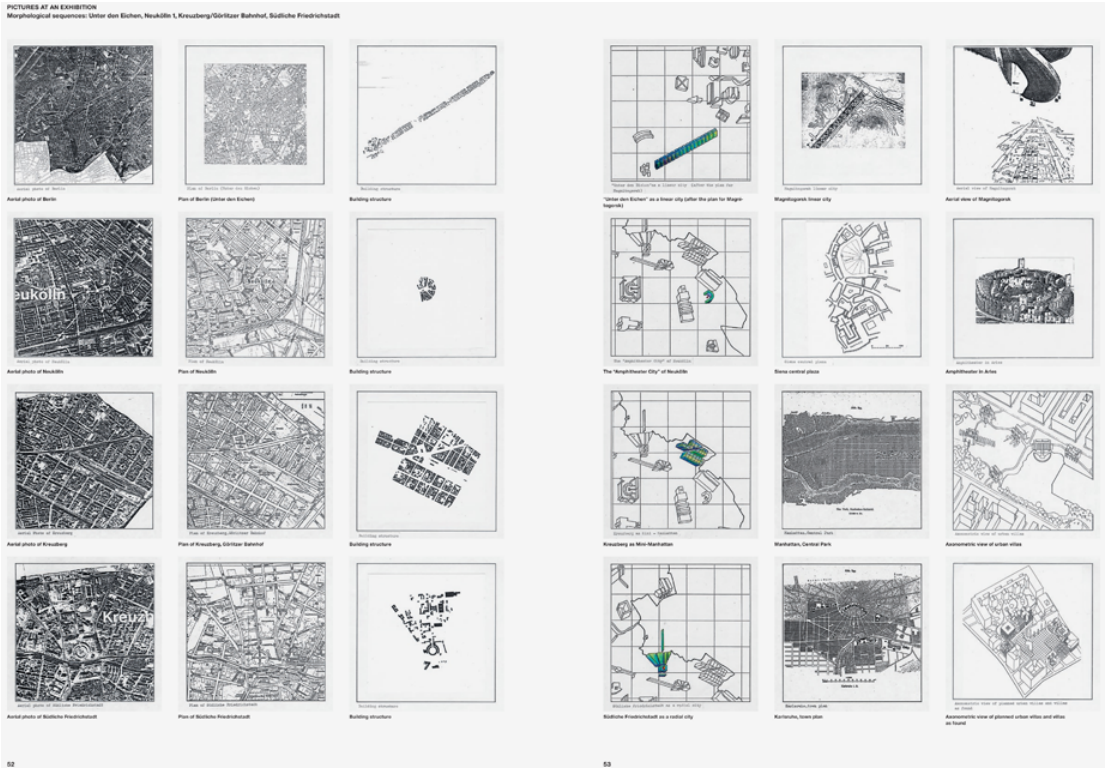

Figure 2.21 Peter Riemann, *Morphological sequences: Unter den Eichen, Neuköln1, Kreuzberg/Görlitzer Banhof Südische Friedrichstadt*, 1977

Source: Ungers, Oswald M., Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, Florian Hertweck, Sébastien Marot, et UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, éd. Die Stadt in der Stadt: Berlin: ein grünes Archipel ; ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska. Kritische Ausg. von Florian Hertweck und Sébastien Marot. Zürich: Lars Müller, 2013.

Il va sans dire que dans le projet prospectif de remodelage de Berlin, l'idée de conserver les identités originales des différentes planifications de la métropole à travers le temps rejoint grandement le manifeste développé par Ungers et ses étudiants. Chabard suggère que des aménagements de Schinkel à Glienicke, au plan de Peter Smithson de 1964, en passant par le GroßBerlin de Hermann Jansen en 1910 ou le Berlin décentralisé de Ludwig Hilberseimer en 1932, ils avaient tous envisagé Berlin comme

une ville-paysage multipolaire et dédensifiée plutôt que comme une substance urbaine continue.[256]

Malgré leur vision similaire de l'identité globale du projet, le groupe finit par l'interpréter légèrement différemment. Pour Ungers, l'*Archipel Vert* suit le processus d'autogenèse de l'architecture puisque selon lui, l'architecture consiste toujours à reconnaitre le génie du lieu de son édification.[257] Ungers voulait faire du projet une réalité et voulait qu'il se déploie en termes opérationnels et urbanistiques. Quant à Koolhaas, bien qu'il ait une approche plus fictionnelle et avance des propos plutôt utopiques[258]—entre autres qu'il soit possible de décider objectivement des fragments de la ville à conserver et à se départir—le premier manifeste qu'il rédige est somme toute plus unificateur tout en relevant quand même les idées fondamentales du projet d'*Archipel Vert*. Ainsi, nous allons nous intéresser davantage à cette première version de six pages qu'il rédige en juin ou juillet 1977[259] et allons relever les idées qui donnent à l'acte de soustraire, dans un contexte de replanification urbaine, une valeur positive pour nourrir la réflexion, faire mousser notre imaginaire et transfigurer notre regard sur la ville de demain.

2.3.3 Le premier manifeste de Koolhaas

D'emblée, Koolhaas explique que tout plan futur pour Berlin doit s'inscrire dans un mouvement de réduction. Mais puisque la superficie totale de la ville était déjà définie,

---

[256] Chabard, 111.

[257] Walker, « Islands-in-the-City », 702.

[258] Chabard, « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin », 111.

[259] Ungers et al., *Die Stadt in der Stadt*, 11.

et pour des raisons politiques, ne pourrait pas être réduite, la ville devrait développer des stratégies pour une décroissance contrôlée, tout en conservant son urbanité globale. Il suggère que le processus *inévitable* de réduction ou de soustraction peut être considéré comme une expérience bénéfique et donner lieu à un projet expérimental en vue d'intensifier l'expérience de l'architecture de Berlin. Il nous rappelle que depuis la construction du mur en 1961, la population de la métropole a diminué continuellement. Toutefois, bien que Berlin ne fût pas la seule ville à faire face à un problème de décroissance démographique, elle s'est démarquée par son histoire et son identité unique qui en a fait une ville laboratoire pour y développer des stratégies prototypes et offrir de nouvelles idées pour le futur de la planification urbaine des villes européennes.[260] Ainsi, en embrassant de front la diminution de la population indépendamment du potentiel marchand de rentabiliser la construction de nouveaux édifices, la proposition de réduction de Koolhaas discrédite l'idée courante que réhabiliter les centres-villes en construisant davantage soit une option productive.

Au contraire, le manifeste propose qu'il vaille mieux diminuer la pression urbaine en choisissant expressément de laisser tomber les zones dysfonctionnelles socialement et architecturalement—c'est-à-dire primordialement les zones les plus désertes de la ville. Il faudrait ainsi plutôt voir le déclin démographique d'une ville comme Berlin comme une occasion pour identifier les parties de la ville qui ne sont aujourd'hui plus nécessaires, s'en débarrasser, pour plutôt amplifier et compléter les fragments qui seraient à conserver. Ainsi, les morceaux identitaires restants sont, selon Koolhass,

---

[260] Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 54.

sauvés et dégagés du reste pour finalement flotter comme des îles dans un lagon vert naturel pour former un archipel d'architecture.[261]

Koolhaas suggère que les zones ayant une forte identité et le potentiel d'être renforcées ne soient pas choisies de manière subjective, mais bien par rapport à ce qu'elles incarnent. Bien que dans la proposition pour Berlin certaines zones à conserver étaient déjà choisies—ces zones comprenaient par exemple le site du stade olympique, le quartier du Tiergarten, de Charlottenburg, mais aussi le Märkisches Viertel—il faut convenir qu'en pratique il n'est pas chose facile d'être unanime sur ce que chaque zone de la ville incarne en répondant aux besoins sociaux spécifiques de chaque quartier. Bien que Koolhaas propose que chaque *île* représente des besoins objectifs, il faut sans doute être un citoyen de longue date ayant une bonne connaissance du tissu urbain de sa métropole pour être en mesure de décider des fragments à conserver et à se départir.[262] Malgré que le manifeste n'en dise pas beaucoup sur comment le choix des zones à conserver pourrait être fait, il semble encore qu'aujourd'hui la tendance générale tenue par les villes soit de conserver les quartiers historiques et les bâtiments significatifs ou patrimoniaux, au détriment des besoins réels de la communauté d'un quartier donné.

Ainsi, l'étape suivante de l'opération proposée par Koolhaas est d'une part la *complétion* des fragments préservés. Les fragments restants qui le nécessitent recevraient une intervention architecturale—par exemple en densifiant les constructions existantes—dans l'optique de répondre aux demandes et besoins des

---

[261] Ungers et al., *Die Stadt in der Stadt*, 12.

[262] Ungers et al., 14-16.

différents quartiers sur chaque île, donnant à chaque île une identité propre.[263] Aussi, c'est grâce à la soustraction des parties sélectionnées dans le tissu urbain existant que la pression dans les aires surpeuplées est allégée en dévoilant, par exemple, des parcs et des plans d'eau existants qui étaient cachés. Il resterait finalement, selon Koolhaas, à révéler la Gestalt des îles choisies en abordant des questions de forme tout en essayant de définir la programmation des îles.[264] De la même façon, Cruz Pinto soutient que la soustraction donne à l'absence le contour de ce qui semble avoir été retiré, permettant une condition visuelle de la présence de cet invisible, que l'on arrive désormais à compléter grâce à un simple effort intellectuel. En exerçant la soustraction, la Gestalt arrive à reconstruire le contour, par exemple, de l'îlot qu'on veut conserver et densifier en marquant la limite entre le visible et l'invisible.[265]

Pour illustrer autrement l'utilité de l'invisible ou de la réduction de matière de construction, Koolhaas met de l'avant le constructivisme de l'Union soviétique des années 1920-1930 où à cause entre autres de la pénurie matérielle, la dépense architecturale était minime par rapport aux avantages sociaux. On peut imaginer que la genèse de la forme et les fonctions qui en découlent viennent en partie du manque—ou de l'absence—de matériaux.[266] Par ailleurs, Koolhaas fait une étonnante analogie en suggèrant que l'application généralisée de la reconstruction urbaine peut être aussi inutile que de maintenir en vie des patients en état de mort cérébrale avec un appareil

---

[263] Ungers et al., 14-16.

[264] Ungers et al., 14-16.

[265] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 24.

[266] Ungers et al., *Die Stadt in der Stadt*, 14-16.

médical. C'est donc qu'il faut, au contraire, imaginer des moyens de maintenir la densité sans recourir à la substance, sans intensité, sans encombrer l'architecture et la ville.[267]

Koolhaas suggère que la première couche de l'*Archipel Vert* se construit par elle-même une fois que les zones à conserver sont déterminées en laissant les espaces restants de la ville se dégrader et se transformer en nature. Il faut donc condamner toutes les constructions restantes et les laisser former un éco-système que Koolhaas nomme *trame verte* et qui joue le rôle d'isoler les îles—ce qui crée la métaphore d'*archipel vert*. Cependant, en établissant certaines limites sur la replanification urbaine—en déterminant les zones qu'on garde, mais surtout les zones qu'on soustrait et qu'on laisse se transformer en laissant la nature s'en occuper—de nouvelles possibilités émergent dans la trame verte. Dans ce Berlin théorique, une fois que ces zones entre les îles redeviennent vierges, les espaces verts forment un éco-système qui peut par la suite être modifié en zones suburbaines, parcs, bois, réserves de chasse, zones agricoles ou même en réserves écologiques qui peuvent stimuler le tourisme.[268] Cette grille *naturelle* que Koolhaas met de l'avant, devient le lieu où un système routier peut être mis en place et qui connecte les différentes îles. Les routes accueillent l'infrastructure moderne comme les autoroutes, les supermarchés, les théâtres, les pistes d'atterrissage, les cinémas, les églises, les banques, etc., et permettent aussi de stationner, de façon temporaire, des équipements mobiles tels que des roulottes, des aéronefs, des foires,

---

[267] Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 54.

[268] Koolhaas et al., 54.

des marchés, des cirques. Ces équipements resteraient sur la trame en tout temps sans jamais s'introduire dans la ville.[269]

Toutefois, cette deuxième partie du manifeste mène à une confusion sur la stratégie de soustraction émise par Koolhaas : suggère-t-il de soustraire les morceaux de la ville pour finalement mieux la remplir, en construisant davantage? Cette partie du manifeste s'éloigne de la proposition initiale, c'est-à-dire de soustraire tout en conservant l'urbanité globale, et semble faire les premiers pas vers son *Bigness* et *Junkspace*. Comme le souligne Lois Weinthal, professeure et directrice de l'École de design intérieur de l'Université Ryerson à Toronto, ces équipements qu'il intègre dans son manifeste deviennent éventuellement des objets autonomes dans le paysage, contenant un environnement hermétiquement scellé et artificiel qui n'a aucune référence ni relation avec le contexte environnant. Ils servent à une multitude d'usages, de services et d'activités et servent de lieux alternatifs à l'espace public.[270] Koolhaas avance, dans cette deuxième partie, que les différentes îles ne devraient pas seulement être de nature architecturale, mais qu'elles devraient aussi fonctionner comme les parcelles d'un système social et politique différent.[271] Chaque île aurait donc sa propre identité, comme certains projets que Koolhaas met de l'avant, pensons à l'insertion du Palais de la culture de Leonidov dans le quartier de Kreuzberg, la réalisation des grattes-ciels angulaires de Mies van der Rohe en guise de centre social polyvalent pour le quartier de Kreuzberg ou le développement de la zone du Tiergarten en polémique contre

---

[269] Koolhaas et al., 54.

[270] Graeme Brooker et Lois Weinthal, éd., *The handbook of interior architecture and design* (London ; New York: Bloomsbury Academic, 2013), 66.

[271] Ungers et al., *Die Stadt in der Stadt*, 18.

l'idéologie de la réparation urbaine.[272] Si cette deuxième partie est problématique, la première, où la mise en œuvre de la soustraction est plus franche, s'avère utile pour valoriser et considérer que certaines parties de la ville puissent être soustraites au profit de quartiers plus denses qui méritent d'être renforcés. Le désir habituel de réparation urbaine est généralement traduit par une volonté de construction : plus de logements, plus de commerces et plus d'équipements sociaux. Nous avons largement tendance à suivre cette voie parce qu'elle est facilement réalisable et donne l'impression d'entraîner un tissu urbain plus sain, une plus grande création d'emploi et une ville prospère. Ceci dit, la proposition de l'*Archipel Vert* mène à croire que cette même prospérité est également atteignable en soustrayant le superflu et en réorganisant l'existant.

Pour expliquer la genèse de notre obstination à construire l'excédent, Koolhaas suggère que les propositions de réparations urbaines créent généralement une confusion entre l'histoire initiale réelle du site et l'histoire fictive spéculée, où des projets sont conçus intuitivement, sans prendre en compte les besoins qu'ils devraient satisfaire afin de respecter l'identité initiale de chaque partie de la ville. À Berlin par exemple, une situation comme celle-là ne fait qu'empirer le problème de la ville qui décroît et ne fait que repousser le moment où on réalise ce qui est en train de se passer.[273] De cette façon, en utilisant un modèle de soustraction pour le quartier du Tiergarten, Koolhaas propose une transformation qui permet de respecter l'histoire initiale du quartier. Les constructions déjà présentes, peu importe le moment historique qu'elles représentent, seraient restaurées en conservant leurs idéologies initiales et seraient finalement

---

[272] Ungers et al., 20.

[273] Ungers et al., 20.

entourées de parcs, de fermes, de jardins, de forêts, etc. Koolhaas suggère même que les jeunes n'auraient plus besoin de musées et d'architecture nouvelle, mais seulement un jardin et des équipements sociaux diversifiés.[274] Par ailleurs, Koolhaas termine son premier manifeste avec des notes manuscrites qui suggèrent l'inspiration de ces idées :

> La trame suburbaine alternative
> La trame agricole
> La trame forestière et son « architecture négative »
> Les installations minimales pour les terrains de *mobile homes*[275]

Malgré le caractère utopique du projet, le processus de soustraction proposé par Ungers et ses étudiants est un exemple phare qui utilise les ressources déjà existantes pour considérer le futur de la ville. Les idées misent de l'avant dans le manifeste résonnent encore aujourd'hui dans la mesure où elles pourraient être utiles pour transformer notre regard et vaincre l'obsession généralisée de toujours chercher à remplir plutôt que de simplement maintenir le statu quo, afin de prendre le temps de bien observer l'état actuel d'une ville pour finalement réorganiser ou soustraire l'existant. En guise d'exemple, Koolhaas suggère qu'il est ironique de constater qu'en architecture, mai 68 —« sous le trottoir, la plage »—n'a été traduit que par davantage de pavés, moins de plages. Le fanatisme des architectes—une myopie qui les a amenés à croire que l'architecture n'est pas seulement le véhicule de tout ce qui est bon, mais aussi l'explication de tout ce qui est mauvais—n'est pas simplement une déformation

---

[274] Ungers et al., 22.

[275] Ungers et al., 22.

professionnelle, mais une réponse à l'horreur de l'architecture, un recul instinctif du vide, une peur du néant.[276]

Nicolas Cauchi-Duval et Vincent Béal, chercheurs à l'Université de Strasbourg, et Max Rousseau, chercheur au Centre de coopération internationale en recherche agronomique pour le développement, indiquent qu'aujourd'hui on voit, en occident, de plus en plus de stratégies urbaines de décroissances planifiées pour accompagner le déclin démographique dans des villes comme Détroit, Cleveland, Youngstown, Leipzig ou Halle. Bien que ces villes ont des contextes et des méthodes urbanistiques différentes, elles ont toutes en commun de proposer une approche qui relève de la décroissance où le déclin n'est plus perçu comme un problème en soi, mais plutôt comme une opportunité pour le réaménagement de la ville. C'est un bond en avant dans l'urbanisme occidental, car ces nouvelles stratégies proposent une déconnexion singulière entre la croissance économique et la décroissance démographique. Ces nouvelles approches urbanistiques acceptent et accompagnent la décroissance démographique et permettent de concilier le développement économique, tout en enrichissant la qualité de vie de la population locale, tirant profit de la dé-densification, de la concentration des services et équipements publics, et de la création des parcs et jardins.[277]

En terminant, Koolhaas suggère que dans un modèle de vide urbain solide et métropolitain comme *l'Archipel Vert*, le désir de stabilité et le besoin d'instabilité ne sont plus incompatibles. Ils peuvent être poursuivis comme deux entreprises distinctes

---

[276] Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 54.

[277] Cauchi-Duval, Béal, et Rousseau, « La décroissance urbaine en France », 2.

avec des connexions invisibles. À travers les actions parallèles de reconstruction et de déconstruction, Berlin devient un archipel d'îles architecturales flottantes dans un paysage en ruine post-architectural.[278] Il est désolant que les planificateurs ne fassent que planifier et que les architectes ne fassent que concevoir plus d'architecture. Koolhaas souligne que plus importante que la conception des villes sera la conception de leur détérioration. Ainsi, c'est seulement par un processus révolutionnaire d'effacement et la création de *zones de liberté*—Koolhaas donne comme exemple le projet *Conceptual Nevadas* où toutes les lois de l'architecture sont suspendues—que certains des supplices originaires de la vie urbaine cesseront.[279] Si le manifeste était à l'avant-garde, il ouvre sans aucun doute la discussion sur l'inutilité de construire davantage dans une ville en décroissance démographique.

Nous l'avons vu, Matta-Clark, Whiteread, Ungers et Koolhaas entreprennent de transformer la ville en offrant de nouvelles façons de l'observer et de la ressentir. Leurs différents travaux qui mettent en œuvre le vide, cherchent à aller au-delà de ce qui est généralement reconnu. Selon Cruz Pinto, la culture se base sur la transmission ou un processus mimétique dans lequel sont générées de nouvelles créations.[280] Ainsi, en montrant ces mises en œuvre du vide, espérons-nous de transmettre l'utilité du vide dans ce processus culturel pour peut-être être en mesure d'expérimenter à notre tour.

---

[278] Koolhaas et al., *Small, medium, large, extra-large*, 54.

[279] Koolhaas et al., 54.

[280] Cruz Pinto, « Éloge du Vide », 35.

CONCLUSION

Avec l'analyse de l'espace indicible chez Le Corbusier, de l'espace-surprise proposé par Goetz, l'expérience immatérielle de Zumthor, de la solidification du vide dans l'œuvre de Whiteread, de l'élimination comme geste architectural dans le travail de Matta-Clark et de la soustraction urbaine dans l'*Archipel Vert* de Ungers, cette recherche a illustré comment le travail de ces concept.eur.rice.s et auteur.e.s alimente et transforme notre regard et notre attention du vide en design. En explorant l'utilisation de différentes déclinaisons du vide et de son emprise sur notre perception de l'espace, nous proposons que les différentes façons de penser et d'aborder l'espace—dans le dialogue qu'entretiennent les différents cas d'études—puissent avoir une portée plus large dans notre manière de construire ainsi que dans notre compréhension du vide dans la recherche et la pratique du design.

Nous avons entamé cette recherche avec une critique de notre époque, où toutes les sphères de nos vies sociales et individuelles semblent être orientées par l'éloge de la vitesse et de l'accumulation. L'espace indicible de Le Corbusier est une réponse appropriée à cette escalade du « toujours plus, toujours plus vite »[281] pour nous inviter plutôt à utiliser nos sens afin de ressentir l'indicible. La proposition de Le Corbusier montre qu'une lecture de l'expérience esthétique et spirituelle en architecture, différente de celle dans laquelle nous vivons présentement, peut nous outiller pour

---

[281] Lipovetsky et Charles, *Les Temps Hypermodernes*, 142.

valoriser notre lecture de l'espace. Goetz, de son côté, fait le pont entre l'architecture et la philosophie en approfondissant l'expérience spatiale,[282] offrant une manière de se situer par la délimitation du lieu et en liant ces lieux à la pensée. Nous reconnaissons inévitablement l'approfondissement de l'espace indicible dans le travail de Zumthor qui parle de l'expérience immatérielle et tente de développer un langage d'émotions propre à l'architecture. Ses recherches sur l'utilité de la charge émotionnelle qui se dégage des matériaux font naître l'immatériel et poussent d'emblée l'utilisation de nos sens pour voir au-delà de ce qui nous semble communément vide. Cette expérience de l'espace, telle que la présente Zumthor, s'exprime par l'atmosphère, éprouvée par nos sens. Les matériaux dialoguent avec nos sens et nous sommes, conséquemment, tenus de considérer notre relation émotive à l'architecture alors que l'utilité de la charge émotionnelle qui se dégage des matériaux fait naître l'immatériel. Ces recherches et avancées introductives à l'expérience du vide, qui nous invitent forcément à ralentir, dressent les assises pour la pratique et la mise en œuvre du vide.

Dans *House*, Whiteread met en œuvre sa relation émotive à l'architecture en solidifiant l'immatériel et en utilisant le vide et l'absence abordés pour soulever une réflexion sur l'identité, l'espace social et la mémoire. Notre regard est transformé par le vide de la maison, arrêtée dans le temps et transformée en solide. Notre rapport à la ville est aussi bouleversé par le béton figé, exigeant de prendre position sur l'acceptation—ou non—d'une construction ou d'une démolition dans un quartier donné. De manière semblable, le travail de Matta-Clark poursuit l'attention portée à la mise en œuvre du vide par ses découpes de bâtiments.[283] Il propose en effet un regard architectural particulier sur la ville, utilisant l'élimination et l'altération de matière comme geste architectural. Ces

---

[282] Le Corbusier, *Le Modulor, Modulor 2*, 25.

[283] Attlee, « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier ».

procédés révèlent notamment l'absence en dénonçant une planification urbaine obsolète. Ce langage de découpe qui lui est propre transmet et démocratise cette relation plein/vide : il sert à transformer la pratique de l'élimination que l'on pourrait décrire d'habituelle—l'élimination d'un lieu ou d'un bâtiment que l'on jugerait inutile par exemple—en une élimination qui participe à la pratique du design. Cette relation du vide à l'urbain est explorée autrement par Ungers comme soustraction ou réduction dans le projet d'*Archipel Vert* de Berlin. Le manifeste, qui propose un modèle de décroissance urbaine, est utile pour considérer différemment le développement d'une ville, en utilisant, au besoin, la soustraction ou la réduction comme stratégie. Dans le cas de l'*Archipel Vert*, la réduction contrôlée proposée a permis de conserver les qualités urbaines essentielles qui étaient alors présentent à Berlin.

Pour la plupart des modernistes, comme Le Corbusier, l'espace désignait correctement cette idée d'infini, d'interpénétration de l'habiter et de la ville, et d'un horizon qui est en constante expansion. L'espace se devait d'être universel et destiné à imprégner le domaine privé et public également.[284] Cependant, trop souvent aujourd'hui, nous construisons précipitamment pour stimuler la croissance économique, sans répondre à nos besoins réels. La notion d'espace comme un bien partagé universel disparaît au profit d'un potentiel de rendement. Nous sommes entraînés, voire formatés à remplir les vides. L'urbanisme contemporain renvoie le vide à l'ordre des investissements techniques et est envisagé purement comme décor et non comme lieu d'échange qui génère la société locale. Du point de vue du bâti, le vide ne vaut rien. Concevoir en

---

[284] Whiteread, Lingwood, et Bird, *House*, 64-65.

considérant le vide s'est perdu dans l'ombre de notre mode de vie effréné, tandis que le plein et ses fonctions s'imposent exclusivement.[285]

L'analyse comparative et critique des différents cas a illustré comment, en prenant le temps de révéler le vide, nous pouvons prendre conscience de nombreuses problématiques qui elles, exigent la prise en compte de l'espace et du lieu. Et avant tout, cette étude invite à ralentir et ressentir l'espace et le lieu, à les laisser respirer et s'exprimer d'eux-mêmes. L'objectif de ce mémoire, transformer l'attention afin de développer un regard productif sur le vide, permet de passer d'un élément essentiel de l'expérience spatiale et de la ville que nous ignorons couramment, à la reconnaissance du vide en tant que partie nécessaire dans la pratique du design. Le concept de vide devient ainsi fonctionnel, pas forcément au niveau de son utilisation, mais fonctionnel dans la transfiguration de son appréciation, de sa considération et de sa perception dans l'expérience spatiale. En le regardant de manière productive, le vide devient un dispositif de conception qui ouvre à de nouvelles possibilités, devenant une entité fertile pour de nouvelles idées dans la recherche et la pratique en design. Les cas d'étude ici présentés ont par ailleurs été choisis pour ouvrir la discussion et inviter à poursuivre la recherche sur le pouvoir du vide. En définitive, les différentes perspectives que nous offre la comparaison des cas invitent à aborder l'espace en utilisant notre intuition et arrêter notre regard sur ce qui pouvait apparaitre a priori comme invisible. De plus, elles nous convient à exercer cette sensibilité et de mettre celle-ci en pratique pour être en mesure, nous l'espérons, de la transmettre et transformer notre monde.

---

[285] Beauchard et Moncomble, *L'architecture du vide*, 11.

POSTFACE

Pendant l'achèvement de ce mémoire—à partir de la mi-mars 2020—le virus Covid-19 nous a plongé dans une crise sanitaire mondiale sans précédent. Comme bien d'autres citoyen.ne.s autour du globe, les Montréalai.se.s ont été appelés à se confiner chez soi pour ralentir la propagation du virus. Bien que le confinement semble tirer à sa fin—juin 2020—la crise est toujours en cours et aura certainement des effets irrévocables, touchant toutes les sphères de la vie sociale et individuelle. En observant les effets de ces mesures exceptionnelles à travers le vide sur l'environnement urbain, les lieux familiers de la ville se sont vus transformés. En se cloîtrant tous et toutes chez soi, les rues de la métropole ont soudainement fait place au vide. Pour bien des gens, ce moment de pause a mis en lumière les possibilités et la richesse de la ville vide, lente et calme qui invite certainement à transformer notre manière de regarder et vivre l'environnement urbain. Il est fort malheureux qu'une pandémie ait été nécessaire pour tout arrêter et donner le temps de réfléchir à l'essentiel. Néanmoins, cette crise a de toute évidence rapproché les propositions de manifestation et d'utilisation du vide illustrées dans ce mémoire à l'expérience directe de la ville.

Comme avec l'espace indicible de Le Corbusier, cette pause dans le temps nous amène à considérer la possibilité de découvrir une ville plus lente qui soudainement offre le temps d'observer et de ressentir l'espace. Comme dans le discours tenu par Goetz, en se confinant chacun chez soi, nous sommes devenus des architectes de la ville, changeant drastiquement les limites des lieux en les libérant, les précisant et les interprétant différemment. Comme chez Zumthor, la nouvelle réalité de la ville arrêtée offre une liberté à nos sens pour se rapprocher du langage d'émotion propre à

l'architecture comme la tactilité, l'odeur et l'expression acoustique des matériaux.[286] Comme avec l'œuvre *House* de Whiteread, la ville arrêtée dans le temps permet de donner une valeur aux choses qu'on oublie habituellement. En étant vides, certaines parties du paysage urbain détonent, interpellent et ouvrent la discussion sur leur raison d'être au sein du quartier. Comme chez Matta-Clark, le dysfonctionnement de notre métropole au ralenti invite à la collaboration et incite les citoyen.ne.s à être plus à l'écoute des populations vulnérables et de voir les failles de l'État dans les différentes communautés comme une inspiration pour transformer notre regard et soulever le potentiel de changement pour les espaces futurs. Comme avec la proposition de *l'Archipel Vert* de Ungers, en soustrayant drastiquement tous les commerces et espaces non essentiels nous pouvons sans doute réévaluer nos véritables besoins et nous assurer que les quartiers répondent mieux aux besoins locaux réels. Bref, bien qu'il soit difficile de croire véritablement, voire simplement d'espérer que de réels changements durables soient effectivement mis en place, nous aurons collectivement, pendant quelques semaines, fait l'expérience du vide.

---

[286] Zumthor, *Penser l'architecture*, 10.

BIBLIOGRAPHIE

Alexander, Christopher. *The Process of Creating Life: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe*. The Center for Environmental Structure series, v. 10. Berkeley, Calif: Center for Environmental Structure, 2002.

Arnheim, Rudolf. *The Dynamics of Architectural Form: Based on the 1975 Mary Duke Biddle Lectures at the Cooper Union*. Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2009.

Attlee, James. « Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier ». *Tate Papers*, 2007.

Attlee, James, et Lisa Le Feuvre. *Gordon Matta-Clark: The Space Between*. Édité par Centre for Contemporary Arts. Tuscon: Nazraeli Pr, 2003.

Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La Librairie du XXe siècle. Paris: Seuil, 1992.

Bader, Aya Peri. « A model for everyday experience of the built environment: the embodied perception of architecture ». *The Journal of Architecture* 20, nº 2 (4 mars 2015): 244-67.

Baudrillard, Jean, et Jean Nouvel. *Les Objets singuliers : Architecture et philosophie*. Paris: Calmann-Lévy, 2000.

Beauchard, Jacques, et Françoise Moncomble. *L'architecture du vide: espace public et lien civil*. Presses universitaires de Rennes, 2013.

Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Allia. Paris, 2018.

Bessa, Antonio Sergio, et Jessamyn Fiore. *Gordon Matta-Clark: anarchitect*. [Bronx] ; New Haven: The Bronx Museum of the Arts in association with Yale University Press, 2017.

Bianchi, Pamela. « La solidification du vide de Rachel Whiteread : l'invisible se matérialise ». *Marges. Revue d'art contemporain*, 1 mai 2014.

Boudon, Philippe. *Sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture*. Marseille: Parenthèses, 2003.

Brooker, Graeme, et Lois Weinthal, éd. *The handbook of interior architecture and design*. London ; New York: Bloomsbury Academic, 2013.

Calvino, Italo, et Yves Hersant. *Leçons américaines: aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Paris: Gallimard, 1989.

Cauchi-Duval, Nicolas, Vincent Béal, et Max Rousseau. « La décroissance urbaine en France : des villes sans politique ». *Espace populations sociétés. Space populations societies*, nº 2015/3-2016/1 (20 mars 2016): 28.

Chabard, Pierre. « Florian Hertweck et Sébastien Marot (dir.), La ville dans la ville/Berlin : un archipel vert. Un manifeste (1977) d'Oswald Mathias Ungers et Rem Koolhaas avec Peter Riemann, Hans Kollhoff et Arthur Ovaska. Zürich, Lars Müller Publishers Cologne, UAA Archives Ungers pour la science architecturale, 2013 ». *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, nº 29 (1 mars 2014): 109-11.

Chollet, Mona. *Chez soi: une odyssée de l'espace domestique*. Paris: Zones : La Découverte, 2015.

Cruz Pinto, Jorge. « Éloge du Vide ». *Le carré bleu*, nº 2 (2010): 1-42.

Dagit, Charles E. *Louis I. Kahn--architect: remembering the man and those who surrounded him*. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2013.

Debord, Guy. « Théorie de la dérive ». *Les Lèvres nues*, novembre 1956.

Easterling, Keller. « Subtraction ». *Perspecta* 34 (2003): 80-90.

Goetz, Benoît. *La dislocation: architecture et philosophie*. Paris: Passion, 2001.

Goetz, Benoît. *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg n°1/1994, Husserl / Espace*. Première édition. Presses universitaires de Strasbourg, 1994.

Gross, Jennifer R. « Remembrance of Things Present ». Dans *The Art of Rachel Whiteread*, édité par Chris Townsend et Rachel Whiteread, 34-50. London: Thames & Hudson, 2004.

Heywood, Andrew. *Political ideologies: an introduction*. 5th ed. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Hill, Jonathan. *The Architecture of Ruins: Designs on the Past, Present and Future*. Milton: Routledge, 2019.

Hubert, Bruno J., et Louis I. Kahn. *Louis I. Kahn, le Yale Center for British Art*. Monographies d'architecture. Marseilles, France: Editions Parenthèses, 1992.

Isozaki, Arata, Sabu Kohso, et David B. Stewart. *Japan-Ness in Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2006.

Jammer, Max. *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. United States: Dover Publications : Made available through hoopla, 2013.

Jenger, Jean, et Françoise de Franclieu. *Le Corbusier, savina - Sculptures et dessins*. Philippe Sers / Fondation Le Corbusier. Paris, 1984.

Koolhaas, Rem, Bruce Mau, Jennifer Sigler, Hans Werlemann, et Office for Metropolitan Architecture, éd. *Small, medium, large, extra-large: Office for Metropolitan Architecture, Rem Koolhaas, and Bruce Mau*. 2d ed. New York, N.Y: Monacelli Press, 1998.

Koren, Leonard. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Point Reyes, Calif: Imperfect Publishing, 2008.

Krause, April Kathryn. « Experiencing Unbuilding and In-Between Spaces: Analysing Works by Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread and Michael Arad ». Masters of Fine Art and Design, University of Tasmania, 2012.

Labbé, Mickaël. *« L'espace indicible »: conceptions et textualités*. Editorial Universitat Politècnica de València. Le corbusier. 50 años después., 2016.

Le Corbusier. « Conversation enregistrée à la Tourette ». *L'Architecture d'aujourd'hui, n° spécial « Architecture religieuse »*, juin-juillet 1961.

Le Corbusier. *Le Modulor, Modulor 2*. Birkhäuser, 2000.

Le Corbusier, et Willy Boesiger. *Œuvre complète, 1952 - 1957: Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35*. 10., uncorr. reprint [of the] first ed. 1957. Basel: Birkhäuser, 1999.

Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. 4. éd. Ethnosociologie. Paris: Anthropos, 2000.

Libeskind, Daniel. « The Walls Are Alive : A Good Building Is like Frozen Music ». *The Guardian*, juillet 2002, sect. Culture.

Lipovetsky, Gilles, et Sébastien Charles. *Les Temps Hypermodernes*. Nouveau collège de philosophie. Paris: Bernard Grasset, 2004.

Maldiney, Henri. *Art et existence*. Paris: Klincksieck, 2003.

Manolescu, Monica. *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities: Art, Literature and Urban Spaces*. Geocriticism and Spatial Literary Studies. Cham: Springer International Publishing, 2018.

Marot, Sebastien. *Berlin, A Green Archipelago*. Consulté le 31 octobre 2019. https://www.youtube.com/watch?v=X38_b0uK_Vs.

Marot, Sebastien, Eric Alonzo, et Collectif. *Marnes, documents d'architecture, vol. 1*. Paris: La Villette, 2011.

Matta-Clark, Gordon. « Anarchitecture ». *Flash Art*, juin 1974.

Matta-Clark, Gordon. *Anarchitecture: Works by Gordon Matta-Clark*. Los Angeles: MAK Center for Art and Architecture, 1997.

Matta-Clark, Gordon. « ''art card'' no. 1146 », s. d. Archive of Estate of Gordon Matta-Clark on deposit at the Canadian Centre for Architecture, Montreal.

Matta-Clark, Gordon. « ''art card'' no. 1248 », s. d. Archive of Estate of Gordon Matta-Clark on deposit at the Canadian Centre for Architecture, Montreal.

Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings ; [... Published on Occasion of the Exhibition Gordon Matta-Clark (from Juli 04, 2006 to October 16, 2006) ... Organised by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid]*. Édité par Gloria Moure. 20_21 Collection. Barcelona: Ed. Polígrafa, 2006.

Matta-Clark, Gordon. « Letter to the Meeting », 10 décembre 1973. Collection Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture, Montréal Don de la succession Gordon Matta-Clark/ Gift of Estate of Gordon Matta-Clark.

McCall, Anthony. « "Line Describing a Cone" and Related Films ». *MIT Press*, octobre 2003.

Moya González, Luis. « El proyecto del espacio vacío ». *Urban 7, Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio. ETSAM. Univ Politécnica de Madrid*, 2002.

Noordkamp, Petra. Sous le ciment blanc, le silence. Petra Noordkamp, Il Grande Cretto di Gibellina, 2015, 2015. https://www.sculpturenature.com/ciment-blanc-silence-petra-noordkamp-grande-cretto-di-gibellina-2015/.

Nute, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*. London: Routledge, 2000.

Pesenti, Allegra, Ann Gallagher, et Rachel Whiteread. *Rachel Whiteread Drawings*. First Edition /First Printing edition. Los Angeles : Munich ; New York: Prestel, 2010.

Pizzagalli, Simone, Nicolo Privileggio, et Marc Schoonderbeek. *Spaces, Poetics and Voids: A Prison and the City ; Places*. Modi Operandi 1. Amsterdam: Architectura & Natura Press, 2013.

Pogrebin, Robin. « Oswald M. Ungers, Design Theorist and Architect of Major German Projects, Dies at 81 ». *The New York Times*, 6 octobre 2007, sect. Arts. https://www.nytimes.com/2007/10/06/arts/06ungers.html.

Rachel Whiteread Drawings. Vidéo Web, 2010. https://www.tate.org.uk/context-comment/video/rachel-whiteread-drawings.

Spector, Nancy. « Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42 ». *Guggenheim* (blog), 2018. https://www.guggenheim.org/artwork/5210.

Sussman, Elisabeth, Whitney Museum of American Art, et Calif.) Museum of Contemporary Art (Los Angeles. *Gordon Matta Clark: You Are the Measure*. New York; New Haven: Whitney Museum of American Art ; Yale University Press, 2007.

Tanizaki, Jun'ichiro, et René Sieffert. *Éloge de l'ombre*. Lagrasse: Editions Verdier, 2011.

Tate Gallery 2010. « Rachel Whiteread Drawings: Curator's Talk ». Tate Events. Consulté le 22 mai 2019. https://podcasts.apple.com/ca/podcast/tate-events/id193329274.

Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. 7. print. Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Press, 2011.

Ungers, Oswald M., Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, Florian Hertweck, Sébastien Marot, et UAA Ungers Archiv für Architekturwissenschaft, éd. *Die Stadt in der Stadt: Berlin: ein grünes Archipel ; ein Manifest (1977) von Oswald Mathias Ungers und Rem*

Koolhaas mit Peter Riemann, Hans Kollhoff und Arthur Ovaska. Kritische Ausg. von Florian Hertweck und Sébastien Marot. Zürich: Lars Müller, 2013.

Walker, Julia. « Islands-in-the-City: Berlin's urban fragments ». *The Journal of Architecture* 20, nº 4 (4 juillet 2015): 699-717.

Whiteread, Rachel, James Lingwood, et Jon Bird. *House*. London: Phaidon, 1995.

Zumthor, Peter. *Atmosphères: environnements architecturaux : ce qui m'entoure*. Birkhäuser, 2008.

Zumthor, Peter. *Penser l'architecture*. Birkhäuser, 2010.