

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 7 (2004)  
  
**Artikel:** Inquiétant ready-made : à propos d'une maison de Lacaton et Vassal  
**Autor:** Lapierre, Eric  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984530>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Inquiétant *ready-made*

A propos d'une maison de Lacaton et Vassal

Eric Lapierre

«[...] le choix de ces "ready-mades" n'était jamais dicté par une délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle avec, dans le même temps, une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait une anesthésie complète.»

Marcel Duchamp<sup>1</sup>

«Just do it.»

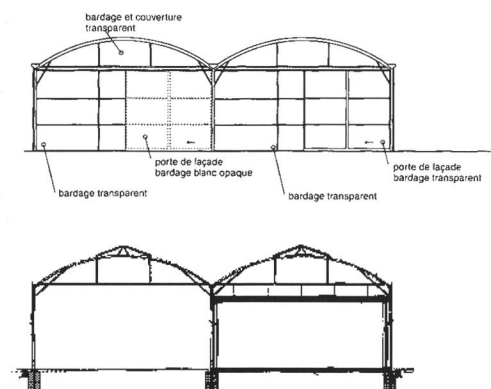
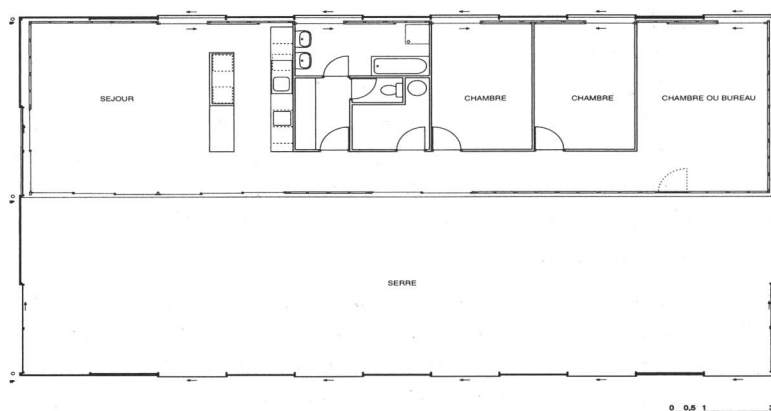
Anne Lacaton<sup>2</sup>

«[L'économie] est un processus de travail, mais pas un point de départ. Elle n'est pas ce qui fait l'architecture, mais est un excellent moyen d'arriver à produire ce qu'on a envie de produire sans se laisser freiner par les contraintes budgétaires»<sup>3</sup> explique Anne Lacaton. L'économie ainsi envisagée en tant que *processus* est proche de l'acception qu'en avaient les auteurs antiques, et de sa définition classique d'«*ordre dans la conduite d'une maison*»; elle permet d'envisager un bâtiment en tant que système d'organisation plutôt qu'en tant que système formel. Dans la maison construite à Coutras en 2000, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal poussent si loin leur logique de mise en forme "non décisionnelle"<sup>4</sup>, et soumettent leur projet à une si rigoureuse économie de moyens, qu'ils déplacent les limites de certaines catégories architecturales admises, et nous obligent à interroger le statut même de l'objet architectural.

### Usage

«La question de l'usage est pour nous la question prioritaire.»<sup>5</sup> Sur cet axiome se fonde l'approche «économique» de Lacaton et Vassal. Avec pour corollaire le désir d'éviter toute surdétermination formelle des bâtiments, qui limiterait leur capacité d'appropriation: «Notre souci est toujours de nous arrêter à un moment donné pour laisser la place à l'habitant; c'est à lui de finir, d'occuper d'une façon qui n'est pas forcément celle qu'on avait imaginée. Dans la définition même des finitions, nous ne voulons pas aller trop loin dans l'expression.»<sup>6</sup> L'attention à l'usage induit une position de retrait dans la définition de la forme, qui implique dans la conception des détails l'adoption de solutions simples et, sinon neutres, tout au moins non expressives. Une expression neutre signifierait une attention portée à la forme en elle-même que les architectes récusent: «on se fiche de l'aspect extérieur de nos bâtiments»<sup>7</sup>, affirme Jean-Philippe Vassal. Penser l'architecture à partir de l'usage conduit à poursuivre un confort qui confine au "luxe": «Notre ambition est de produire de la qualité, du luxe, en matière d'habitation, dans le sens: qu'est ce qu'on peut produire qu'on n'imaginerait pas pouvoir se payer?»<sup>8</sup>. Et le luxe c'est de pouvoir vivre dans de grandes surfaces thermiquement contrôlées.

Lacaton et Vassal, maison à Coutras.



Les critères “grande surface” et “confort thermique” sont performantiels, et non formels. Leur adoption conduit Lacaton et Vassal à réévaluer à la fois les productions architecturales contemporaines et celles de l’après-guerre : «*Nous aimons le Style international, car cette architecture très simple produit une réelle générosité spatiale : elle offre des vues, du confort, et est résolument moderne. Cette architecture nous paraît répondre aux aspirations de la société contemporaine mieux que l’architecture complexe, formaliste et clinquante d’aujourd’hui. Nous essayons de mettre en pratique aujourd’hui une architecture efficace du même type et qui permette d’offrir la même générosité spatiale.*»<sup>9</sup> L’efficacité désigne ici l’économie de moyens. Envisager les bâtiments en termes de performances, c’est aborder le travail de définition du projet comme la mise en place d’un processus fondé sur la définition d’un algorithme performantiel duquel une forme résultera, presque de manière “automatique”<sup>10</sup>.

Lacaton et Vassal, maison à Coutras, plan, élévation, coupe.

### Légèreté

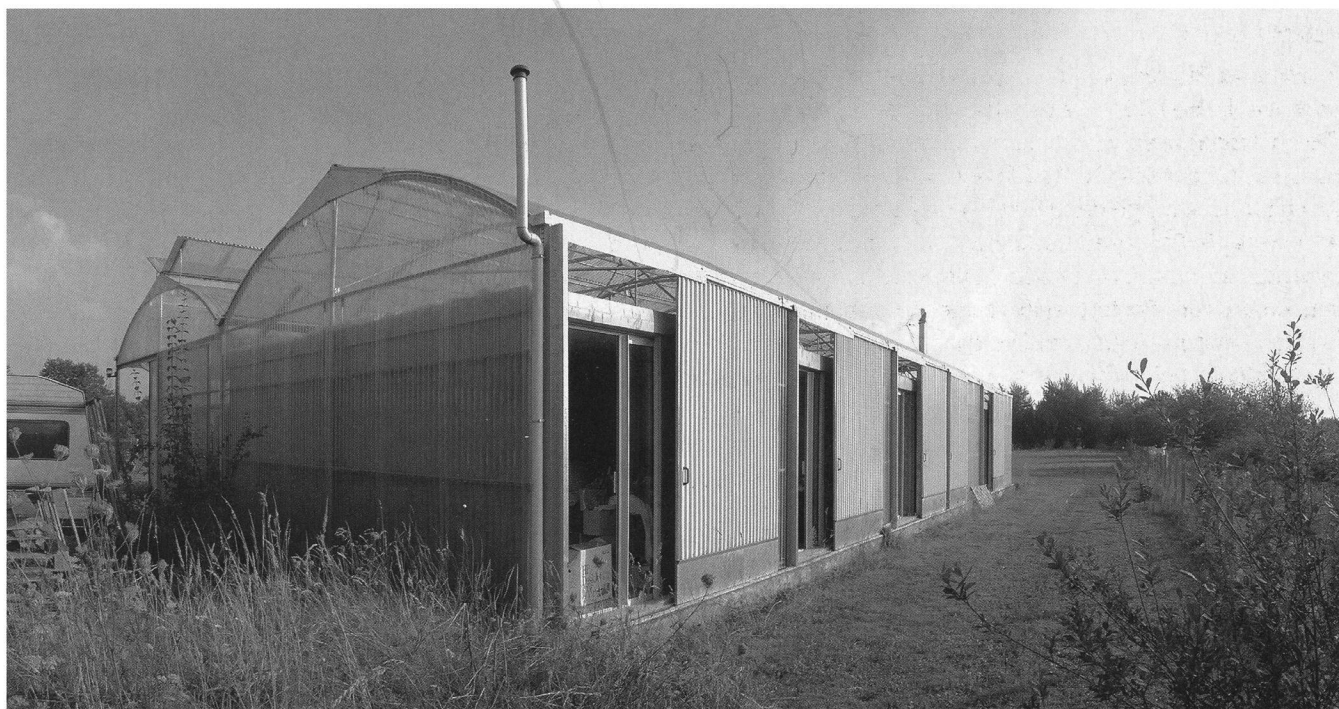
En appui de la plus grande économie de moyens, Lacaton et Vassal recherchent ce qu’ils nomment la *légèreté* : une tentative de répondre au besoin de protection que l’on attend d’un bâtiment avec le minimum de choses, qui n’est pas sans rappeler les analyses de Reyner Banham dans *The Well Tempered Environment*<sup>11</sup>. Jean-Philippe Vassal a expérimenté concrètement ce type de légèreté et de pertinence climatique lorsqu’il vivait au Niger dans les années 1980<sup>12</sup> : quelques pieux et un morceau de toile y suffisent à constituer un *abri*. La maison à Coutras, constituée de deux serres horticoles en polycarbonate ondulé transparent, posées côte à côte, manifeste une semblable légèreté. L’une des serres, qui accueille les fonctions vitales – séjour, cuisine, chambres à coucher, salle de bains, toilettes –, est isolée et doublée en bois contre-plaqué ; l’autre est laissée brute, surface sans affectation précise ouverte aux sollicitations des habitants. L’ensemble est posé sur une dalle de béton à la rive épaufrée, qui constitue l’unique intervention “lourde” du chantier, et dont on sent qu’elle pourra être, un jour, la seule chose qui restera de la maison.

La légèreté désigne aussi la légèreté physique des objets construits : la maison est aussi légère qu’un coupe-vent. Elle se double d’une forme de légèreté plus ontologique, qui donne sens à l’adoption de solutions constructives et de mise en œuvre explicitement simples. Les panneaux de bois contre-plaqué des portes-fenêtres de la maison Latapie, ou les ampoules standard simplement suspendues à leurs fils électriques dans la maison à Coutras, témoignent d’une forme d’évidence : le retrait des architectes par rapport à ce qui pourrait être le

*design* de leurs bâtiments est tel que les solutions adoptées tendent à une forme d'anonymat qui "allège" la construction de son caractère d'œuvre exceptionnelle. Là encore, les solutions adoptées cherchent moins la neutralité expressive que l'effacement maximal d'auteurs qui ne poursuivent pas la banalité esthétisée d'un objet architectural intemporel, qui «aurait l'air d'avoir toujours existé», comme pouvait le faire Auguste Perret, mais la possibilité de construire, ici et maintenant, et pour ici et maintenant, des objets qui soient à la fois légers et performants, quasiment dénués d'intentions artistiques et qui, d'une certaine manière, ne revendiquent rien, pas même le fait qu'ils le soient.

Cette architecture est légère aussi car elle est dénuée de pathos, qu'elle ne fait aucun commentaire, ni sur les sites dans lesquels elle prend place, ni sur soi, et qu'elle va jusqu'à renoncer à toute idée de pérennité : *«Il est très intéressant de travailler avec l'idée présente à l'esprit qu'on ne construit pas pour l'éternité, pas même pour cinquante ans. De cette manière l'architecture perdrait de sa lourdeur.»*<sup>13</sup> Lacaton et Vassal travaillent sur la question de l'habitation, une habitation considérée non pas simplement comme logement, mais comme le fait d'habiter des espaces, quels qu'ils soient. L'habitation induit la légèreté, car elle s'oppose au poids du monumental<sup>14</sup>. Plus une architecture est monumentale, moins les traces de l'usage y sont lisibles, et plus l'architecture s'impose pour elle-même. Dans les bâtiments de Lacaton et Vassal, l'usage et ses traces sont au premier plan. Les images qu'ils publient de la maison à Coutras la montrent investie par des objets quotidiens : la moto dans le jardin d'hiver, le canapé face à la télévision, les aliments dans les rayonnages de la cuisine, le linge sec en attente de rangement sur une table, un ordinateur sur un bureau face à une baie, etc. Tout manifeste le fonctionnement simple et léger d'une maison sans *design* : une économie domestique en acte. Il n'y a là aucune trace de l'ironie distanciée et élitiste des intérieurs "ordinaires" de Robert Venturi et Denise Scott Brown : les objets sont montrés respectueuse-

Lacaton et Vassal, maison à Coutras.



ment en tant que vecteurs d'usage, et ne sont pas transformés en symboles d'une condition sociale ou culturelle particulière.

Le désordre apparent de la maison rend compte de l'ordre ouvert de l'usage et s'oppose à une composition spatiale figée. Son caractère "flou" évoque d'autres usages possibles du lieu, comme un plan réellement libre. Une esthétique chère à Henri David Thoreau, constructeur de la maison dans laquelle il vécut plus de deux ans, à l'écart du monde au bord de l'étang de Walden dans le Massachusetts : «Ce que je vois de beauté architecturale aujourd'hui, est venu, je le sais, progressivement du dedans au dehors, des nécessités et du caractère de l'habitant, qui est le seul constructeur. [...] Les plus intéressantes demeures en ce pays-ci [...] sont les plus dénuées de prétention, les humbles huttes et les cottages de troncs de bois des pauvres en général; c'est la vie des habitants dont ce sont les coquilles, et non point simplement quelque particularité dans ces surfaces, qui les rend pittoresques; et tout aussi intéressante sera la case suburbaine du citoyen, lorsque la vie de celui-ci sera aussi simple et aussi agréable à l'imagination, et qu'on sentira aussi peu d'effort visant à l'effet dans le style de sa demeure.»<sup>15</sup> Thoreau parle ici de la beauté essentiellement simple de la cabane primitive. La maison à Coutras est une cabane primitive pour le temps présent.<sup>16</sup> Son esthétique ouverte et résultante est fondée sur un type d'économie de moyens qui renvoie moins au Minimalisme, essentiellement préoccupé de questions formelles, qu'à l'Arte Povera, dont les représentants ont souvent travaillé sur des processus, et sur la dimension presque sacrée de la pauvreté. De plus, en dépit de relations superficielles, le travail de Lacaton et Vassal se distingue du Brutalisme de l'après-guerre par son manque d'ambition expressive.

### Ready-made

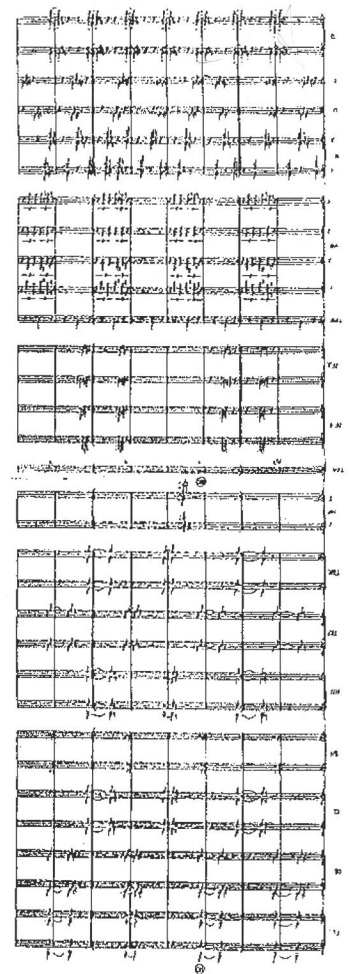
Dans la maison à Coutras, Lacaton et Vassal ont procédé à une si forte réduction des éléments architecturaux qu'elle est un *ready-made* architectural résultant de l'implantation sur le site de deux objets manufacturés dont la forme n'a pas été modifiée<sup>17</sup>.

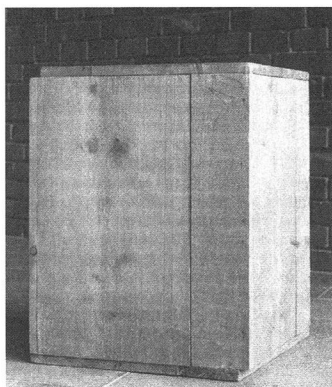
Que reste-t-il d'«architectural» dans une architecture à ce point réduite? Qu'est ce qui fait que cette maison *ready-made* est différente à nos yeux des banales serres qui se rencontrent dans le paysage de la région de Coutras? Qu'est ce qui nous la fait considérer comme une œuvre d'architecture, en dépit de son allègement maximal d'intentions artistiques?

Anne Lacaton indique une première piste : «Moins de matière, c'est aussi moins de coût, et c'est une façon totalement directe de mettre en œuvre les choses, d'assumer les matériaux, d'assumer les assemblages : cette performance, devient aussi une qualité esthétique.»<sup>18</sup>

L'esthétique "directe", proche de celle du *ready-made* et de l'objet trouvé, traverse le 20<sup>e</sup> siècle, mise en œuvre par des artistes qui tous, à l'image de Lacaton et Vassal à Coutras, cherchent à cerner au plus près la nature profonde de leur médium respectif, et de lui conserver l'énergie qu'il a comme "à l'état sauvage". Le Corbusier qualifie ainsi de «sauvage» le style d'un garde-corps de béton armé sur le toit d'une auberge-restaurant qu'il imagine construite sur la plage d'un village breton pour lequel elle représente la modernité<sup>19</sup>; Jackson Pollock explique : «J'aborde la peinture dans le sens où on approche le dessin; c'est-à-dire de manière directe. Je ne travaille pas à partir de dessins, je ne transforme pas des esquisses, des dessins, et des dessins en couleur, en peinture. La peinture, je crois, aujourd'hui – plus elle est immédiate, plus elle est directe, eh bien plus grande sera sa capacité de pouvoir dire quelque chose.»<sup>20</sup> Morton Feldman déclare, en réaction à la conception "chronométrique" du temps dans la musique classique : «Franchement, cette approche du temps m'ennuie.

Morton Feldman, partition de *Coptic Light*, 1986.





Joseph Beuys, Caisse.

Jackson Pollock, Autumn Rhythm: Number 30, 1950 (266,7 x 525,8 cm). Huile sur toile. The Metropolitan Museum of Art, New York (fragment).

*Je ne suis pas un horloger. Ce qui m'intéresse c'est d'obtenir du temps dans son existence non structurée. C'est-à-dire ce qui m'intéresse, c'est la manière dont cette bête sauvage vit dans la jungle – non au zoo. Je m'intéresse à la manière dont le temps existe avant que nous posions nos pattes sur lui – nos intelligences, nos imaginations, en lui.*»<sup>21</sup> Joseph Beuys décrivant deux caisses de bois constituées de planches irrégulières grossièrement assemblées par clouage, conclut: «Mais je dirais [...] que ce serait faire preuve d'étroitesse d'esprit si quelqu'un venait me dire: là, à gauche, ça dépasse beaucoup plus qu'à droite. Oui, je dirais: si c'est de la même longueur des deux côtés, alors disparaît l'impulsion simple qui consiste à prendre quelque chose et à le clouer à autre chose, alors la vie disparaît de l'objet.»<sup>22</sup>

Cette recherche de sauvagerie passe nécessairement par le retrait d'auteurs qui mettent au premier plan leur médium plutôt que leur propre pathos. De telles œuvres sont plus des processus ouverts que des objets finis. Pollock se félicitait qu'un critique ait un jour écrit que ses images «n'avaient ni début ni fin»<sup>23</sup>. Les pièces de la maturité de Feldman n'ont pas, non plus, à proprement parler, de début ou de fin. Quant aux sculptures de Beuys, elles ne valent, pour la plupart, qu'en tant que résultat d'une action menée. On se souvient, enfin, que Le Corbusier a rajouté «après coup» dans le processus d'élaboration du projet du couvent de la Tourette des éléments aussi déterminants que le buffet d'orgue, l'oratoire ou l'escalier hélicoïdal; l'imperfection formelle du plan final suggère qu'il aurait pu ajouter encore ou retrancher, et que l'ensemble fonctionnerait toujours. La maison à Coutras est, elle aussi, avant tout un processus enclenché: la mise en place d'une série de possibilités – y compris celle de sa propre disparition, qui fait d'elle un paradoxal objet vivant.

### Inquiétante étrangeté

Pourquoi des œuvres d'art, qui sont par définition des *artefacts*, gagnent-elles à se tenir au plus près d'un état qui pourrait les faire envisager comme des éléments «naturels»? Les œuvres ne perdent-elles pas en pertinence, en force, et en liberté, à vouloir trouver des expressions aussi inéluctables que celles des phénomènes naturels?<sup>24</sup>

Je poserai comme hypothèse que ce qui nous permet de dire d'une construction: «là, il y a architecture», ressort à un sentiment confus et déstabilisant, qui a à voir avec l'*inquiétante étrangeté*. Dans le texte éponyme, Sigmund Freud se propose de cerner une «variété particulière de l'effrayant, qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier»<sup>25</sup>. Il remarque que *heimlich* – «familier» –, est si ambivalent qu'il signifie, dans certaines acceptions, son propre contraire, *unheimlich*<sup>26</sup>, et conclut, par ailleurs, que le sentiment d'inquiétante étrangeté se manifeste lorsque «quelque chose de refoulé [qui n'était pas forcément angoissant au départ] fait retour»<sup>27</sup>. D'où ce sentiment ambivalent, qui mêle à la fois le connu et l'inconnu, et cette capacité de re-connaître une chose supposée inconnue. Il décrit, enfin, deux types de situations dans lesquelles se manifeste l'inquiétante étrangeté: «lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives dépassées paraissent à nouveau confirmées»<sup>28</sup>. Les «complexes infantiles» concernent chaque individu et sa propre histoire en particulier; les «convictions primitives» renvoient au stade «animiste» du développement de chacun qui, à l'image de «nos ancêtres primitifs»<sup>29</sup>, a, à un moment de son développement psychique, cru au retour des morts, que des objets inanimés pouvaient avoir une âme, ou à tout autre représentation «magique» du monde. Ces convictions, que nous avons collectivement dépassées, restent pour beaucoup, selon Freud, encore vivantes à l'état latent, n'attendant qu'un signe pour se ranimer et se trouver «confirmées».





A gauche et à droite: Lacaton et Vassal, maison à Coutras.

Revenons à l'architecture et posons deux nouvelles hypothèses: en tant qu'auteur on n'invente jamais rien à partir de rien; en tant que spectateur, l'on ne peut jamais accéder qu'à des œuvres qui savent nous ménager jusqu'à elles un chemin d'accès connu. Une œuvre essentiellement originale serait condamnée à n'être entendue que de son auteur. L'œuvre joue toujours de la dialectique du connu et de l'inconnu: celle d'architecture, dotée d'une irréductible dimension archaïque, sans doute plus que tout autre. C'est de ce point de vue qu'elle a à voir avec l'inquiétante étrangeté<sup>30</sup>.

La place manque ici pour analyser en détail l'analogie entre les phénomènes architecturaux et l'inquiétante étrangeté. Disons simplement que tout se passe comme si ce que Freud entend par les «*complexes infantiles refoulés*» renvoyait, analogiquement, en matière d'architecture, à la capacité d'évocation des bâtiments. Au fait qu'une construction, par sa forme et sa présence, renvoie à une ou plusieurs autres ou, en tout cas, à quelque chose d'autre. L'architecture agit ainsi souvent dans le registre plus ou moins direct de la métaphore et de l'évocation; qu'elle ait une dimension anthropomorphique, qu'elle fasse référence à sa propre histoire ou à tout autre chose de déjà connu, elle s'appuie sur du "déjà-là" sous diverses formes.

Ce que Freud identifie par des «*convictions primitives*» renvoie, par analogie, à une conception "dépassée" de l'architecture, à la construction non savante, vernaculaire. La fascination exercée par l'architecture vernaculaire sur les architectes s'explique par leur désir de s'emparer de l'esthétique "directe" et de la franchise de solutions qui la caractérisent. L'analogie avec l'inquiétante étrangeté nous montre que l'architecture savante est d'une telle ambivalence que les attitudes architecturales peuvent se définir la plupart du temps par des oxymores. «Architecture savante vernaculaire» pourrait décrire la maison à Coutras.



### Architecture

On comprend mieux maintenant ce qui la distingue à nos yeux d'une vulgaire serre horticole. La serre "jardin d'hiver" est brute ; elle est dotée, comme toutes ses semblables, d'un anémomètre, visible en façade. La serre "programmée" est "aidée"<sup>31</sup> ; elle est doublée et isolée, et dotée, en façade, d'une antenne de télévision. L'étalon de la serre non modifiée permet de mesurer l'intervention par laquelle l'ensemble s'est transformé en maison, comment l'anémomètre s'est transformé en antenne de télévision. La répétition des deux volumes identiques évoque les serres à l'état "sauvage", lorsqu'elles sont alignées dans le paysage, et l'impact architectural de cette répétition brute, qui a fasciné Aldo Rossi en son temps, à propos des cabines de plage, notamment. La répétition évoque aussi la duplication : « *Un [...] aspect important du ready-made est son manque d'unicité ... la réplique d'un ready-made délivrant le même message* »<sup>32</sup>. Ce seul aspect trouve ainsi trois raisons d'être possibles : cette instabilité d'interprétation fonde la richesse et l'essence du fait architectural.

En réduisant leur intervention au choix des deux serres, Lacaton et Vassal semblent renoncer à leurs prérogatives d'architectes comme "metteurs en forme", et marquer un retrait si fort qu'il pourrait apparaître comme une désertion du champ architectural. Bien au contraire, la maison débordante des traces de la vie de ses habitants – Anne Lacaton se déclare très attachée à la capacité qu'a l'architecture de montrer les usages qu'elle génère – manifeste explicitement la tension qui se crée entre l'aspect initial des serres, toujours lisible, et l'usage de maison qui en est fait. Du linge qui sèche, un canapé, une table, etc., dans une serre : nous sommes bien là au cœur de la dialectique du re-connu dans l'inconnu qui caractérise l'inquiétante étrangeté. Là, sans aucun doute, il y a architecture, une architecture réduite et, par là même, précipitée, dans ce qu'elle a d'essentiel qui est cette étrange tension interne



née d'une instabilité d'interprétation qui nous impose un éveil permanent. En établissant par l'usage, un raccourci aussi littéralement surréaliste, Lacaton et Vassal donnent à entendre une des dimensions fondamentales de l'architecture : celle du décalage et de la tension provoqués par la nécessité d'utiliser des matériaux connus et reconnaissables dans un contexte et une œuvre toujours nouvelle. En installant la vie quotidienne des habitants dans les serres, ils nous montrent la qualité architecturale que ces objets possèdent à l'"état sauvage" – ce faisant, ils changent le regard que nous pouvions porter jusqu'alors sur eux –, et parviennent à les faire entrer dans le champ de l'architecture savante sans amoindrir leur force ni leur efficacité originales. Enfin, ils parviennent à donner à leur architecture un sens entièrement fondé sur les qualités d'usage, tout en montrant la beauté et la valeur poétique de celles-ci : la rencontre d'un canapé et d'une serre sur une terrain est proche de celle d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection.

En mettant en œuvre une telle économie de moyens, ils démontrent qu'en matière d'architecture la réduction bien comprise des moyens conduit à une intensification des effets ; des effets qui prennent, dans le même temps, tout leur sens. Réduire les effets de manière crédible, c'est tenter de donner à une œuvre savante et artificielle l'évidence de son contraire : une œuvre de nature.

*Lacaton et Vassal, maison à Coutras.*



## Notes

- <sup>1</sup> M. Duchamp, «A propos of "Ready-mades"», conférence au Museum of Modern Art, New York, 19 octobre 1961.
- <sup>2</sup> Conversation avec A. Lacaton, Paris, 2 juin 2004.
- <sup>3</sup> *Ibidem*.
- <sup>4</sup> Je désigne ainsi une procédure de projet dans laquelle la forme est résultante et non préconçue.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, note 2.
- <sup>6</sup> *Ibidem*.
- <sup>7</sup> Conversation avec J.-P. Vassal, Paris, 22 juillet 2003.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, note 2.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, note 7.
- <sup>10</sup> Sur la question de la forme résultante, voir E. Lapiere, *Architecture du réel – Architecture contemporaine en France*, Paris, Le Moniteur, 2003.
- <sup>11</sup> Reyner Banham, *The Well Tempered Environment*, 1969.
- <sup>12</sup> De 1980 à 1985, J.-P. Vassal a été architecte et urbaniste au Niger, dans la cadre de programmes de développement.
- <sup>13</sup> «Conversation con Patrice Goulet/A Conversation with Patrice Goulet», 2G, n° 21, 2002, p. 126.
- <sup>14</sup> S'interrogeant sur la raison qui veut qu'un hall d'aéroport fasse dix mètres sous plafond quand quatre suffiraient, A. Lacaton conclut : «Cela a à voir avec une certaine légèreté en architecture qui va contre ce qui reste de l'idée du monument, du bâtiment durable qui n'est pas là pour répondre à un usage à une époque donnée, mais pour affirmer quelque chose de l'ordre du politique et du pouvoir. En soi, cet ordre est obsolète.», *Ibidem*, pp. 125-126.
- <sup>15</sup> Henri David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Gallimard, 1990, p. 48 (traduit de l'anglais par L. Fabulet; titre original : *Walden*, 1854).
- <sup>16</sup> Significativement, Lacaton et Vassal indiquent que «quel que soit le projet sur lequel ils travaillent, [ils dessinent] le plan de la maison Farnsworth à la même échelle pour voir s'ils sont plus grands...» (*op. cit.*, note 13, p. 140). Cette espèce d'étoile polaire de leur travail est, elle aussi, une cabane primitive de son temps.
- <sup>17</sup> Le recours au ready-made appartient en propre à l'univers architectural. Du lave-main dans le hall d'entrée de la villa Savoye à la «stratégie du disponible» de Jacques Ferrier (in Jacques Ferrier, *architecte*, Paris, Passage piétons, 2000), en passant par les matériaux «as found» des brutalistes, sa présence, dont l'histoire reste à écrire, est manifeste, au moins depuis la révolution industrielle.
- <sup>18</sup> *Ibidem*, note 2.
- <sup>19</sup> Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, 1926.
- <sup>20</sup> J. Pollock, «Interview with William Wright», 1950, in Pepe Karmel (Ed.), *Jackson Pollock – Interviews, Articles, and Reviews*, New York, The Museum of Modern Art, 1999, pp. 20-22.
- <sup>21</sup> M. Feldman, «Entre catégories», in Morton Feldman, *Ecrits et paroles* (textes réunis par J.-Y. Bosseur et D. Cohen-Levinas), Paris, L'Harmattan, 1998 (traduction de D. Bosseur). Parution originale in *The Composer*, Houston, Texas, septembre 1969.
- <sup>22</sup> J. Beuys, in J. Beuys et V. Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992, pp. 64-65. Edition originale en allemand, *Was ist Kunst ?*, Stuttgart, Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH.
- <sup>23</sup> *Op. cit.*, note 20, p. 19.
- <sup>24</sup> Lacaton et Vassal expliquent à propos de la maison à Lège, Cap-Ferret : «Ce qui est important est de pousser les idées à leur conclusion logique; c'est-à-dire, dans ce cas, de conserver le terrain tel qu'il est, ne pas modifier le profil de la dune, ne pas couper les arbres, pas deux, pas un, aucun ! [...] Nos clients n'ont alors plus le choix, parce qu'une fois qu'un certain nombre de choses ont été décidées en commun, on va aussi loin que possible avec ces choix-là» (*op. cit.*, note 13, p. 132).
- <sup>25</sup> S. Freud, «Das Unheimliche», in Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 215. Publication originale en allemand en 1919, in *Imago*, tome 5 (5-6).
- <sup>26</sup> La traduction de *unheimlich* par «inquiétante étrangeté» n'est pas sans poser des problèmes d'interprétation, et les traductions retenues aujourd'hui sont, suivant les auteurs, «non familier», «étrange familier», «pas comme chez soi».
- <sup>27</sup> *Op. cit.*, note 25, p. 245.
- <sup>28</sup> *Ibidem*, p. 258. C'est Freud qui souligne.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, p. 256.
- <sup>30</sup> Sur cette question, voir E. Lapiere, *op. cit.*, note 10.
- <sup>31</sup> Dans le sens où Duchamp nommait «ready-mades aidés» des ready-mades auxquels il avait fait subir une modification.
- <sup>32</sup> *Op. cit.*, note 1.

