

Périmètre
de projet
comme
outil

Basile Sordet

Énoncé théorique
Master d'architecture
EPFL 2022

Suivi par
professeur Eric Lapierre,
professeure Elena Cogato Lanza,
et Tanguy Auffret Postel.



2022, Basile Sordet

Ce document est mis à disposition
selon les termes de la Licence
Creative Commons Attribution
(CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>)

Export: **17 janvier 2022**

Typographies: **Erotique Alternata**
Regular, Romain Headline
Regular Italic, Romain Texte
Regular/Bold Italic, Frutiger
LT 55 Roman Regular/Bold,
Papyrus Regular.

Dessins et illustrations : **Basile Sordet**

Toutes les illustrations de cet
ouvrage sont issues de *redessin*
et sont représentées au 1:500.

LE PÉRIMÈTRE COMME OUTIL DE PROJET

Quelles sont les stratégies offertes par le *périmètre* pour définir le projet architectural et son rapport au contexte?



ABSTRACT

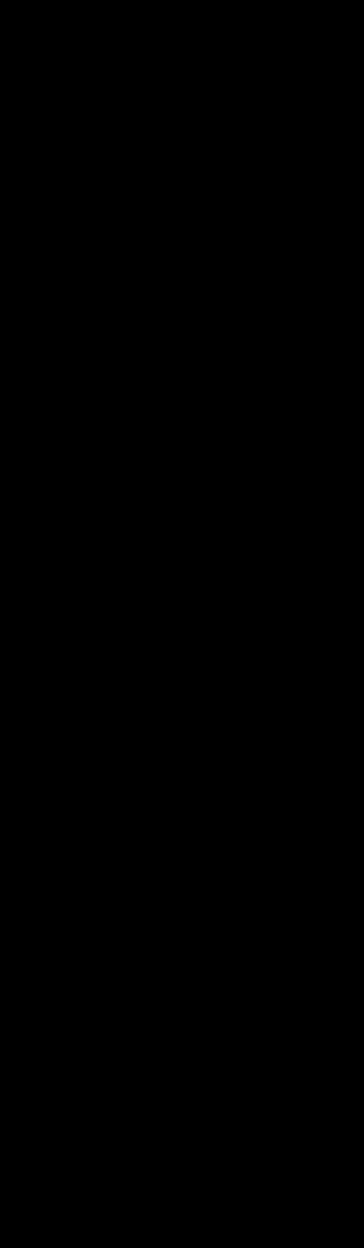
Cet énoncé vise à définir un outil méthodologique permettant l'analyse de projets utilisant une variété de ce qui peut être désigné comme des stratégies de *périmètres*.

L'étude de cinq cas par le prisme de cet outil permet la dénomination de cinq de ces stratégies.

L'énoncé cherche à classer ensuite ces stratégies, suivant un degré d'ouverture sur le monde, entre deux conceptions radicales de ce qu'est un *périmètre*.

Il cherche à faire de ces cinq cas des types.

Il porte l'espoir que celui-ci puisse ouvrir la discussion sur notre manière de ceindre et scinder notre environnement.



Je tiens à remercier le professeur Eric Lapiere et la professeure Elena Cogato Lanza pour l'encadrement de ce travail. Je veux également remercier Tanguy Auffret Postel pour ses conseils avisés, ses encouragements et ses références sans lesquels ce travail n'aurait pas pu être possible.

Je remercie également l'équipe de la *repro* de l'EPFL qui a été d'un soutien sans faille pour l'édition, la mise en page et l'impression de cet énoncé.

Enfin, je voudrais remercier ma famille, monoureuse et mes amis pour les précieux conseils et aides à la relecture, autant que ce soit du point de vue de la forme que du fond.

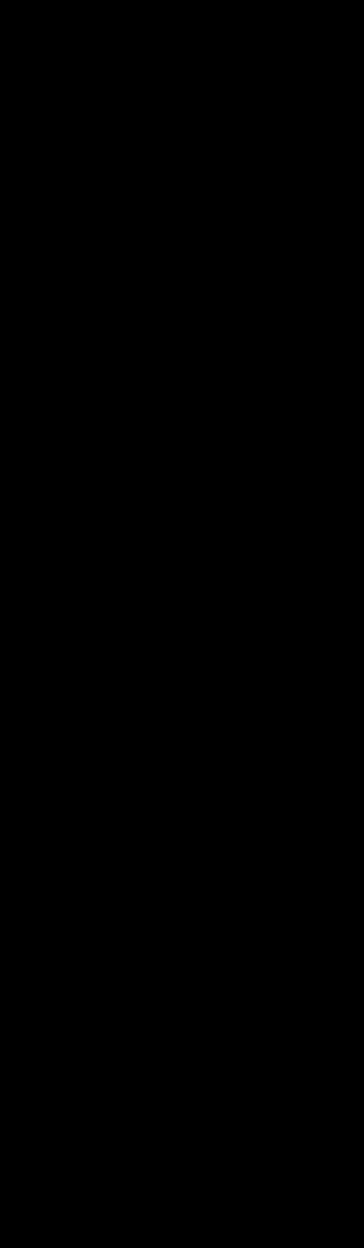
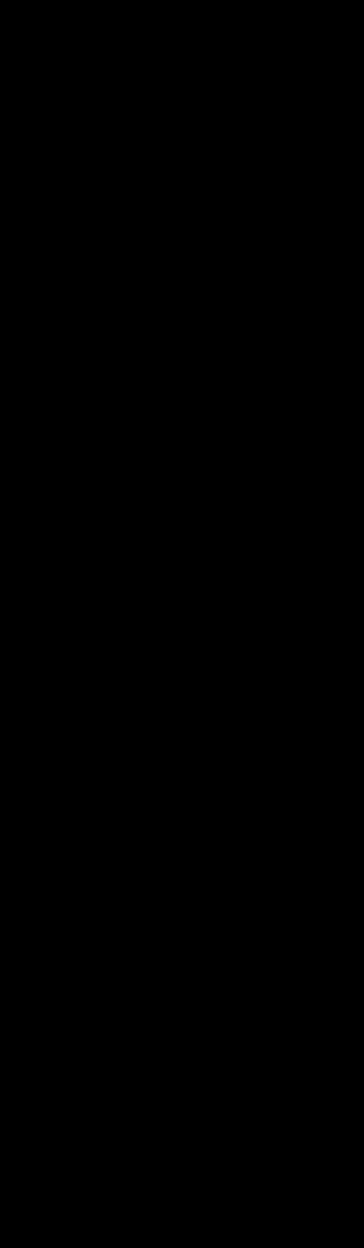


TABLE DES MATIÈRES

PRINCIPES	9
<i>Périmètre</i>	10
<i>Être le double, être fragment</i>	11
<i>Outils, stratégies, système</i>	15
<i>Foyer, patio, paysage</i>	16
<i>Limites visuelles, immatérielles, retenues, absentes</i>	19
<i>Espaces singularisants, espaces singularisés</i>	20
<i>Démonstration</i>	22
<i>Regard naïf par le plan</i>	26
<i>Complément</i>	27
ÉTUDES DE CAS	29
1. <i>Exclusion</i>	30
2. <i>Spécification</i>	34
3. <i>Intersection</i>	38
4. <i>Intégration</i>	42
5. <i>Assimilation</i>	46
CRITIQUES ET INTERPRÉTATIONS	51
<i>Précisions</i>	52
<i>Commentaires</i>	53
<i>Éléments du périmètre : mur, fenêtre, colonne</i>	55
<i>Ajouts</i>	58
<i>Dénouement</i>	64
OUVERTURES	67
<i>Perceptions, limites de la perception</i>	68
<i>Surface, périmètre : l'image comme déesse?</i>	69
BIBLIOGRAPHIE	73
<i>Principale</i>	73
<i>Secondaire</i>	79
A. ANNEXE	A
<i>Axe «être le double/être fragment»</i>	A



PRINCIPES

Dans cet énoncé, par une quête de réponse à la question de *quelles sont les stratégies offertes par le périmètre pour définir le projet architectural et son rapport au contexte*, un outil - une méthode - est proposé comme clé d'analyse. Cet outil prend la forme d'un diagramme utilisé en parallèle de cas types, permettant la mise en lumière des caractéristiques spécifiques aux *périmètres* employés.

Le premier élément à définir est donc le *périmètre*.

1
Rambert, Frank. *Hors nature: l'encéinté, une figure de la sédentarisation*. VuésDensembleEssais. Genève: MetisPresses, 2019, p. 48.

2
Rambert, Frank. *Hors nature: l'encéinté, une figure de la sédentarisation*. VuésDensembleEssais. Genève: MetisPresses, 2019, p. 30.

Périmètre

Frank Rambert (1959), docteur en architecture et professeur titulaire à l'ENSA-Versaille, étudie dans *Hors Nature* l'impact produit par l'être humain sur son environnement lorsqu'il se met à ceindre le territoire qu'il habite - lorsqu'il commence à établir des *périmètres*. Il estime cette pratique comme étant à l'origine de la sédentarisation de l'espèce humaine et de la création d'espaces indispensables aux développements cognitifs et intellectuels de celle-ci. Ces espaces nouvellement générés auraient, selon lui, un rôle premier vis-à-vis du genre humain et de sa séparation avec la nature. Cette séparation lui est indispensable dans la fabrication d'une nouvelle réalité où il peut se développer loin des contraintes du monde naturel, créant suffisamment de distance pour l'observer et s'observer soit même¹.

Dans son livre, il définit le terme *templum* :

Nous appellerons *templum* toute marque ou tout assemblage qui font enclos et qui composent un artefact ayant pour objet de détacher un territoire du monde, quelle que soit la raison pour laquelle cet artefact le fait. Le *templum* a pour objet de servir des usages et des valeurs spirituelles qui ne révèlent pas de la subsistance².

Ce terme peut alors être attribué à l'objet d'étude de cet énoncé, le *périmètre* comme outil architectural conditionnant le projet, dans la mesure où il peut être admis qu'il est lui-même une forme de *templum*.

Être le double, être fragment

En plus de cela, deux notions également développées par Rambert seront utilisées dans ce travail pour jauger l'opacité des *périmètres* étudiés: elles sont nommées *Être le double* ou *être fragment*.³

En effet, pour étudier les potentialités et stratégies que le *périmètre* a à sa disposition pour «détacher un territoire du monde», cet énoncé propose un *corpus* de maison à patios à analyser dans une logique de comparaison et de catégorisation. Celle-ci vise à offrir, soit une grille d'analyse ultérieurement applicable à un *corpus* plus exhaustif de bâtiments-périmètres, soit un outil utilisable dans l'élaboration d'un potentiel projet d'architecture. Pour classifier ces stratégies, identifiées au nombre de cinq, une étude de cas est attribuée à chacune d'entre elles. Celles-ci sont ensuite placées sur un axe^A dont les deux *extrêmes* sont déterminés par ces notions précédemment introduites : *être le double* ou *être un fragment*.

³ Rambert, Frank. *Hors nature: l'enceinte, une figure de la sédentarisation*. VuesDensebletssais. Genève: MetisPresses, 2019, p. 105-106.

^A voir annexe dépliant A

4
 Rambert, Frank. *Hors nature: l'encinte, une figure de la sédentarisation.* VuesDensembleEssais. Genève: MetisPresses, 2019, p. 105-106.

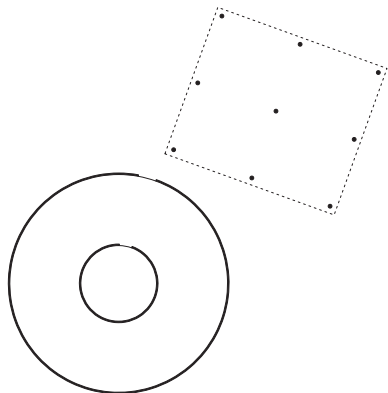
Rambert les définit ainsi:

- *Être le double* permet de concevoir et de fabriquer un idéal mesurable et fini, établir un espace qui est d'abord un espace mental qui se superpose et se substitue au monde réel. Il nous fait évoluer dans la perfection d'un espace accessible qui est une représentation de l'inaccessible perfection du monde. [...]

- *Être fragment*, c'est prélever de la chair du monde un morceau singulier, sanctifié. Il peut être in situ [...] ou un lieu sanctifié par un événement formidable [...]. C'est un topos qu'il suffit d'avoir reconnu pour reconnaître le monde dans son entier. S'il n'y a rien d'identifiable dans la géographie environnante, alors c'est une architecture qui offre une géométrie, extrayant du monde une parcelle qui cesse d'appartenir au monde, avec pour charge de le représenter dans son entier;⁴

Pailote, enclos, «hangar»

Le premier projet de Anne Lacaton (1955) et Jean-Philippe Vassal (1954), la **Pailote à Niamey**, au Niger, réalisé en 1984, peut être utilisé comme exemple pour illustrer les deux *extrêmes* définis dans les sous-chapitres précédents. Il est en effet sélectionné ici pour la



Paillote à Niamey
Lacaton & Vassal
Niamey, Niger
1984

5

Fabrizi, Mariabruna, et Fosco Lucarelli. *Inner-Space*. Barcelonaz: Ediciones Poligrafa S.A., 2019, p. 35.

6

Pailote, Niamgy, Straw matting hur, Lacaton & Vassal, URL : <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=24#> (visité le 27.12.2021)

7

Nikša Bilic, Ante, Bradic, Saša & Grimmer, Vera, Anne Lacaton - *We don't really much believe in form*. Interview, Croatie : Oris, n° 24, 2003 p. 112.

14

A

voir annexe dépliant A

8

Nikša Bilic, Anto & Bradic, Sosa & Grimmer, Vera. Interview - Anne Lacaton - *We don't really much believe in form*. Oris, magazine for architecture, n° 24, 2003, p. 112.

9

Rambert, Frank. *Hors nature l'encadrement, une figure de la sédentarisation*. VuesDensembleEssais. Genève: MetisPresses, 2019, p.98-99.

simplicité des deux parties opposables qui le compose, pouvant se distinguer comme les archétypes⁵ représentant ces deux *extrêmes*, la *pailote* (avec l'*enclos*) et le «*hangar*» selon les termes employés originalement par les auteur-riche-s du bâtiment (guillemets inclus).⁶

La *pailote* est un mur en forme de cercle de 5 mètres de diamètre couvert d'un toit, ceint par l'*enclos*, un second mur en forme de cercle d'entre 12 et 15 mètres de diamètre, le tout réalisé en paille. La *pailote* est un lieu de repos, où la possibilité de conserver de l'eau, des objets de valeur et d'autres effets personnels est laissée à l'habitant-e.⁷ Son plan fermé confère un caractère introspectif et une certaine protection contre les menaces extérieures. Il peut être identifié comme un élément «mesurable et fini» nécessaire à l'établissement d'un «espace mental se substituant au monde réel». On peut ainsi la rattacher à la représentation de la notion d'*être le double* décrite par Rambert (placé à gauche de l'*axe*^A).

À l'inverse, la seconde partie de l'ouvrage, le «*hangar*», est un toit porté par une grille de poteaux. Il sert de lieu d'accueil et de socialisation.⁸ Cet espace ouvert et invitant, avec son absence de mur et sa structure ponctuelle, met en évidence «la chair du monde» encapsulée sous la couverture de cet espace.⁹ De fait, si l'on conçoit «l'événement formidable» décrit par

Rambert comme correspondant aux interactions sociales qui s'y produisent, alors cette partie-là du bâtiment s'impose bien comme la figuration d'*être fragment* (placé à droite de l'axe^A).

Ainsi ces deux *extrêmes* expriment chacun un degré d'ouverture, mais aussi une force conceptuelle, radicalement opposée l'une à l'autre, du *périmètre* sur son environnement. Ils permettent une première approche à la classification des cinq études de cas susnommées en établissant leur rapport avec l'une ou l'autre des parties de ce projet.

Outils, stratégies, système

Les cinq maisons à patios sont chacune associées à une stratégie. Celles-ci sont respectivement nommées *l'exclusion*, *la spécification*, *l'intersection*, *l'intégration* et *l'assimilation*. Pour chacune d'entre elles, le rapport entre le *périmètre* et son lien au *foyer*, au *patio* et au *paysage* est évalué.

En fonction de la stratégie de *périmètre* employée - de la nature même de la *limite* qu'il génère (*visuelle*, *retenue*, *immatérielle*, *absente*) - chaque *limite* enferme un type particulier d'*espace* ou de *séquences d'espaces* correspondant à l'une des trois fonctions précédem-

^A
voir annexe dépliant A

voir annexe dépliant **A**

ment mentionnées.

Chaque *espace* est alors soit *singularisant* soit *singularisé*. Les *espaces singularisés* le sont par *addition* ou *soustraction* d'*espaces singularisants*.

Le tout constitue un *système*. Celui-ci est finalement prêt à être classé sur l'*axe*^A entre *être le double* et *être fragment*.

Foyer, patio, paysage

La dénomination de ces trois types d'*espaces* - *foyer*, *patio*, *paysage* - sert à rattacher trois moments spécifiques de la typologie du programme étudiée dans cet énoncé - à savoir la maison à patios - à trois situations plus générales distinctes liées à une fonction.

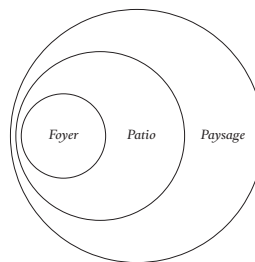


fig.1
Diagramme initial

On peut imaginer la relation entre ces trois entités sous forme de l'inscription de trois cercles les uns dans les autres ; le cercle du *foyer* est inscrit dans le cercle du *patio*, qui est lui-même inscrit dans le cercle du *paysage*.

L'outil proposé commence alors à se définir comme une forme de diagramme programmatique (**fig.1**), déjà utilisé, par exemple, dans les travaux de l'architecte néerlandais, Rem Koolhaas (1944), dont l'explication de son approche avait été notée dans *Précisions sur un état présent de l'architecture* par l'architecte et historien Jacques Lucan (1947):

Sachant que Koolhaas a souvent dit que les programmes ont plus d'imagination que les architectes, la définition du modèle conceptuel d'une «structure», c'est-à-dire d'un diagramme, est l'étape indispensable de l'analyse et du questionnement concernant les potentialités d'un programme, depuis ce qui est générique et ce qui est spécifique, depuis ce qui est stable et ce qui est instable.¹⁰

Ainsi, le *foyer* sera rattaché à une notion programmatique plutôt utilitaire, pouvant correspondre à ce qui est décrit par Koolhaas comme étant un programme «stable»¹¹.

17

¹⁰ Lucan, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Archi. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.28.

¹¹ Lucan, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Archi. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.24.

12
Lucan, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Archi. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.24.

Le *patio*, peut être rattaché quant à lui à une notion d'espace pouvant servir potentiellement de moment de transition entre intérieur et extérieur, mais surtout caractéristique d'un programme «instable»¹².

Le *paysage* est rattaché à la notion de contexte construit ou végétal environnant le sujet d'analyse; c'est un contexte qui possède un aspect interactif avec le projet. Cet élément du diagramme, à l'inverse des deux premiers, n'est pas directement composé de l'architecture implémentée par le projet, mais dialogue avec les éléments de celle-ci.

Idéalement, si l'outil proposé venait à être utilisé pour étudier d'autres types de projets employant d'autres types de programmes, alors ces appellations - *foyer*, *patio*, *paysage* - pourraient être amenées à ne plus coïncider avec les termes propres aux nouveaux programmes étudiés. Il est toutefois proposé dans cet énoncé de conserver ces appellations pour une question de lisibilité d'une part et d'autre part pour un potentiel d'évocation d'images jugé plus fort en relation aux analyses effectuées dans ce travail.

Limites visuelles, immatérielles, retenues, absentes

Pour faire en sorte que le diagramme programmatique se précise dans la détermination des diverses utilisations des *limites* intervenant dans le projet, il faut qu'il puisse les distinguer. Une classification de ces *limites* est alors proposée et matérialisée dans une représentation graphique tenant compte des caractéristiques aussi bien physiques (translucide - opaque) que conceptuelles de celles-ci. Elles sont identifiées au nombre de quatre.

La *limite visuelle*, représentée graphiquement par un trait noir, épais et continu, est liée à la perception optique d'un-e protagoniste se trouvant au sein du système étudié. Elle peut être définie comme la surface visible la plus éloignée de celui-celle-ci. Cette *limite* est finie. Elle peut être aussi bien d'origine naturelle, comme une barrière de montagnes, que fabriquée par l'humain, comme un mur suffisamment haut pour obstruer la vue. Son tracé signifie la fin du système contenu en son sein.

La *limite immatérielle*, représentée par un trait noir, épais, mais cette fois discontinu, marque un *espace* délimité par une couverture (placée en dessus) ou une surface (placée en dessous), mais dont la fron-

tière visible n'est pas marquée par une obstruction physique. Cette *limite* peut être d'origine naturelle, comme un horizon qui s'étend à perte de vue, ou de fabrication humaine, comme un toit porté par des pilotis. Elle joue fondamentalement le même rôle que la *limite visuelle*, dans la mesure où elle signifie aussi la fin d'un système.

La *limite retenue*, représentée par un trait noir, fin et continu, est une *limite* mise à distance de la *limite* suivante. Elle scinde deux *espaces*; elle fait en sorte que le premier espace est *retenu* éloigné du second, de manière à faire comprendre que ces deux espaces appartiennent au même *système*; qu'il comportent les mêmes règles.

L'*absence de limite*, représentée par un trait noir, fin et discontinu, peut se définir simplement en l'énonciation de sa terminologie. Il représente un *espace*, qui est absent lui aussi.

Espaces singularisants, espaces singularisés

Dans le diagramme proposé, les espaces liés aux fonctions sont donc ceints par des *limites* de différentes natures. Celles-ci ont pour effet de définir ces espaces comme étant *singularisés* ou *singularisants* par *addi-*

tion ou soustraction.

Le terme d'*espace singularisé* est utilisé dans ce travail pour désigner un *espace* qui se fait protagoniste du projet architectural. Sa relation aux autres types d'*espaces* qui composent le projet se fabrique par l'utilisation du *périmètre* qui agit comme agent structurant entre ceux-ci.

Les *espaces singularisants additifs* peuvent être définis comme éléments à la fois annexes et essentiels. Ils sont annexes au programme, mais essentiels à la caractérisation des *espaces singularisés* en tant que tels : Ils assistent les *espaces singularisés*. La nature *additive* de ces espaces lui confère une forme d'artificialité propre ceux-ci; tout élément indispensable à l'«extraction» du projet «du monde» devient artificiel.¹³

Les *espaces singularisants soustractifs*, quant à eux, sont caractérisés par leur absence. Soit ils sont rendus invisibles par un processus de matérialisation opaque du *périmètre* - une *limite visuelle* - soit ils n'ont jamais existé en premier lieu. Ces derniers sont comme partitionnés par une *limite absente*, elle aussi. Dans les deux cas, leur non-présence est néanmoins palpable; leur absence donne à penser qu'ils ont peut-être existé par le passé ou existeront dans un futur indéfini. En outre, ils participent aussi à la caractérisation des *espaces singularisés*.

¹³ Rambert, Frank. *Hors nature: l'enceinte, une figure de la sédentarisation. VuesDensembleEssais*. Genève: MetisPresses, 2019, p. 86.

Démonstration

Pour illustrer l'application du diagramme dont les mécanismes viennent d'être définis, un exemple doit être utilisé. La **Paillote à Niamey** peut être à nouveau employée comme elle illustre déjà les deux états qui forment le point de départ de cette méthode (*être le double* ou *être fragment*).

Ainsi, l'*enclos* entoure la *paillote* - le *foyer* - et forme l'espace de *patio*. Celui-ci est annexe à celle-là, dans le sens où il n'est pas fondamental à son existence programmatique. La *paillote* pourrait être autonome en matière de fonctionnalité, elle se suffit à elle-même: elle peut fournir la protection nécessaire à son habitant-e vis-à-vis des forces hostiles¹⁴ présentes à l'extérieur. Cependant, le *patio* est néanmoins indispensable à la mise à distance, par la *limite retenue* entourant le *foyer*, de la *limite visuelle* du *patio*. Ceci permet la compréhension de son appartenance à un système régi par les mêmes règles spécifiques¹⁵: la *paillote* et l'*enclos* appartiennent au même système. L'espace du *patio* obtient une valeur artificielle; il possède pourtant une origine naturelle; en plein air, avec un sol composé de ce que l'on trouve dans l'environnement naturel proche: le sable¹⁶. Cependant, le fait que son existence participe à la *singularisation* (par *addition*)

¹⁴
Concept de *bête sauvage*, énoncé dans Rambert, Frank. *Hors nature: l'encinte, une figure de la sédentarisation*. VuesDensembleEssais. Genève: MetisPresses, 2019, p. 51.

¹⁵
Rambert, Frank. *Hors nature: l'encinte, une figure de la sédentarisation*. VuesDensembleEssais. Genève: MetisPresses, 2019, p. 93.

¹⁶
Nikša Bilic, Anto, Bradic, Saša & Grimmer, Vera, Anne Lacaton - *We don't really much believe in form*. Interview. Croatie : Oris, n° 24, 2003, p. 112

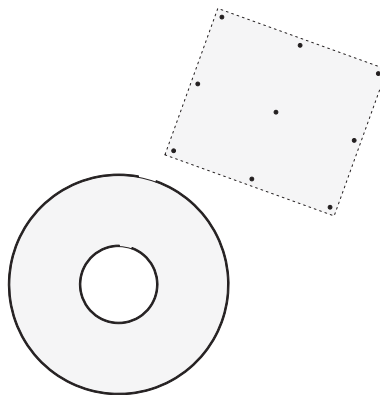
du *foyer* comme décrite précédemment, aide la *paillote* à être le double. Par conséquent, cet élément à l'origine naturelle est mis au service de l'humain. Celui-ci le «dénature»; il rend ce morceau de terre artificiel.¹⁷

L'absence de contexte de la *paillote* - le *paysage* autour de la *paillote* caché par la *limite visuelle* de l'*enclos* - est *singularisant* par *soustraction*. Son absence participe à la caractérisation du *foyer* comme lieu typiquement introspectif. L'espace du *foyer* de la *paillote* est donc *singularisé*, il est l'acteur principal du projet.

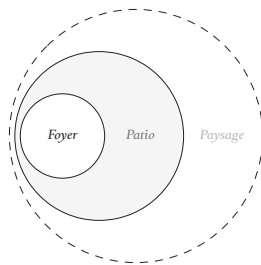
Le «*hangar*», à l'inverse, *s'additionne* au *paysage* comme un *patio* artificiel: il n'est pas indispensable à la compréhension ni à l'utilisation des composantes du *paysage* en tant que tel, mais il le caractérise comme un *espace singularisé*; il fournit au *paysage* naturel une *addition* artificielle qui marque une zone délimitée où il est agréable de s'arrêter. Le «*hangar*», par l'absence de *foyer* dans son enceinte, possède donc une nature transitoire, incitant les voyageur-euse-s et invité-e-s à s'y arrêter pour des événements sociaux ponctuels, caractéristiques d'un lieu qualifiable d'ouvert. Le *paysage* a dans ce cas de figure le rôle principal du projet (**fig.2,fig.3**).

¹⁷ Rambert, Frank. *Hors nature: l'enceinte, une figure de la sédentarisation. VuesDensembles*. Genève: MétisPresses, 2019, p. 86.

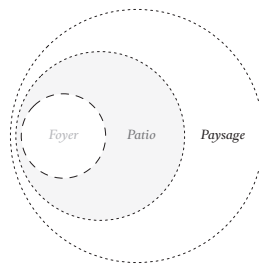
fig.2
Paillote à Niamey avec surlignage
d'espaces *singularisants*. Diagramme
d'analyse de la paillote avec l'enclos,
diagramme d'analyse du «hangar».



Paillote et enclos



«hangar»



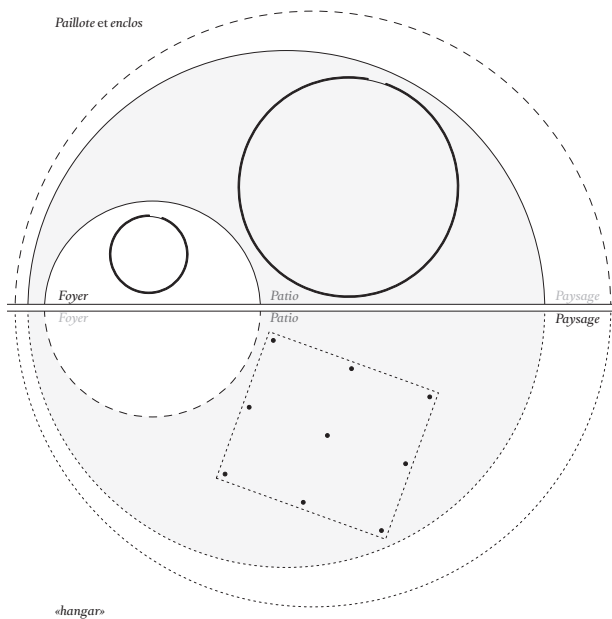


fig.3
 Grand diagramme d'analyse de la paillote et de l'enclos, grand diagramme d'analyse du «hangar», légendes.

Regard naïf par le plan

Un dernier élément qu'il est important de noter dans le développement de l'outil méthodologique de ce travail est la notion de perception *naïve* par le plan.

Est appelé *regard naïf* ici, à l'instar de la représentation propre aux plans d'architecture conventionnels (le dessin d'un plan par étage), l'observation du *périmètre* par une représentation en plan de ce qui est visible par un-e spectateur-riche se trouvant à un étage précis du bâtiment étudié; ici, dans les cinq cas d'études proposés, il s'agit du rez. Ce *regard*, dit *naïf*, peut être rapporté à la description de l'espace comme faite par le philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) :

[...] c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout le monde est autour de moi, non devant moi.¹⁸

Cette manière d'appréhender l'environnement nous permet de lire les bâtiments du *corpus* proposé comme une «séquence d'espaces», dont Kersten Geers (1975), architecte, théoricien et auteur de *Without Content*, explique qu'ils soient nécessaires à la compréhension d'une architecture comme celle dite

«concentrée dans le *périmètre*»¹⁹. Envisager le *corpus* étudié de cette manière permet de faciliter l'utilisation de la méthode proposée.

Complément

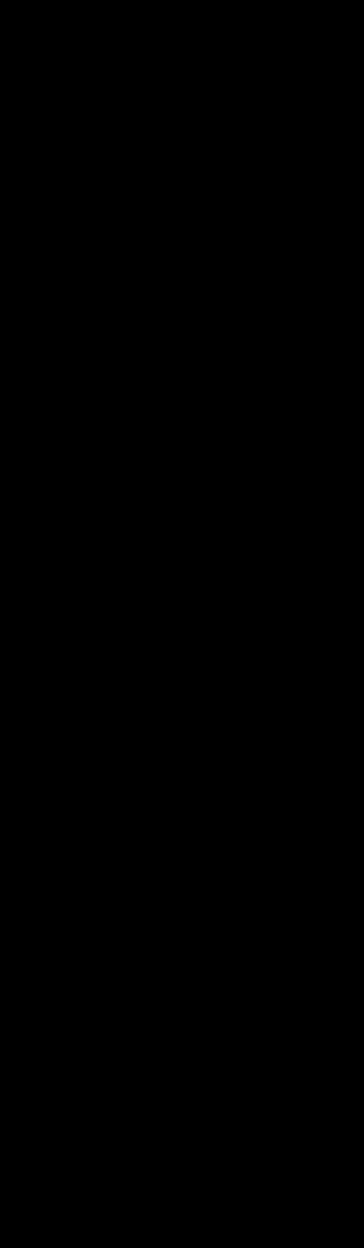
L'intégration de ces données à l'intérieur de ces systèmes se traduit en un outil d'analyse qui permet la justification méthodologique du classement des différents cas d'études sur l'axe^A, supplémentaire à l'analyse simplement empirique effectuée au début de ce chapitre de principes.

L'outil proposé dans ce travail veut rendre visible la manière dont sont explorées ces différentes combinaisons de *limites*, placées différemment entre le *foyer*, le *patio* et le *paysage*, qui donne lieu à différentes configurations d'*espaces singularisés* et *singularisants*. Il se propose à la fois comme un guide comparatif et à la fois comme une palette d'éléments projectuels.

Cet outil cherche à faire de ces exemples des types.

¹⁹ Geers, Kersten, et Enrique Walker. *Without Content*. Édité par Moisés Puente. 2G Essays. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021, p.127.

^A voir annexe dépliant **A**



ÉTUDES DE CAS

Ce chapitre propose l'observation de cinq différentes maisons à cour sous la lentille du diagramme précédemment défini. L'étude de ces bâtiments est d'abord individuelle, et a pour but leur classification sur l'axe^A. Chaque projet est redessiné pour mettre en adéquations les éléments du projet et les éléments identifiés dans la définition de l'outil diagrammatique.

Le-la lecteur-ricerice est invité à ouvrir le dépliant de l'annexe **A**, afin de pouvoir avoir simultanément tous les cas d'étude sous les yeux pendant la lecture.

1. Exclusion

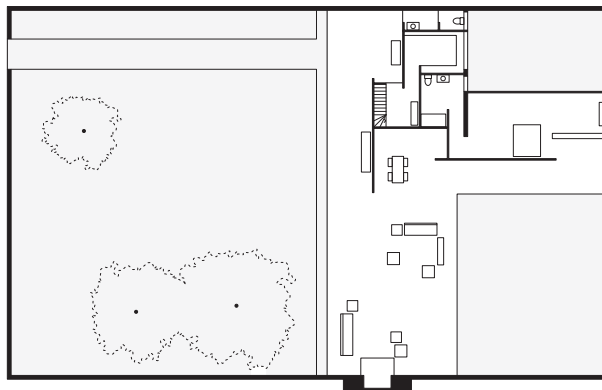
Iñaki Ábalos (1956), architecte et enseignant à l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, dans le premier chapitre de son livre *The Good Life*, analyse les *Patios House* imaginés par Mies van der Rohe (1886 - 1969). Particulièrement, il approfondit son analyse de la **House with Three Patios**, dessinée en 1934, en cherchant à imaginer ce qui avait motivé la genèse de cet ouvrage.

Comme montré sur le plan, c'est un bâtiment composé d'un large mur d'enceinte, d'un noyau central contenant les espaces nécessaires au fonctionnement programmatique de la maison (le *foyer*), et trois *patios* qui prennent place dans les espaces restants. Ce mur peut être désigné comme une *limite visuelle* d'après la description qu'Ábalos en fait. En effet, pour lui, ce mur démontre la nature purement introspective du bâtiment:

Les murs [d'enceinte] existent, car le sujet [qui vit dans le bâtiment] [...] fuit la publicité, désire s'isoler, se développer soi-même dans une absolue indépendance vis-à-vis de n'importe quel jugement moral. Il souhaite nier la possibilité d'un tel jugement, affirmer son individualité, affirmer la maison comme l'empire de soi-même.²⁰

20

Traduction de l'anglais : «The walls are there because the subject [...] flees publicity, desires to isolate himself, develop his self in absolute independence vis-à-vis any moral judgment. He wishes to deny the very possibility of such a judgment, to affirm his individuality, to affirm the house as the empire of the self.»
Ábalos, Iñaki. *The Good Life: A Guided Visit to the Houses of Modernity*. Zürich: Park Books, 2017, p.33.



1.

House with Three Patios
Ludwig Mies van der Rohe
Non-réalise
1934

Cet état d'introspection est nécessaire au développement personnel de l'habitant-e de cette maison, seul-e, éloigné-e de la notion de famille. Iel se réalise dans une forme d'individualité qui ne lui est possible qu'en se fabricant une nouvelle relation aux autres et au monde. Cette entreprise n'est possible que par l'*exclusion* du bâtiment du monde. C'est pourquoi la *limite visuelle* exclut le projet de son propre contexte - de son *paysage*. Ceci résulte en une forme d'artificialisation des éléments de végétation se trouvant à l'intérieur des *patios*, dans le périmètre du bâtiment:

Ce que nous avons devant nous est un espace clos, une terrasse paysagère qui est autant une extension de la maison qu'une représentation de la nature. En étant coupé du reste [du monde] par de hauts murs, ce qui subsiste à l'intérieur n'est pas la nature dans sa forme la plus pure, mais une construction artificielle de la nature, une représentation artificielle du monde.²¹

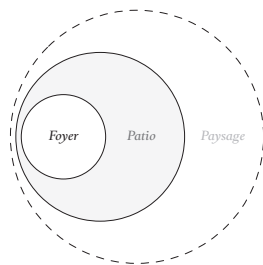
De fait, la nature présente dans le projet fait partie intégrante du bâti; c'est une pièce au même titre que la cuisine ou la pièce à vivre. Autrement dit, le *patio* qui s'ajoute comme une valeur *additive* dans un environnement où le *paysage* est absent, caractérise un type de maison où l'intériorité du *foyer* est tellement puis-

21

traduit de l'anglais : «What we have before us is an enclosed space, a landscaped patio that is an extension of the house as much as a representation of nature. In being cut off from the rest by high walls what's within it is not nature in a pure state but an artificial construction of nature, an artificial representation of the world.»
Abalos, Inaki: *The Good Life: A Guided Visit to the Houses of Modernity*, Zürich: Park Books, 2017, p.35

sante qu'elle donne à ressentir les espaces extérieurs de la même manière que l'on expérimente les espaces intérieurs.

Dans la stratégie de l'*exclusion*, le *périmètre* se limite uniquement à l'enclosion du *patio* par une *limite visuelle*. Le *patio* met ensuite à distance le *foyer* par la *limite retenue*. Par la *limite visuelle*, le paysage est *soustrait*. Dans cette configuration, c'est le *foyer* qui est l'*espace singularisé* (**fig.4**). À tous les niveaux, cette stratégie est similaire à celle de la *paillote*. Elle se place donc sur l'extrême gauche de l'*axe*^A et partage toutes les caractéristiques d'*être le double* qui lui sont propres.



A
voir annexe dépliant A

fig.4
Schéma d'exclusion.

2. Spécification

1922, 1923, je prends à plusieurs reprises le rapide Paris-Milan ou l'Orient-Express (Paris-Ankara). J'emporte un plan de la maison dans ma poche. Le plan avant le terrain? Le plan d'une maison pour lui trouver un terrain? Oui.²²

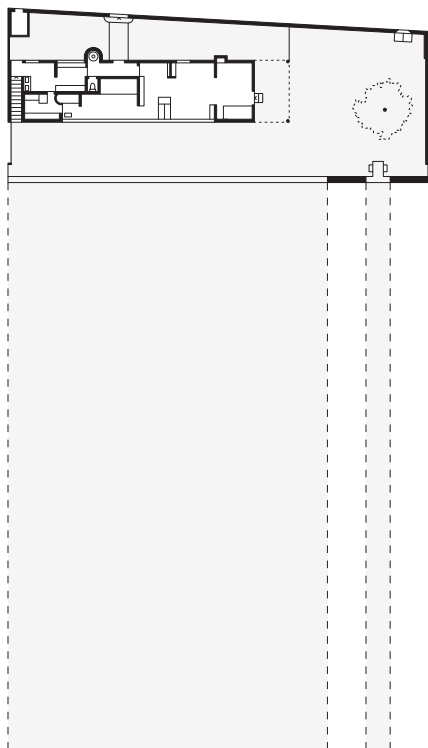
²²
Le Corbusier. *Une Petite Maison*, 1923. New edition. Berlin ; Boston: Birkhäuser, 2020, p. 5.

Telle est l'origine de la *petite villa au bord du lac Léman*, ou **Villa «le Lac»** qui fut réalisée en 1924, décrite par Le Corbusier (1887 - 1965), dont il était l'architecte. Hormis l'orientation sud du bâtiment face au soleil et au lac, l'emplacement du site - de la parcelle - en tant que tel n'a pas réellement d'importance dans le processus de l'élaboration de la maison, si bien que dans le croquis du plan préliminaire de celle-ci, il trace un épais contour noir, poché sur l'ensemble de son *périmètre*, la projetant dans un vide, comme détachée du monde.²³

Dans la même logique que la **House with Three Patios**, la cour extérieure - la végétation - devient une pièce à part entière, Le Corbusier la nomme même «une salle de verdure - un intérieur»²⁴. Cette dénomination confère à cette nature, au même titre que dans l'exemple de Mies, une part d'artificialité.

²³
Le Corbusier. *Une Petite Maison*, 1923. New edition. Berlin ; Boston: Birkhäuser, 2020, p. 6.

²⁴
Le Corbusier. *Une Petite Maison*, 1923. New edition. Berlin ; Boston: Birkhäuser, 2020, p. 24.



2.

Villa «le Lac»
Le Corbusier
Corseaux, Suisse
1924

25

Le Corbusier, *Une Petite Maison*, 1923. New edition. Berlin ; Boston: Birkhäuser, 2020, p. 23.

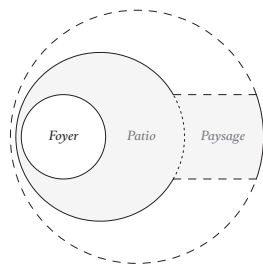
26

Eric Lapiere on Villa «Le Lac» by Le Corbusier, What Is a House For, URL : <https://whatisahousefor.com/house/villa-le-lac/> (consulté le 28.12.2021)

En outre, dans la volonté de Le Corbusier de cadrer le paysage pour mieux le «regarder»²⁵, le périmètre est percé à deux reprises sur son côté sud, permettant au paysage d'entrer dans le bâtiment. Ce geste étend la notion d'artificialité à l'entièreté du paysage visible depuis l'intérieur du *périmètre*, celui-ci acquérant une valeur interchangeable comme un «papier peint» (*printed image*)²⁶ ajouté dans la continuité du bâtiment.

Au premier abord, semblable à ce qui a été montré dans *l'exclusion*, la *spécification* met en situation un *patio* qui est mis à distance du *foyer* par une *limite retenue* et entouré d'une *limite visuelle*; prémices associées à la notion d'*être le double*. Pourtant, une intervention au niveau de cette *limite* va permettre une première forme d'ouverture de ce système sur le monde. Cette ouverture, petite, qui n'existe qu'au titre d'exception si l'on regarde l'ensemble de l'enceinte, n'en obtient pas moins une force exceptionnelle, car elle est réalisée dans un geste précis et mesuré. Au moyen de cette brèche, le champ de vision s'étend plus loin que le simple *patio*, pour aller se perdre dans un fragment du *paysage*, conférant à cette partie-là un caractère non plus *singularisant soustractif* mais bien *singularisant additif* (**fig.5**).

Ce type de stratégie se place donc sur la gauche de l'axe^A, toutefois plus proche de son centre, en s'éloignant de la *paillote*. De la part de l'inclusion d'une partie du *paysage* dans le *périmètre*, le bâtiment se *spécifie* au site. Cette spécification ne veut pas pour autant dire que le *paysage* prend une place primordiale dans le projet. L'architecture, qui se matérialise dans le *foyer* et le *patio*, reste la protagoniste du projet. C'est elle qui permet le cadrage du paysage, dans une manière de dire : "sans moi, le *paysage* n'existe pas".



A
voir annexe dépliant A

fig.5
Diagramme de spécification.

3. *Intersection*

Le projet analysé pour définir cette stratégie est celui du bureau des architectes belges Kersten Geers et David Van Severen (1978), OFFICE, titré **Model for a Tower** et réalisé en 2018 en collaboration avec l'artiste Bas Princen (1975).

Dans ce projet, le *périmètre* - une enceinte circulaire composée d'un linteau auquel on accroche un rideau (imprimé de reproductions de peintures de la tour de Babel de Bruegel), porté par une série de poteaux équidistants²⁷ - est à la fois *enclos* et «*hangar*». Il est *enclos* dans sa manière de créer une *limite visuelle* au moyen du rideau; lorsque celui-ci est complètement fermé, il empêche de distinguer l'extérieur. Il est «*hangar*» dans l'essence de sa structure. Potentiellement, il pourrait l'être complètement si le rideau était totalement ouvert. Le vent et les mouvements d'air ambiant brouillent la définition effective de cette limite.²⁸ Le périmètre est donc une *limite visuelle*, qui ne possède pas une définition figée dans l'espace.

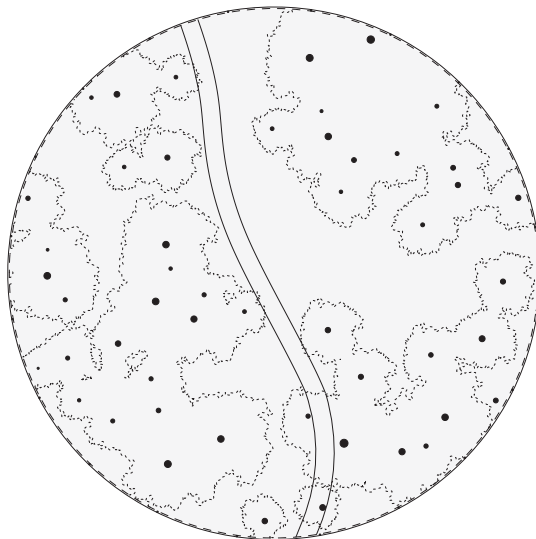
Cette enceinte est située au milieu d'une forêt et est la seule intervention que le projet fait au site. Dans la nature, ce dispositif génère un espace étrange, que les architectes décrivent comme suit:

27

OFFICE 268, OFFICE Kersten Geers
David Van Severen, URL : [http://
officekgdvs.com/projects/#office-268](http://officekgdvs.com/projects/#office-268)
(Consulté le 29.12.2021)

28

OFFICE 268, OFFICE Kersten Geers
David Van Severen, URL : [http://
officekgdvs.com/projects/#office-268](http://officekgdvs.com/projects/#office-268)
(Consulté le 29.12.2021)



3.

Model for a Tower
Office KGDVS, Bas Princen
Dilbeek, Belgique
2018

Entouré par la forêt et les détails colorés de la peinture de Bruegel, on se détache du contexte urbain, absorbé à la place par la mise en scène d'une expérience spatiale artificielle de la nature.²⁹

29
Traduction de l'anglais : «Surrounded by the woods and colourful details from Bruegel's painting, one is detached from the urbanized world, absorbed instead into the mise-en-scène for an artificial spatial experience of nature.» OFFICE 268, OFFICE Kersten Geers David Van Severen, URL : <http://officekgdvs.com/projects/#office-268> (Consulté le 29.12.2021)

40

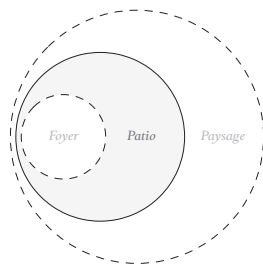
30
Geers, Kersten, et Enrique Walker. *Without Content*. Édité par Moisés Puente. ZG Essays. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021, p.127.

Cette situation est pour le moins étrange, car le ou les *espaces singularisés* ne sont pas définis dans le projet. Le *paysage* est caché par le rideau. Le *foyer* ne semble pas y exister. N'est présente dans le projet que de la végétation, présente par nature, mais artificialisée par la *limite*. Ceci est propre à la définition du *patio singularisant* et *additif*. Se pourrait-il alors que par le manque d'*espaces singularisés* ce soit le périmètre lui-même qui se *singularise*? En d'autres termes, quelle implication a un projet dont la seule intervention architecturale est celle du *périmètre*, «sans contenu»³⁰ ?

Pour tenter de raisonner de manière diagrammatique, si les deux diagrammes de la *paillote* et du «*hangar*» (voir **fig.3 p.27**) sont intersectés, c'est-à-dire que si ne sont conservés que les *espaces* qui sont semblables aux deux cas, alors il n'en résulte que la préservation du *patio*. Comme dans les deux situations évoquées, le *patio* est de nature *singularisante additive*, possédant de fait un caractère artificiel, comme ce qui est observé dans le projet. La non-définition du *paysage* est causée par sa disparition

derrière la *limite visuelle /immatérielle* et l'absence de *foyer* est due au fait qu'il n'a jamais existé en premier lieu, faisant de ces deux espaces, des *espaces singularisants soustractifs* (**fig.6**). L'*intersection* est donc un cas limite. En effet, sur l'*axe*^A, c'est la stratégie qui se place exactement à la frontière, au centre, entre *être le double* et *être fragment*.

La particularité de cette stratégie réside dans la tension générée par la matérialisation floue de la *limite*. A tout moment, le-la spectateur·ice s'attend à observer le paysage derrière un pan de rideau ouvert, basculant instantanément dans le cas de figure du «*hangar*». Inversement, le-la spectateur·ice pourrait s'attendre à apercevoir un *foyer* caché au détour d'un arbre, forçant l'interprétation d'une situation ressemblant à celle de la *paillote*. L'*intersection* est donc une stratégie fondamentalement «*instable*», empêchant d'y implanter toute forme de programme «*stable*».³¹



A
voir annexe dépliant A

41

31
Lucan, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Archi-
Lausanne: Presses polytechniques et
universitaires romandes, 2015, p.24.

fig. 6
Diagramme d'intersection.

32
 Fernández-Galiano, Luis, éd.
Lina Bo Bardi: 1914-1992. AV
 monografías, 180 (2015) Madrid:
 Arquitectura Viva, 2015, p.34.

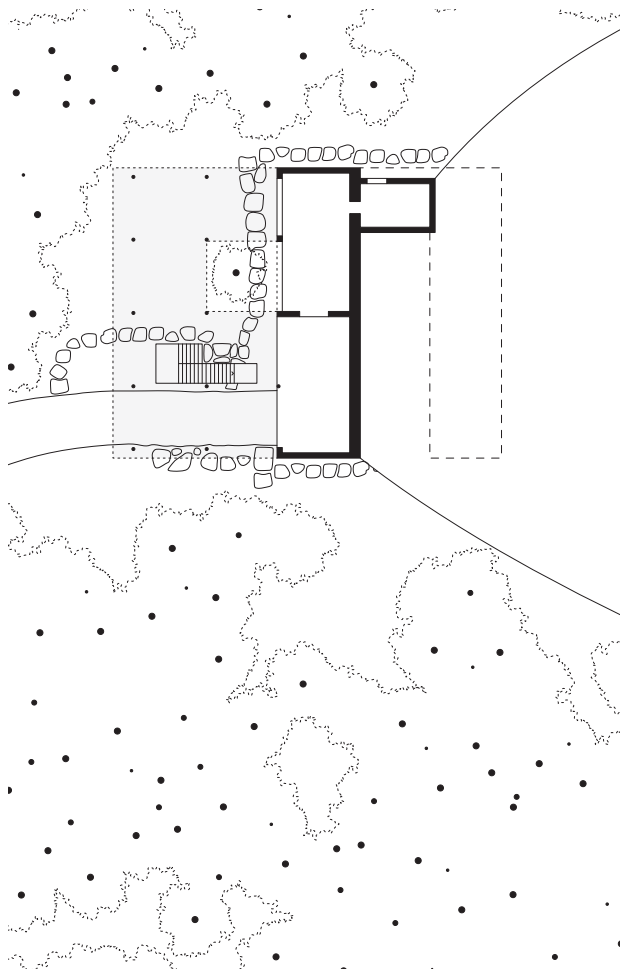
42

4. *Intégration*

Le projet choisi pour illustrer cette stratégie est celui de la **Casa de Vidrio** de l'architecte italo-brésilienne, Lina Bo Bardi (1914-1992).³² C'est une maison composée de deux parties, posée sur une pente. La partie arrière, en contact avec celle-là, est en murs pleins, formant le *foyer*. La partie avant est surélevée par des pilotis délimitant un *patio*, qui s'ouvre pour y laisser passer un arbre. Le *patio*, bien qu'il ne soit pas clos littéralement par des murs, possède toutes les qualités artificielles définies plus tôt. De manière analogue, lorsque Rambert parle de *l'unité d'habitation à Firminy*, de Le Corbusier, il écrit :

Mais d'enceinte, il semblerait à première vue ne pas y en avoir. A première vue seulement, parce que celle-ci se manifeste par son absence.[...] Si l'enceinte est la distanciation physique que l'on instaure entre un territoire identifié et le monde, alors le vide créé par les pilotis qui élèvent l'édifice fait figure d'enceinte qui joue parfaitement son rôle de mise à distance d'un monde qui se clôt sur lui-même.³³

33
 Rambert, Frank. *Hors nature: l'enceinte, une figure de la sédentarisation.*
 VuesDensembleEssais. Genève:
 MetisPresses, 2019, p. 98-99.



4.

Casa de Vidrio
Lina Bo Bardi
São Paulo, Brésil
1951

Le patio est donc, comme dans la stratégie **1.** et **2.**, une «pièce extérieure», mais avec la particularité cette fois-ci de ne plus avoir de mur. La **Casa de Vidrio** est le premier exemple à s'ouvrir sur le paysage, non seulement visuellement, mais aussi physiquement.

L'*intégration* est la première stratégie à être du côté du «*hangar*» sur l'axe^A. Dans la logique de la méthodologie, elle est le miroir de la *spécification* vis-à-vis de l'axe dont l'*intersection* est le point médian; l'axe de symétrie. Conceptuellement, la stratégie de l'*intégration* est donc l'inverse de la *spécification*, ce qui signifie qu'elle est l'inverse d'un *périmètre* qui est *limité visuellement* sauf en des points précis pour s'ouvrir sur le *paysage*. Bo Bardi l'énonce elle-même en parlant de son projet :

Cette résidence représente une tentative de communion avec la nature et l'ordre naturel des choses en offrant le moins de défenses possible contre ces éléments ; elle cherche à respecter cet ordre naturel avec clarté - pas comme une maison fermée qui fuit la tempête et la pluie.³⁴

Par cette phrase, elle rend éloquent le désir de s'opposer radicalement à la conception du périmètre comme vu précédemment; elle s'oppose à une *limite visuelle* totale. En fait, l'*intégration* est la stratégie qui

34
Traduction de l'anglais : «*This residence represents an attempt at communion with nature and the natural order of things by offering the least number of defenses against the elements; it seeks to respect this natural order with clarity—not like an enclosed house that flies from the storm and the rain.*»
Bo Bardi, Lina, Hilary Macartney, et Zanna Gilbert. *Lina Bo Bardi: Three Essays on Design and the Folk Arts of Brazil*. West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture 20, n° 1 (mars 2013): 116-17.

consiste en un *périmètre* possédant une limite *immatérielle*, permettant l'ouverture du *patio* sur le *paysage*, sauf en un ou des points précis, qui sont obstrués par une *limite visuelle*. Cette *limite visuelle* est due en partie au *paysage*, qui vient se confronter au bâtiment par la pente. Elle donne le sentiment qu'elle viendrait scinder le *foyer*. On peut imaginer la partie manquante (au moyen de la *limite absente*) en se référant au tracé de l'étage du dessus (**fig.7**).

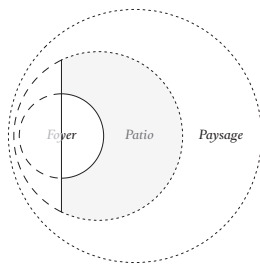


fig.7
Diagramme d'intégration.

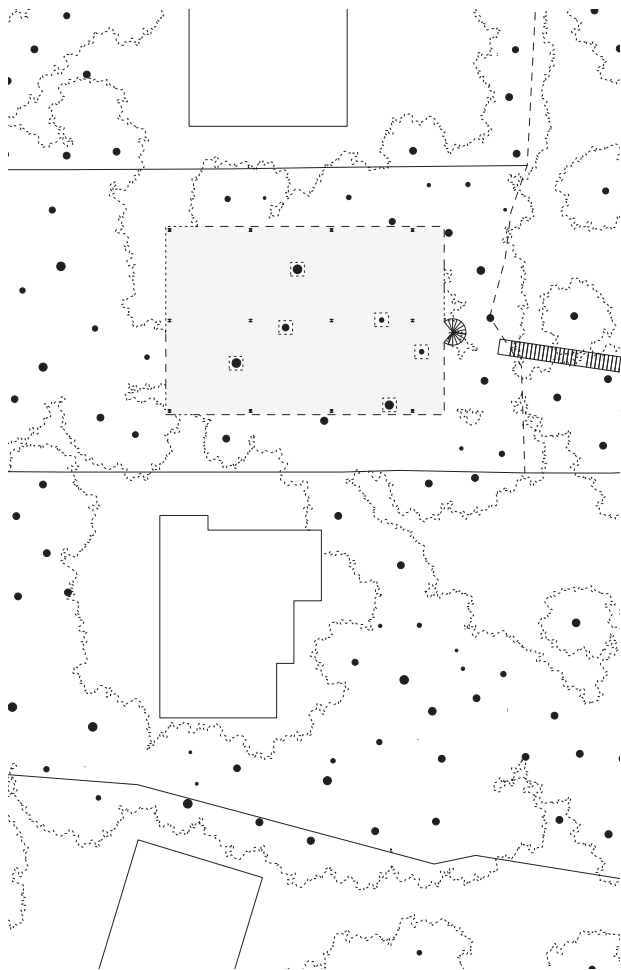
35
 Lacaton & Vassal Architectes, *Lacaton
 & Vassal, 1993 - 2015 : post-media
 horizon*, Édité par Fernando Márquez
 Cecilia, Anne Lacaton, et Jean-Philippe
 Vassal, El Croquis, 2015, 177/178.
 Madrid: El Croquis ed, 2015, p. 66.

46

5. Assimilation

Pour terminer sur un exemple proche du premier donné dans cet ouvrage, l'étude de cas attribuée à cette stratégie est illustrée par un autre projet de Lacaton & Vassal, la **maison à Lège - Cap Ferret** en France, réalisé en 1998. En effet, la volonté des architectes à faire disparaître le bâtiment dans l'environnement du site était prépondérante dans sa réalisation.³⁵

Les fondations du bâtiment ne pouvant endommager la végétation et la dune environnantes, le parti a été pris d'ancrer la maison au sol uniquement en des points précis. La maison - le *foyer* - est alors détachée du sol en ces points, ce qui la fait disparaître, *singularisant* le projet par *soustraction*. Il disparaît dans la hauteur, formant un *patio* couvert, *singularisant* cette fois le projet par *addition*, similaire au cas de figure visible dans le «*hangar*». Le couvert produit par la maison se confond avec la cime des arbres environnants, formant une *limite immatérielle* avec le *paysage*. De cette manière, l'architecture présente sur le site est comme annexe, de seconde importance, au *paysage*; c'est le *paysage* qui est le point focal du projet; il est *singularisé*. D'une certaine manière, c'est le paysage qui devient une pièce à part entière, principale, de la maison :



5.

Maison à Lège - Cap Ferret
Lacaton & Vassal
Lège - Cap Ferret, France
1998

36

Traduction de l'anglais: «We decided to maintain the sand dune, the trees and the bushes, which meant that there was only one direction in which the house could be developed. The house was already there...»

Interview : Lacaton & Vassal
Architectes. Lacaton & Vassal; 1993-2015 ; post-media horizon. Édité par Fernando Márquez Cecilia, Anne Lacaton, et Jean-Philippe Vassal. El Croquis, 2015, 177/178. Madrid: El Croquis ed, 2015, p. 29.

A
voir annexe dépliant A

Nous avons décidé de maintenir la dune, les arbres et les buissons, ce qui signifie qu'il n'y avait qu'une seule direction dans laquelle la maison pouvait être développée. La maison était déjà là...³⁶

Finalement, la stratégie de l'*assimilation* est le dernier cas étudié dans cet énoncé. Elle est semblable au «hangar» en tous points dans la mise en œuvre de sa stratégie. Elle se place à droite de l'axe^A; elle vise à être *fragment*, c'est-à-dire que la *soustraction* du *foyer*, et l'*addition* du *patio*, vise à *singulariser* le *paysage*. En d'autres termes, un projet visant à mettre l'accent sur le paysage se retrouve avec un bâti dont la surface programmatique visible est réduite au minimum, jusqu'à sa disparition. Il en résulte un espace résiduel artificiel qui ne possède pas une fonction particulièrement définie (**fig. 8**).

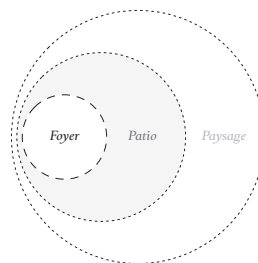
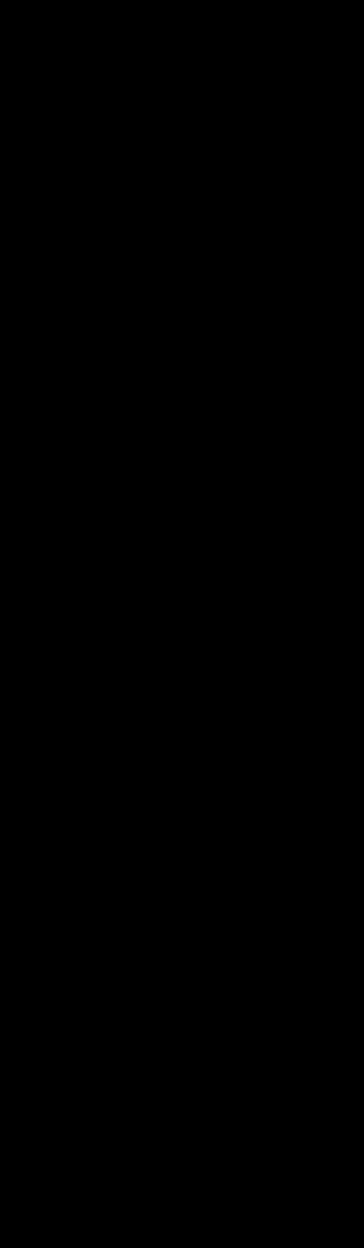


fig.8

Diagramme d'intégration.



CRITIQUES ET INTERPRÉTATIONS

Dans ce chapitre, suite à l'analyse au classement des cinq projets, des précisions sur l'utilisation de la méthode et des comparaisons entre les différentes stratégies employées peuvent être établies. Ces projets pourront être complétés par la contribution d'exemples supplémentaires, réinterprétés graphiquement elles aussi pour correspondre aux types observés précédemment.

37
 Mangeat, Vincent, et Paule Soubeyrand.
Le Géométral du Projet d'Architecture
 Projet 1 - Entre 4 murs - Occuper un
 Espace. ÉPFL / ENAC / LATÉ, 2005, p. 9.

38
 Mangeat, Vincent, et Paule Soubeyrand.
Le Géométral du Projet d'Architecture
 Projet 1 - Entre 4 murs - Occuper un
 Espace. ÉPFL / ENAC / LATÉ, 2005, p. 9.

Précisions

Avant de venir aux comparaisons entre les cas, plusieurs points peuvent être éclaircis concernant les différents partis méthodologiques pris durant l'élaboration de ce travail.

Une importance particulière a été accordée au *redessin* des différents cas étudiés. Ils ont toujours été entrepris en parallèle de l'établissement des supports diagrammatiques, afin de vérifier leur concordance graphique. Ainsi, le choix graphique des éléments du diagramme (épaisseur de trait, trait continu, discontinu) est influencé directement par les conventions graphiques de représentation du projet d'architecture.³⁷ Par exemple, la *limite immatérielle* est représentée de manière discontinue, car elle est la ligne d'un élément qui n'est pas visible, car l'objet qui la produit est souvent situé dans la réalité au-dessus du trait de coupe horizontal du plan. Inversement, certaines libertés graphiques sont prises dans le diagramme afin de mieux préciser son fonctionnement, sans pour autant apparaître dans le *redessin* de l'étude de cas. Par exemple, la *limite immatérielle* qui forme le trou dans la limite visuelle dans la *spécification* (2.), est un trait discontinu dans le diagramme, mais un trait fin, «en vue»³⁸, dans le redessin.

Ceci permet à la fois de lire les cas étudiés comme les diagrammes employés dans la méthode, et d'imaginer les diagrammes comme de potentiels projets.³⁹

Concomitamment, le choix des bâtiments de ce *corpus* spécifique a volontairement été motivé par la recherche d'objets dont la nature formelle et programmatique était claire. En effet, chacune de leurs parties pouvant être facilement identifiées en plan, ces bâtiments peuvent être interprétés comme des diagrammes. Il en résulte un corpus d'œuvres très rapprochées temporellement. Néanmoins, dans une volonté d'élargissement de cet horizon historique, un sous-chapitre sera plus tard dédié à l'exploration d'exemples plus dispersés dans le temps.

Commentaires

En regardant les divers diagrammes issus des cinq études de cas, plusieurs observations peuvent être faites.

Le *patio* est invariablement l'*espace singularisant additif* dans tous les cas analysés. Il peut en être déduit que la capacité à *s'additionner* à un programme «stable» ou à un *paysage* (qui lui-même se rapporte à une image de stabilité) dépend intrinsèquement d'une «instabili-

³⁹ Lucan, Jacques. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Archi. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.20-25.

té» programmatique.

Un parallèle peut être établi avec le travail de l'architecte Louis Kahn (1901 - 1974). Il disait prendre comme point de départ à la conception d'un mémorial une «pièce» (*room*) et un «jardin» (*garden*). Le «jardin» est l'incarnation d'un «lieu» (*place*) choisi par l'humain pour s'y implanter. Il y cultive une végétation, qui ne cherche pas à imiter la nature préexistante à l'extérieur du «jardin», mais qui est formatée par sa main. La «pièce» est, selon Kahn, le point de départ de l'architecture.⁴⁰ Dans son texte (*Between silence and light*), l'impression est donnée que le «jardin» apparaît alors chronologiquement avant «la pièce», l'un servant à l'établissement de l'autre. Cela ne va pas sans rappeler les espaces «servants» et «servis» définis par ce même architecte.⁴¹

Bien que Kahn ait dit utiliser ceux-ci dans une logique d'espaces «plus petits» servant des espaces «plus grands», créant une forme de hiérarchisation, il disait néanmoins qu'il n'employait pas «de méthode» à proprement parler. Il expliquait qu'il s'agissait plutôt du fruit de son ressenti.⁴² Ainsi, la liberté d'associer les espaces «servants» décrits par Kahn aux espaces «instables» définis par Koolhaas peut être prise dans ce travail. Il en va de même pour l'association des espaces «servis» avec les espaces «stables».

40

Lobell, John, et Louis I. Kahn.
*Between silence and light: spirit in the
architecture of Louis I. Kahn*. Boulder:
Shambhala ; distributed in the U.S.
by Random House, 1979, p. 39

54

41

Louis Kahn, Spatiologie, URL: <https://www.spatialogie.net/category/citations/louis-kahn/> (consulté le 15.01.2022)

42

Louis Kahn, Spatiologie, URL: <https://www.spatialogie.net/category/citations/louis-kahn/> (consulté le 15.01.2022)

On peut appliquer ces réflexions à l'exemple primordial de ce travail, la **Paillote à Niamey**. Dans le cas de la *paillote* et de l'*enclos*, le *foyer*, à l'image de la «pièce», est «servie» par l'espace du *patio*: le «jardin». Il avait été nommé *espace singularisant additif*, mais, suivant le raisonnement actuel, il aurait pu également être appelé espace «servant». Parallèlement, le *patio* formé par le «*hangar*» serait l'espace «servant», et le *paysage* l'espace «servi».

Cette dénomination, encrée dans un contexte théorique plus général, permet entre autres l'analyse plus aisée d'une variété de programmes plus complexes que la maison à patios.

Éléments du périmètre : mur, fenêtre, colonne

Le mur fit du bien à l'homme. Dans son épaisseur et sa force, il protégeait l'homme contre la destruction. Mais bientôt, la volonté de regarder dehors fit que l'homme perça un trou dans le mur, et le mur fut peiné, et dit : «Qu'est-ce que tu me fais ? Je t'ai protégé, je t'ai fait te sentir en sécurité, et maintenant tu me fais un trou dans le corps!» Et l'homme dit : «Mais je vois des choses merveilleuses, et je veux regarder dehors.» Et le mur se sentit très triste.

Plus tard, l'homme ne se conten-

Traduction de l'anglais : «*The wall did good for man. In its thickness and its strength, it protected man against destruction. But soon, the will to look out made man make a hole in the wall, and the wall was pained, and said, «What are you doing to me? I protected you; I made you feel secure - and now you put a hole through me!» And man said, «But I see wonderful things, and I want to look out.» And the wall felt very sad. Later man didn't just hack a hole through the wall, but made a discerning opening, one trimmed with fine stone, and he put a lintel over the opening. And soon the wall felt pretty well. Consider also the momentous event in architecture when the wall parted and the column became.*»

Lobell, John, et Louis I. Kahn, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*. Boulder: Shambhala, distributed in the U.S. by Random House, 1979, p. 42.

ta pas d'inciser un trou dans le mur, mais il y pratiqua une ouverture discernée, garnie de pierres fines, et il posa un linteau au-dessus de l'ouverture, et bientôt le mur se sentit bien.

Considérez également l'événement capital dans l'architecture lorsque le mur s'ouvrit et que la colonne naquit.⁴³

Ces mots de Kahn peuvent être employés comme analogie pour illustrer la généalogie des éléments trouvés dans les stratégies étudiées dans le chapitre précédent. En effet, les natures de *périmètres* étudiés dans ces cas sont traduisibles dans divers assemblages d'éléments; de *murs*, de *fenêtres* et de *colonnes*. Ces éléments composent la boîte à outils conceptuelle et projectuelle. Le dessin (**fig.9**) est un exemple de l'application de ces différents outils, inscrivant dans de nouveaux scénarios le «*hangar*», décliné dans des variations correspondant aux cinq stratégies observées plus tôt. Il est la traduction littérale de l'outil diagrammatique schématique proposé dans un plan concret. Il met en lumière le lien de l'utilisation du *mur*, de la *fenêtre*, de la *colonne* avec l'axe d'être le double/être fragment.

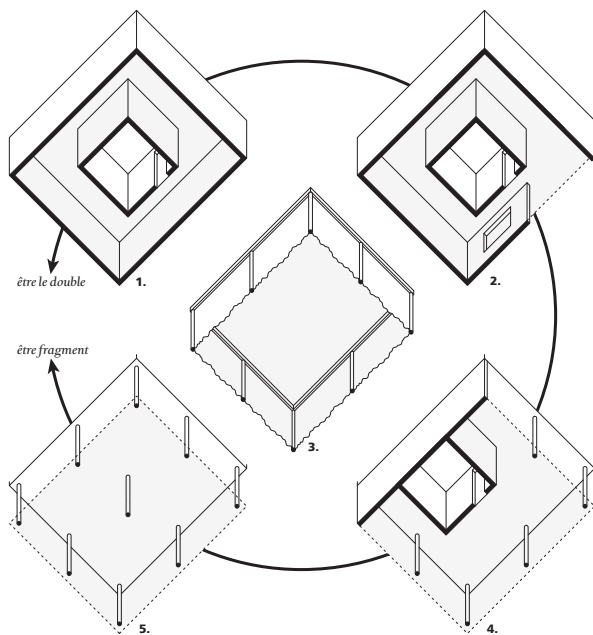


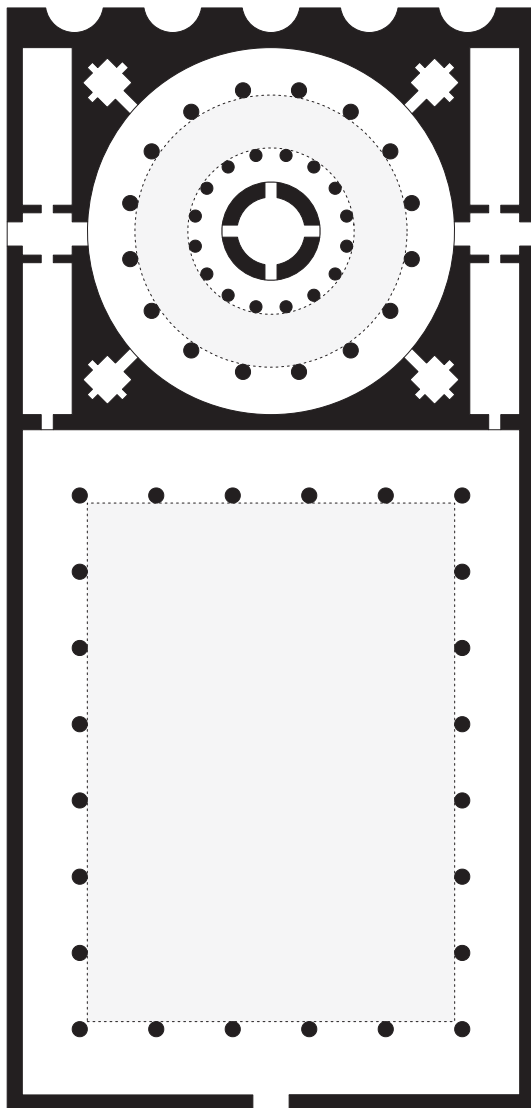
fig. 9
Éléments du périmètre
appliqués au «hanga».

Ajouts

Pour illustrer d'avantage l'utilisation de la méthode développée, des exemples plus éloignés dans le temps on été ajoutés. Pour effectuer la sélection de ces exemples, une base quantitative de plans de bâtiment prémodernes était souhaitée. Elle a été trouvée au sein des planches du *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*⁴⁴ élaboré par Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) en 1801. Les bâtiments choisis sont représentés de la même manière que les bâtiments analysés dans les études de cas et sont nommées d'après la terminologie de Durand.

Évidemment, des plans de bâtiment issus de la renaissance, par exemple, peuvent parfois moins se lire de manière diagrammatique que des bâtiments contemporains comme **a Model for a Tower** de OFFICE. C'est pour ça qu'une marge d'interprétation est laissée libre au-à la lecteur-riche. L'*ajout* du Pied de la **Tour de Cordouan** en est la figuration. Le plan peut se lire comme une *intersection*: la définition floue du *périmètre* s'incarne dans l'eau entourant la tour, dont l'effet de marée va estomper le pourtour, dans une situation similaire à ce qui s'observe dans le cas **3**.

⁴⁴ Durand, Jean-Nicolas-Louis, et Jacques Guillaume Legrand. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. Paris: Gille, 1801, p.4,5,16,27.

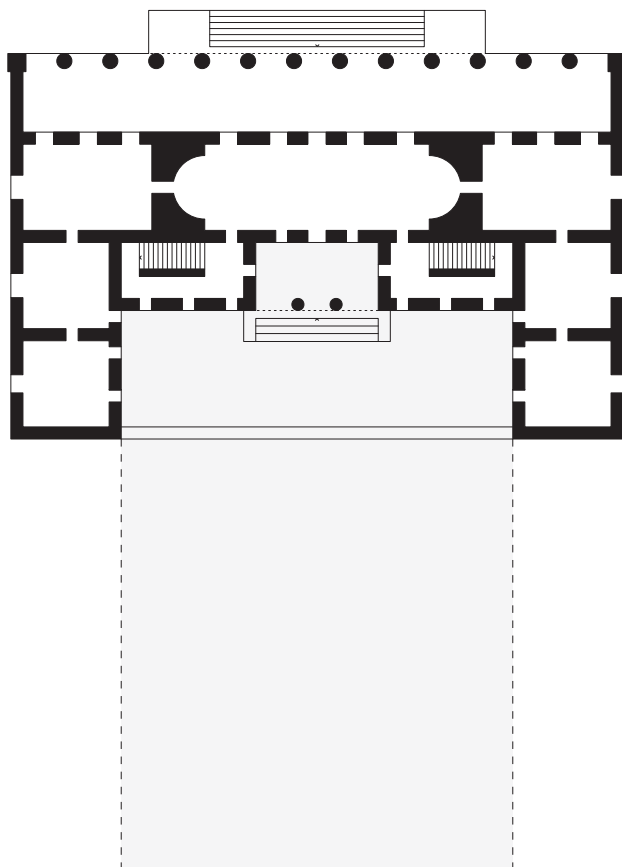


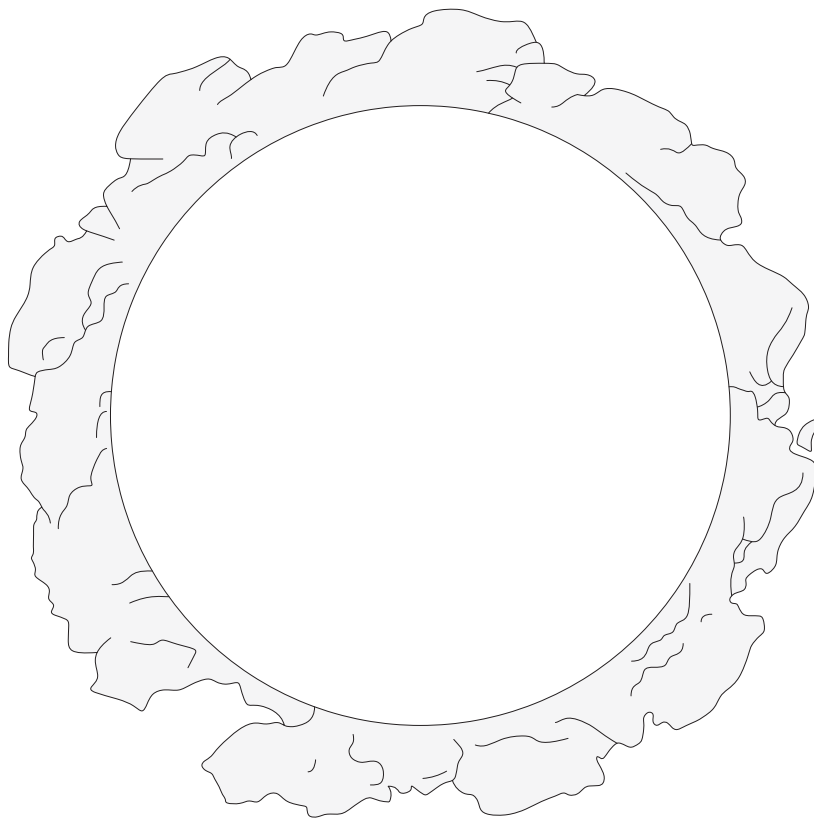
1.

Temple Rond de Bramante à Rome
D'après les dessins de Jean-
Nicolas-Louis Durand de 1801.

2.

Maison d'Italie par Palladio
D'après les dessins de Jean-
Nicolas-Louis Durand de 1801.



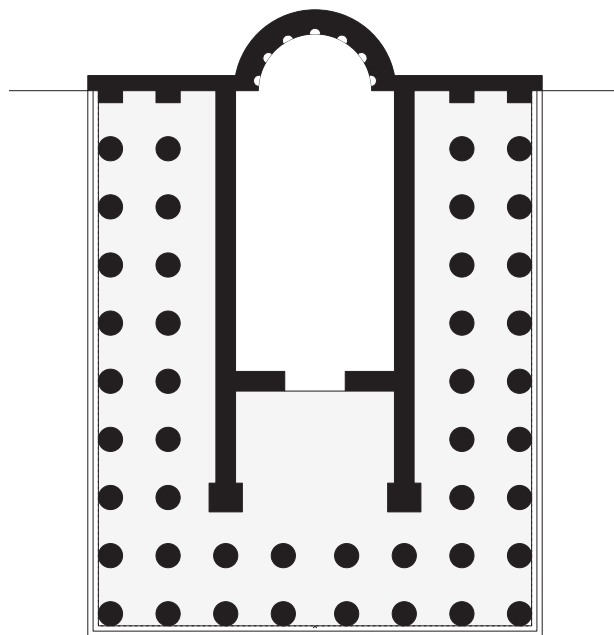


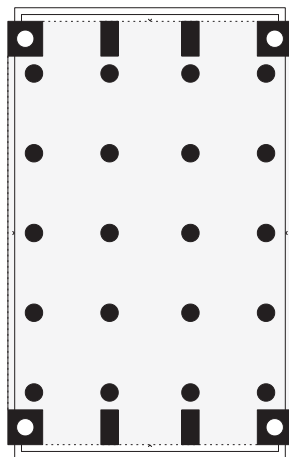
3.

Pied de la **Tour de Cordouan**
bâtie par parisien
D'après les dessins de Jean-
Nicolas-Louis Durand de 1801.

4.

Temple Romain de Jupiter tonant
à Rome bâti par Auguste
D'après les dessins de Jean-
Nicolas-Louis Durand 1801.





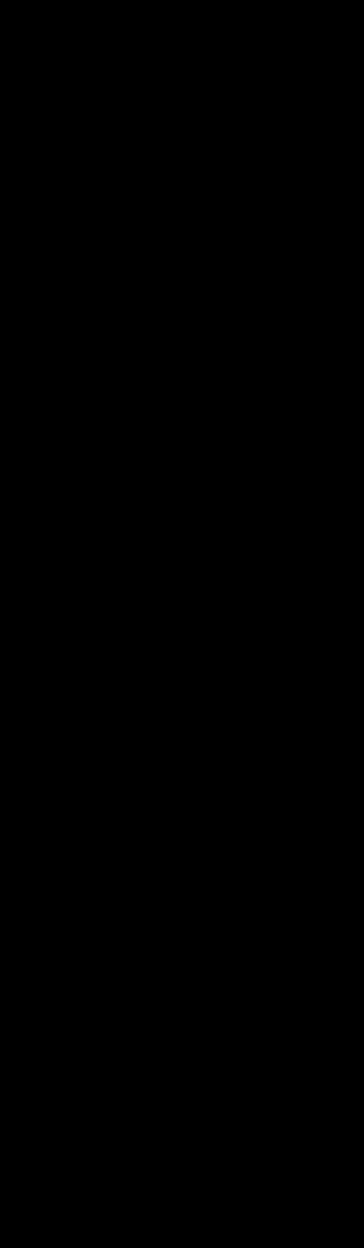
5.

Marché à Florence
D'après les dessins de Jean-
Nicolas-Louis Durand de 1801.

Dénouement

Les cinq stratégies identifiées dans ce travail, *l'exclusion*, la *spécification*, *l'intersection*, *l'intégration* et *l'assimilation*, composent un outil polyvalent analytique et conceptuel. Ils permettent d'investiguer la démarche avec laquelle un objet architectural s'implante quelque part; ils permettent d'investiguer la manière dont ceux-ci résonnent avec le monde.

Ces cinq types, bien que schématiques, ouvrent la porte à la fois à un développement plus systématique et approfondi de sous-catégories plus précises de *périmètres*, et à la fois est une tentative de nourrir un imaginaire projectuel, permettant d'appréhender peut être un peu plus facilement un rapport au monde auquel l'architecte sera obligatoirement confronté : la *limite*.



OUVERTURES

L'outil diagrammatique et son champ d'application analytique étant définis, cet énoncé se termine sur les potentialités qui peuvent être exploitées lors de son association à l'élaboration d'un projet d'architecture. Ce chapitre passe en revue quelques approfondissements possibles vis-à-vis de l'utilisation du périmètre dans un bâtiment.

45
Traduction de l'anglais : «*The shape of the edge and the nature of the edge are both important because of the way in which they communicate the institution's message to its neighbors, of favorableness or hostility [...]*» Bacon, Edmund N. *Design of cities*. Rev. ed. A Penguin book. New York: Penguin Books. 1976, p.49.

46
Crippen, Mathew, et Vladan Klement. *Architectural Values, Political Affordances and Selective Permeability*. *Open Philosophy* 3, n°1 (septembre 2020): 463.

Perceptions, limites de la perception

Toute l'étude réalisée dans ce travail est concentrée sur le point de vue de quelqu'un-e expérimentant un projet d'architecture depuis son intérieur - au sein de ses *limites*; de son *périmètre*. Le fait de se placer intensément dans l'exercice; posséder un point de vue subjectif au projet ne doit pas faire oublier que celui-ci est également perceptible depuis l'extérieur.

La forme du bord et la nature du bord sont toutes deux importantes en raison de la manière dont elles communiquent le message de l'institution à ses voisins, de bienveillance ou d'hostilité [...].⁴⁵

Le psychologue américain James J. Gibson (1904-1979) démontre que les éléments de son environnement sont perçus par l'humain comme une «affordance pour un bénéfice ou un préjudice» (*affordance for benefice or injury*). En d'autres termes, l'«affordance» est le terme qui est employé pour distinguer la facilité avec laquelle l'être humain se déplace et interagit avec cet environnement en fonction des commodités ou désagréments qu'il met à disposition.⁴⁶ Mathew Crippen et Vladan Klement, docteurs en sciences et philosophie, théorisent qu'une «affordance poli-

tique»⁴⁷ existe aussi dans l'environnement urbain et construit, celle-ci se manifestant en fonction de prédispositions sociales de ses usager·ère·s.⁴⁸ Ainsi, un matériau, une articulation de bâtiment ou une forme spatiale ou urbaine ne possède pas la même signification pour toutes les personnes qui y sont confrontées.⁴⁹

Dans une perspective d'un projet élaboré sur les bases fournies par l'outil développé dans cet énoncé théorique, la question de «l'affordance politique» pourrait être approfondie.

Surface, périmètre : l'image comme déesse?

L'outil diagrammatique permet l'analyse d'un bâtiment comment un système. Celui-ci est constitué d'une partie programmatique «stable», «instable» et d'un contexte.

Jacques Lucan disait à propos des diagrammes qu'ils n'étaient pas «rattachés à une forme particulière»⁵⁰. Ainsi, que se passe-t-il si ce système est appliqué à une unique pièce? Les meubles deviennent-ils la partie programmatique «stable»? Les espaces de plancher libre deviennent-ils la partie programmatique «instable»? Le reste du bâtiment devient-il le contexte?

⁴⁷ Crippen, Mathew, et Vladan Klement. *Architectural Values, Political Affordances and Selective Permeability*. *Open Philosophy* 3, n°1 (septembre 2020): 463.

⁴⁸ Crippen, Mathew, et Vladan Klement. *Architectural Values, Political Affordances and Selective Permeability*. *Open Philosophy* 3, n°1 (septembre 2020): 463.

⁴⁹ Crippen, Mathew, et Vladan Klement. *Architectural Values, Political Affordances and Selective Permeability*. *Open Philosophy* 3, n°1 (septembre 2020): 464-466.

⁵⁰ Lucan, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Archi-Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015, p.22.

Finalement, jusqu'à quel extrême peut-on pousser cette méthode?

De manière analogue, Kahn disait à propos de la matière:

J'ai dit que toute la matière de la nature, les montagnes, les ruisseaux, l'air et nous, sommes faits de Lumière qui a été dépensée, et cette masse froissée appelée matière projette une ombre, et l'ombre appartient à la Lumière.⁵¹

51
Traduction de l'anglais : «*I said that all material in nature, the mountains and the streams and the air and we, are made of Light which has been spent, and this crumpled mass called material casts a shadow, and the shadow belongs to Light.*»
Lobell, John, et Louis I. Kahn, *Between silence and light: spirit in the architecture of Louis I. Kahn*, Boulder: Shambhala, distributed in the U.S. by Random House, 1979, p. 22.

70

Liant cette citation avec le reste de ce travail, une série de questions se pose avec insistance :

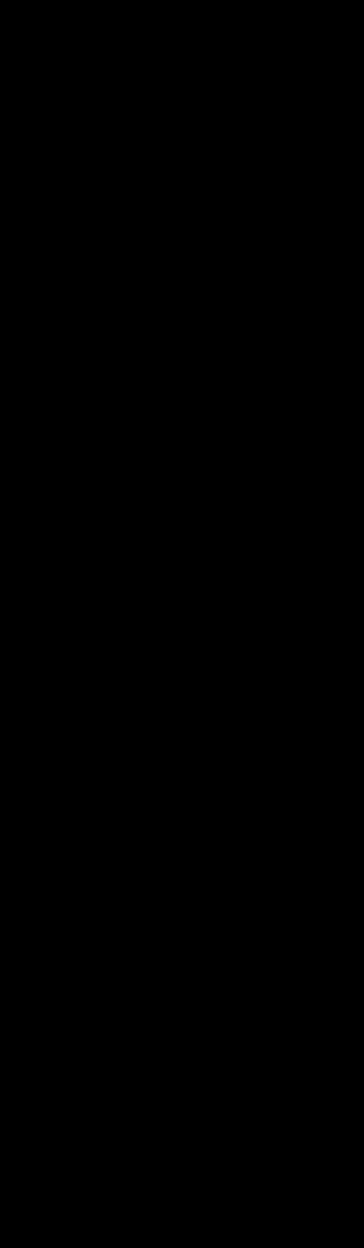
Peut-on considérer que, fondamentalement, le *périmètre* de toute chose est, et n'est uniquement que la surface sur laquelle se dépose cette lumière?

Est-ce que la manipulation de cette surface ne constitue-t-elle pas le geste fondamental d'une architecture se focalisant sur le *périmètre*?

Quelle différence alors entre un bâtiment dont on fait la perception visuelle, et une image de synthèse assistée par ordinateur, dont on capture une vue animée de l'intérieur, sachant que les deux sont des manipulations de surfaces sous la lumière?

La fabrication de surfaces est-elle une fabrication d'images?

Comment s'articule un projet fait d'images?



BIBLIOGRAPHIE

Principale

Ouvrages directement cités dans ce travail.

Ábalos, Iñaki.
The Good Life : A Guided Visit to the Houses of Modernity.
Zürich : Park Books, 2017.

Bacon, Edmund N.
Design of cities.
Rev. ed. A Penguin book. New York: Penguin Books, 1976.

Le Corbusier.
Une Petite Maison, 1923.
New edition. Berlin ; Boston: Birkhäuser, 2020.

Durand, Jean-Nicolas-Louis, et Jacques Guillaume Legrand.
Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle.
Paris: Gillé, 1801.

Fabrizi, Mariabruna, et Fosco Lucarelli.
Inner Space.
Barcelóna : Ediciones Poligrafa S.A., 2019.

Fernández-Galiano, Luis, éd.
Lina Bo Bardi : 1914-1992.
AV monografías, 180 (2015) Madrid : Arquitectura Viva, 2015.

Geers, Kersten, et Enrique Walker.
Without Content.
Édité par Moisés Puente. 2G Essays. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021.

Lacaton & Vassal Architectes.
Lacaton & Vassal: 1993 - 2015 ; post-media horizon.
 Edité par Fernando Márquez Cecilia, Anne
 Lacaton, et Jean-Philippe Vassal. El Croquis,
 2015,177/178. Madrid: El Croquis ed, 2015.

Lobell, John, et Louis I. Kahn.
*Between silence and light: spirit in the architecture of
 Louis I. Kahn.*
 Boulder: Shambhala : distributed in the U.S. by
 Random House, 1979.

Lucan, Jacques.
Précisions sur un état présent de l'architecture.
 Archi. Lausanne: Presses polytechniques et
 universitaires romandes, 2015.

Rambert, Frank.
*Hors nature: l'enceinte, une figure de la sédentarisa-
 tion.*
 VuesDensembleEssais. Genève : MetisPresses,
 2019.

Bo Bardi, Lina, Hilary Macartney, et Zanna
 Gilbert.
*Lina Bo Bardi: Three Essays on Design and the Folk
 Arts of Brazil.*
 West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design
 History, and Material Culture 20, n° 1 (mars
 2013): 110-24.

Nikša Bilić, Ante, Bradić, Saša & Grimmer, Vera.
Anne Lacaton - We don't really much believe in form.
 Interview. Croatie : Oris, n°24, 2003, p. 108-131.

Mangeat, Vincent, et Paule Soubeyrand.
*Le Géométral du Projet d'Architecture - Projet 1 -
Entre 4 murs - Occuper un Espace.*
EPFL / ENAC / LATER, 2005.

Crippen, Mathew, et Vladan Klement.
*Architectural Values, Political Affordances and Selec-
tive Permeability.*
Open Philosophy 3, n°1 (1 septembre 2020):
462-77.

Sites Internet

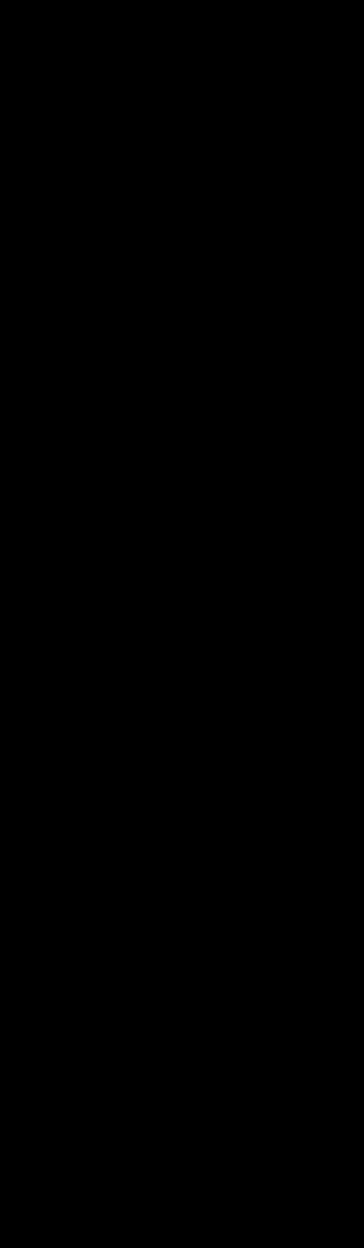
Paillote, Niamey, Straw matting hut,
Lacaton & Vassal, URL :
[https://www.lacatonvassal.com/index.
php?idp=24#](https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=24#)
(consulté le 27.12.2021)

Eric Lapierre on Villa «Le Lac» by Le Corbusier,
What Is a House For, URL :
<https://whatisahousefor.com/house/villa-le-lac/>
(consulté le 28.12.2021)

OFFICE 268,
OFFICE Kersten Geers David Van Severen, URL:
<http://officekgdvs.com/projects/#office-268>
(consulté le 29.12.2021)

Maison, Cap Ferret,
Lacaton & Vassal, URL :
[https://www.lacatonvassal.com/index.
php?idp=21#](https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21#)
(consulté le 06.01.2022)

Louis Kahn,
SpatioLogie, URL:
[https://www.spatialogie.net/category/citations/
louis-kahn/](https://www.spatialogie.net/category/citations/louis-kahn/)
(consulté le 15.01.2022)



Secondaire

Textes ayant eu une influence sur la méthodologie ou l'imaginaire matérialisé dans ce travail.

Livres

Bachelard, Gaston.
La poétique de l'espace.
 8e éd. Quadrige 24. Paris: Pr. Univ. de France,
 2001.

Baudrillard, Jean, et Jean Nouvel.
Les objets singuliers: architecture et philosophie.
 Calmann-Lévy. Paris, 2000.

Fabrizi, Mariabruna, et Fosco Lucarelli.
Database Network Interface.
 Marseille: Cosa mentale éditions, 2021.

Deleuze, Gilles.
L'image-mouvement.
 Collection « Critique » 1. Paris: Editions de
 Minuit, 1983.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, et Steven
 Izenour.
*Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism
 of Architectural Form.*
 17th print. Cambridge, Mass.: The MIT Press,
 2000.

Articles

Segrest, Robert.
*The Perimeter Projects: The Architecture of the
 Excluded Middle.*
 Perspecta 23 (1987): 54.

Segrest, Robert.
The Perimeter Projects: Notes for Design.
 Assemblage, n° 1 (octobre 1986): 24.

Wall, Alex.
Programming the Urban Surface.
James Corner, ed. *Recovering Landscape, Essays in Contemporary Landscape Architecture*,
New York: Princeton Architectural Press, 1999,
233-249.

Von Trier, Lars.
Dogville.
Hvidovre, Danemark : Zentrop, 2003.

Autre

