



HAL
open science

Autoconstructions médinale tunisoise actuelle et déconstructivisme architectural : quelles ressemblances esthétiques ?

Sami Kamoun

► To cite this version:

Sami Kamoun. Autoconstructions médinale tunisoise actuelle et déconstructivisme architectural : quelles ressemblances esthétiques?. Histoire. Université de Lorraine; Université de Tunis, 2018. Français. NNT : 2018LORR0322 . tel-02166705

HAL Id: tel-02166705

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-02166705>

Submitted on 27 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



المعهد العالي للفنون الجوية بتونس
Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis

Université de Lorraine
Ecole doctorale HNFB - Humanités Nouvelles-Fernand Braudel
Unité de recherche : EA 3945 - CRULH - Centre régional Universitaire Lorraine Histoire

Institut Supérieur des Beaux Arts de Tunis (ISBAT) relevant de l'Université de Tunis
Ecole doctorale : Art & culture
Unité de recherche : Maftouha, Pratiques artistiques modernes en Tunisie

THÈSE EN CO-TUTELLE INTERNATIONALE

En vue de l'obtention des grades de

Docteur de l'université de Lorraine

Docteur de l'université de Tunis

Spécialités : « Histoire » & « Sciences et techniques des arts », option « théorie de l'art »

Présenté par :

Sami KAMOUN

Autoconstructions médinale tunisoise actuelle et Déconstructivisme architectural. Quelles ressemblances esthétiques ?

Tome - I

Thèse soutenue publiquement le 18 Décembre 2018 à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Tunis

Composition du Jury :

Hamadi BOUABID

Université de Carthage

Examinateur-Président

Daniel PAYOT

Université de Strasbourg

Rapporteur

Clara SANDRINI

Ecole nationale supérieure d'architecture de Toulouse

Rapporteur

Nomen GMACH

Université de La Manouba

Examinateur

Roland HUBSCA

Université de Lorraine

Rapporteur

Hélène VACHIER

Université de Lorraine

Directeur de thèse

Mahsouma SELLAMI

Université de Carthage - ENAU (Ecole Nationale d'Architecture et d'Urbanisme)

Co-Directeur de thèse

DÉDICACES

A la mémoire de ma mère,

A mon cher père, mes deux sœurs,

A tous mes ami(e)s,

A tous ceux que j'aime,

Et à tous ceux qui m'aiment et qui me soutiennent...

TABLE DE MATIÈRE.

DÉDICACES	1
TABLE DE MATIÈRE	2
INTRODUCTION GÉNÉRALE	8

1^{ÈRE} PARTIE

ÉTUDE ÉPISTÉMOLOGIQUE. MÉDINA ET AUTOCONSTRUCTIONS.

-I- Aperçu historique de la médina de Tunis.	32
-I- 1. Naissance.	34
-I- 2. Extension.	39
-I- 3. Reconstruction.	42
-I- 4. Déshérence et dégradation.	50
-I- 5. Oukalisation et sauvegarde.	60
-II- Autoconstruction : définitions et caractères.	72
-II- 1. Définitions.	74
-II- 2. Autoconstruction et Modernisme.	79
-II- 3. Autoconstruction et Postmodernisme.	83
-II- 4. Autoconstruction et Déconstructivisme.	87

-II- 5. Différentes formes d'autoconstruction. _____	89
-II- 5 - 1. Architecture sans architecte. _____	90
-II- 5 - 2. Le bidonville. _____	94
-II- 5 - 3. Le squat. _____	98
-II- 5 - 4. Le Castor. _____	102
-II- 5 - 5. Le vernaculaire traditionnel. _____	105
-II- 5 - 6. Le vernaculaire contemporain. _____	112
-III- Construction du regard et esthétique de la photographie. _____	128
-III-1. Aperçus historiques sur la photographie ; de l'argentique au numérique. _____	130
-III- 2. Regards photographiques. _____	135
-III- 3. Perception, intention, inconscient. _____	152
-VI- Synthèse. _____	162

2^{ÈME} PARTIE

DÉCONSTRUCTIVISME, ARCHITECTURE ET REPRÉSENTATION ESTHÉTIQUE.

-I- Esthétique et déconstruction : essai de définitions. _____	167
-I- 1. Esthétique, inesthétique : notions et étymologies. _____	67
-I- 2. Déconstruction. _____	182
-I- 1- 1. Définitions derridiennes. _____	182
-I- 1- 2. Définitions architecturales. _____	192
-II- Déconstructivisme et mouvements architecturaux. _____	206
-II- 1. Modernisme. _____	206
-II- 2. Constructivisme. _____	216

-II- 3. Postmodernisme. _____	230
-II- 4. Architecture vernaculaire traditionnelle. _____	239
-II- 5. Le Déconstructivisme aujourd'hui. _____	249
-III- Étude de quelques catégories formelles du Déconstructivisme. _____	253
-III- 1. La déréglementation. _____	255
-III- 2. La Ruine. _____	261
-III- 3. L'inachèvement. _____	267
-IV- Synthèse. _____	289

3^{ÈME} PARTIE

ESTHÉTIQUE DES AUTOCONSTRUCTIONS À LA LUMIÈRE DE CATÉGORIES FORMELLES DU DÉCONSTRUCTIVISME.

-I- « Déréglementation », « ruine » et « inachèvement », une approche esthétique des autoconstructions. _____	295
-II- « Idée » de déréglementation. _____	301
-II- 1. Étude de cas du Déconstructivisme.	
-II- 1 - 1. Guardiola House. _____	301
-II- 1 - 2. Splitting. _____	306
-II- 2. Ressemblances esthétiques entre les images du Déconstructivisme et des autoconstructions dans l' « idée » de déréglementation.	
-II- 2 - 1. Cas de la photographie de la rue Kaadine. _____	310
-II- 2 - 2. Cas de la photographie du Boulevard de 9 Avril 1938. _	323
-III- « Idée » de ruine. _____	333
-III- 1. Étude de cas du Déconstructivisme.	

-III- 1 - 1. Berlin Free Zone. _____	333
-III- 1 - 2. Indeterminate Facade. _____	339
-III- 1 - 3. House Zirl. _____	343
-III- 2. Ressemblances esthétiques entre les images du Déconstructivisme et des autoconstructions dans l' « <i>idée</i> » de ruine.	
-III- 2 - 1. Cas de la photographie de la rue Bou Saadoun. _____	347
-III- 2 - 2. Cas de la photographie de la rue Kaadine. _____	360
-III- 2 - 3. Cas de la photographie de la rue Ben Lehem. _____	368
-IV- « <i>Idée</i> » d'inachèvement. _____	376
-IV- 1. Étude de cas du Déconstructivisme	
-IV- 1 - 1. Gehry House. _____	376
-IV- 1 - 2. Open House. _____	380
-IV- 2. Ressemblances esthétiques entre les images du Déconstructivisme et des autoconstructions dans l' « <i>idée</i> » d'inachèvement.	
-IV- 2 - 1. Cas du zoom sur le rond-point de Bab Saadoun. _____	387
-IV- 2 - 2. Cas de la photographie de l'impasse d'Ibn Khaldoun. _	393
-V- Synthèse. _____	402
CONCLUSION. _____	424
LISTE BIBLIOGRAPHIQUE. _____	440
-I- Histoire des autoconstructions de la médina de Tunis. _____	440
-I- 1. Livres. _____	440

-I- 2. Articles de revues. _____	443
-I- 3. Thèses et mémoires. _____	445
-I- 4. Ressources électroniques. _____	445
-II- Déconstructivisme, Constructivisme, Modernisme, Postmodernisme. _____	448
-II- 1. Livres. _____	448
-II- 2. Articles de revues. _____	454
-II- 3. Thèses et mémoires. _____	464
-II- 4. Ressources électroniques. _____	464
-III- Image photographique, construction du regard et esthétique. _____	466
-III- 1. Livres. _____	466
-III- 2. Articles de revues. _____	468
-III- 3. Thèses et mémoires. _____	468
-III- 4. Ressources électroniques. _____	469
-IV- Dictionnaires. _____	470
LISTE DES FIGURES. _____	471
LISTE DES CARTES. _____	485
LISTE DES ILLUSTRATIONS. _____	487
LISTE ET EMPLACEMENT DES PHOTOGRAPHIES. _____	491
GLOSSAIRE. _____	492
ANNEXES. _____	494
-I- Annexe 1 : Planches des clichés. _____	495
-II- Annexe 2 : Planches de possibilités de ressemblances « <i>autres</i> » entre autoconstructions de la médina et Déconstructivisme architectural. _____	618

-III- Annexe 3 : Planches de l'évolution architecturale des autoconstructions de la médina d'aujourd'hui. _____	634
-IV- Annexe 4 : Planches d'autoconstructions de la médina, non sélectionnées comme cas d'étude. _____	653

INTRODUCTION GÉNÉRALE.

La médina de Tunis se caractérise par une architecture aporétique. Datant de près de douze siècles d'histoire, elle comporte de très nombreux monuments. Son riche patrimoine est depuis toujours tributaire du phénomène de l'« *autoconstruction* », qui est devenu incontrôlable après la révolution du 14 janvier 2011. Quelle que soit l'époque, la suppression des autoconstructions est impérative et immédiate. Quelles soient indigènes, allogènes, vernaculaires, sauvages, traditionnelles, contemporaines ou récentes ; qu'elles prennent place à l'intérieur ou à l'extérieur de la muraille et quelles que soient les mesures prises pour s'en débarrasser, elles réapparaissent, en signe de rébellion. Elles ont survécu, subsisté et évolué avec le temps. Leur réapparition se définit, d'emblée, comme une interminable rétroaction. En effet, Les autoconstructions de la médina de Tunis et de ses alentours, ont toujours émergé puis disparu sans être véritablement citées par les chroniqueurs. Ce n'est qu'à partir de l'époque du protectorat français, que commence véritablement leur problématisation.

Quand nous parcourons les ruelles et les impasses de la médina d'aujourd'hui, nous sommes frappés par de nombreux chantiers d'autoconstructions. Nous y observons un grand nombre de failles, d'incomplétudes constructives et des dégradations importantes infligées aux anciennes demeures. Ici, la pauvreté, l'insalubrité et l'illégalité sévissent plus que jamais. Pareillement, les travaux et les retouches se multiplient chaque jour, sans contraintes, ni résistances. Les coups de marteaux, de pioches et de riflards chantent simultanément dans une cacophonie généralisée. Sans compter les sacs de ciment, les tas de graviers et les montagnes de sable qui jonchent les

trottoirs et les impasses¹. Le paysage est dominé par des entrechoquements anarchiques de masses bâties, de volumes déséquilibrés et souffre de déstabilisations spatiales incommensurables. Le nombre de destructions et de transformations d'anciennes habitations, échappe également au pouvoir de contrôle des conservateurs du patrimoine, car ces derniers voient leur rôle se réduire à celui de simples observateurs/cumulateurs de dossiers. Quant à la municipalité qui est accablée par l'ampleur de cette vague de constructions illégales, elle se contente de recueillir et d'archiver les multiples infractions. Ainsi, l'esthétique du chaos et du grotesque s'impose et devient incontrôlable, imprévisible. Erigée en mot d'ordre, elle se greffe sur les ruines, sur les espaces interstitiels, remplit les terrains vacants, s'installe dans les squats, dans les endroits dégradés et abandonnés. Elle semble, malgré sa clandestinité, prolonger le processus de fabrication de la vieille cité arabo-musulmane et se « reconstruire ». Une « reconstruction » libre, réfractaire à toute interdiction, et qui n'a pour seule règle que le consentement des autoconstructeurs/habitants.

Qu'il se déroule dans la médina de Tunis ou ailleurs, le chantier d'une autoconstruction n'a pour véritable garant que sa capacité à contourner les lois et à échapper à la vigilance de l'autorité étatique. Seuls l'expérience du maçon et le risque de s'exposer à un éventuel effondrement décident de la survivance d'une autoconstruction. Seuls le portefeuille de l'éventuel propriétaire, la disponibilité de la brique rouge et du ciment déterminent sa faisabilité. Car, les autoconstructions de la médina de Tunis, n'obéissent ni aux règles, ni aux normes officielles. Elles sont instables, instinctives, insalubres, illégales et leur aspect « inesthétique » est troublant, voire problématique. En effet, l'absence d'ordre, de régularité, d'harmonie urbaine, de règle de composition rationnelle, identifiable ; de même, la complexité des formes, le

¹ - « Nous entendons souvent des échos de démolition, mais nous ne voyons rien. Nous faisons quotidiennement des visites de terrain, mais nous n'arrivons qu'en retard. Tout se passe à l'intérieur. Rien n'est visible de la rue. Et puis, tout d'un coup, une porte d'entrée surgit en surprise sur l'extérieur pour loger un magasin, un dépôt, un local, une maison, etc. Des demeures anciennes et délaissées se détruisent complètement en quelques jours. D'autres se découpent en pièces, s'agrandissent, se multiplient en étages et se réaménagent en foyer » ; témoigne Mme Slama Sadika Ghouma, architecte de l'ASM. Propos recueillis lors de mon enquête à l'ASM le 10 Juin 2015.

déséquilibre des masses conçues au hasard, donnent lieu à des conceptions spatiales étranges, difficiles à lire et à comprendre, mais ressemblant curieusement à une certaine esthétique que nous observons dans le Déconstructivisme. Cependant, nous ne prétendons pas confirmer qu'une autoconstruction médinale serait comparable à une déconstruction architecturale, que certains aspects de ses formes pourraient être utiles à la théorie esthétique du Déconstructivisme. Nous savons, par ailleurs, qu'elle n'a jamais été construite dans cette perspective et qu'elle n'existe que pour loger d'éventuels habitants. Une autoconstruction récente de la médina est singulièrement, précaire et instable, parce qu'elle emploie des matériaux de construction pauvres, élémentaires et qu'elle recourt à des solutions architecturales provisoires. Ce qui nous amène à soulever ces questions : l'autoconstruction conceptualise-t-elle un « *essentiel pour habiter* »²? Incarne-t-elle une « *recherche du minimum* »³ non pas minimaliste et architecturalement rationnelle, mais intuitive, urgente et non théorique ?

Rares sont les documents ou les témoignages qui évoquent l'implantation des autoconstructions dans la région de Tunis. C'est pourquoi nous avons jugé opportun d'explorer l'histoire de l'architecture de la médina, notamment à partir de l'avènement de l'Islam, pour pouvoir identifier les moments clés qui ont déterminé leur apparition, mais également leur disparition. Les autoconstructions, agglomérées dans les environs de la médina, forment un groupement d'habitations précaires, qui deviennent avec la période protectorale des villes clandestines auprès de la médina. Elles sont généralement connues sous le nom de « *gourbivilles* »⁴ ou de « *bidonvilles* »⁵. La naissance, puis l'extension d'une ville coloniale à architecture importée, semble à nos yeux l'un des facteurs principaux de ce foisonnement. Cette nouvelle ville a provoqué une situation de déshérence dans la cité arabo-musulmane. Il en a découlé un départ massif des autochtones bourgeois, qui s'est accru lors du bombardement de quelques quartiers au cours de la deuxième guerre mondiale. La médina en était fortement lésée ; ses quartiers sont désertés, puis occupés par une population pauvre issue du monde rural.

² - BERENSTEIN-JACQUES Paola, *Un dispositif architectural vernaculaire : les favelas à Rio de Janeiro*, thèse en histoire de l'art, Université de Paris Panthéon-Sorbonne, Septembre 1998, p. 163

³ - Idem

⁴ - Glossaire, p. 492

⁵ - Idem

Ces nouveaux arrivants, frappés par la crise économique des années 1930, ne peuvent plus payer leurs loyers, de sorte qu'ils quittent la vieille ville et constituent une ceinture d'habitations précaires tout autour. Aujourd'hui, la plupart de ces autoconstructions ont été démolies, disparues sans retour⁶. D'autres, ont été transférées, intégrées dans des cités de recasement⁷. Mais, certaines d'entre elles ont pu subsister, survivre, et s'intégrer dans le plan d'aménagement urbain, en se dotant des équipements nécessaires et en légalisant leur situation⁸. Enfin, celles qui sont réapparues sont de nouveau « *hors la loi* »⁹.

Précaire, construite avec les moyens du bord, pauvre et essentielle pour l'habitat, l'autoconstruction est un logement construit clandestinement, intuitivement et à l'abri des regards. Elle ne fait pas appel aux services d'un professionnel de l'architecture, ne respecte ni les normes de construction enseignées dans le milieu académique, ni celles de l'urbanisme, du voisinage ou de la sécurité incendie. Autrement dit, l'autoconstruction est un acte constructif entièrement autonome, libéré de toute forme d'interdiction planifiée. C'est un acte participatif, insolite, imprévisible, « *débrouillé* » et imparfait. D'ailleurs, la plupart des autoconstructions que nous voyons aujourd'hui dans la médina de Tunis, sont inachevées, en cours de chantier. Ces habitations ne semblent pas se soumettre à un planning de travaux, ni à des pénalités de retard. De même, elles ne sont pas le fruit d'une projection de plan pensé, dessiné au préalable, mais émergent spontanément et ne figurent pas dans le plan d'aménagement officiel de la ville.

A l'instar des autoconstructions, l'architecture vernaculaire traditionnelle de la médina de Tunis est autonome et n'est pas tributaire d'un savoir-faire architectural académique. Elle est construite intuitivement, en se passant des compétences d'un architecte diplômé. Elle n'est donc pas projetée dans le plan d'aménagement de la ville.

⁶ - Parmi les bidonvilles qui ont été démolies, nous citons celui du Bab Saadoun, de l'esplanade de Gambetta et celui de la rue du réservoir. Voir Carte 8, p. 59

⁷ - Il s'agit du bidonville de Borgel, celui de Djebel Jeloud et de Sidi Fellah.

⁸ - Nous citons dans ce cas précis, les bidonvilles de Djebel Lahmar, de Sidi Ben Hassen et de Mellassine.

⁹ - Nous pouvons évoquer à titre d'exemple, les autoconstructions qui se sont formées à l'intérieur de la médina de Tunis.

Au Moyen Âge, le statut d'architecte ou d'urbaniste était inexistant. Il n'y avait pas de relevé topographique qui retrace le plan des demeures existantes. Il y avait, en revanche, des règlements de voisinage qui organise l'architecture des éventuels bâtiments, qui hiérarchise les différents équipements, qui autorise et qui interdit. L'architecture vernaculaire traditionnelle de la médina de Tunis a émergé pour ainsi dire sans architectes, sans urbanistes, sans ingénieurs et sans paysagistes diplômé. Elle était populaire et réalisée intuitivement par un maçon appelé également « *amin al-bannaya* »¹⁰, dont le savoir-faire était dans la majorité des cas, local, empirique et transmis de génération en génération. Cependant, nous ne pouvons pas confondre l'architecture vernaculaire traditionnelle de la médina de Tunis avec les autoconstructions d'aujourd'hui. La comparaison est d'autant plus inappropriée, que les bâtiments anciens de la médina sont les fruits des chantiers de longue haleine, qui se sont étendus sur plusieurs siècles d'histoire et d'apories. En revanche, les autoconstructions récentes sont clandestines, instables, incomplètes et illégales. Elles sont faites de matériaux de construction de qualité médiocre, dégradables et périssables, contrairement à cette architecture vernaculaire, faite de pierres et de briques plaines. Plutôt fastueuse, celle-ci a été produite pour durer, se pérenniser et fait de nos jours partie du patrimoine architectural tunisien.

A l'époque du protectorat, et particulièrement au début du XX^{ème} siècle, les autoconstructions de la ville de Tunis s'agglomèrent plus rapidement que celles qui les ont précédées. Formant une ceinture d'habitations faites de gourbis et de « *toubs* »¹¹ autour de la médina, elles évoluent notamment pendant la période de l'entre-deux-guerres¹², si bien qu'elles menacent l'architecture de la médina de Tunis. Mais c'est en pénétrant à l'intérieur, qu'elles défigurent irrémédiablement le patrimoine bâti : les anciennes demeures bourgeoises sont vidées, délaissées et livrées à l'abandon. Désormais, les « *fondouks* »¹³, les « *zawiyas* »¹⁴, les « *habous* »¹⁵ et de nombreux

¹⁰ - Glossaire, p. 492

¹¹ - Idem

¹² - Entre l'an 1918 et l'an 1939.

¹³ - Glossaire, p. 493

¹⁴ - Idem

¹⁵ - Idem

édifices traditionnels, se louent par pièce et par famille à des paysans pauvres, pour la plupart. La médina de Tunis s'est ainsi, « *oukalisée* »¹⁶.

Livrée au squat et confrontée à la déshérence, l'architecture vernaculaire traditionnelle de la médina du début de l'indépendance¹⁷ se dégrade davantage et offre aux regards un spectacle désolant de murs et de terrasses détruits ; ses décors de faïence, de plâtre et de marbre s'effritent, se délabrent et cèdent la place à un style rural, inadapté. Pour freiner cette dégradation galopante, des organismes œuvrant pour la sauvegarde du patrimoine tels que l'Association De Sauvegarde De La Médina¹⁸ et l'Institut National Du Patrimoine¹⁹, seront constitués. Leurs travaux sont couronnés à plusieurs reprises par des prix internationaux. C'est notamment le cas du projet « *El Hafsia* » qui vise la réhabilitation et la rénovation de la partie la plus détériorée de la médina ; en l'occurrence, le quartier juif, dont les habitants sont essentiellement des émigrés pauvres. Le projet en question est réalisé en deux tranches ; la première²⁰ est destinée à l'édification d'une centaine de logements et d'un complexe commercial. Quant à la deuxième tranche²¹, elle a pour objectif la restauration et la reconstruction des bâtiments vétustes, mais aussi la conservation des anciennes demeures habitées, pour éviter le recasement.

Tout au long de l'histoire de la médina de Tunis, les autorités gouvernementales ont radicalement éliminé le phénomène d'autoconstructions. Pourtant, ces dernières réapparaissent continuellement en rétroaction et de manière inattendue. Elles semblent résister, subsister, survivre, vouloir coexister avec leur entourage immédiat et s'introduire dans leur contexte existentiel, comme pour justifier leur raison d'être. Les autoconstructions de la médina sont imparfaites dans leurs exécutions et s'expriment par ailleurs, dans un langage formel chaotique, fragmenté, illisible. Leur « *esthétique* » n'obéit à aucune règle de composition, ne témoigne d'aucun « *goût* » et ne s'inspire d'aucun style enseigné dans le milieu académique. Elles réapparaissent et continuent

¹⁶ - Idem

¹⁷ - En l'année 1956.

¹⁸ - L'ASM est mise au service en 1967.

¹⁹ - L'INP est constituée en 1979.

²⁰ - Entre l'an 1973 et l'an 1978.

²¹ - Entre l'an 1981 et l'an 1992.

d'exister malgré les efforts d'éradication déployés par l'Etat et en dépit des opérations de déplacement de leurs habitants dans des cités de recasement. Leur réapparition incessante nous incite à remettre en question nos méthodes de lutte contre ce phénomène. Eliminer, détruire, dynamiter les autoconstructions n'a fait qu'accroître leur nombre. Pourrions-nous envisager la possibilité de les appréhender autrement que par le dénigrement ? Que pourrions-nous faire de toutes ces déformations, de toutes ces transgressions appliquées sur le langage formel architectural ? Comment faire pour regarder autrement toutes ces proliférations de formes non-pures, non-orthogonales, non-rationnelles, non-industrielles ? Il y a-t-il des leçons « *esthétique* », des recettes de terrain derrière tous ces entrechoquements de volumes, de masses, d'espaces « *architecturaux* » ? Comment pourrions-nous les comprendre, les expliquer, les utiliser en vue d'enrichir la théorie esthétique et architecturale ? Enfin, pourrions-nous y trouver des similitudes avec l'esthétique du Déconstructivisme ?

En commentant les travaux de l'exposition du MOMA de 1988, Mar Wigley mentionne que le Déconstructivisme est le « *choc du passé* », qu'il « *essaye d'être sous la peau de la tradition* » et qu'il « *trouve son nouveau territoire à partir des projets de l'antiquité* »²²... Les autoconstructions de la médina de Tunis se prêtent curieusement à de telles interprétations. Tout comme le Déconstructivisme, elles se greffent sur une peau ancienne, sur une architecture traditionnelle vernaculaire, par définition arabo-musulmane. Elles cristallisent ainsi, un étrange « *choc du passé* » et trouvent leur territoire dans les architectures des époques antérieures, oubliées, abandonnées. Mais au-delà de toute rhétorique, dans quelle mesure, les apparences esthétiques des autoconstructions de la médina, sont-elles ressemblantes au Déconstructivisme architectural ?

La médina de Tunis est riche en histoire, en chantier de constructions architecturales de différents styles et, d'emblée, de destructions. D'abord, elle a été fondée par Hassan Ibn Numan²³. Elle a été embellie par les aghlabides²⁴, occupée par

²² - JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n. p. (traduction personnelle)

²³ - En l'an 698.

²⁴ - En l'an 900.

les fatimides²⁵, dévastée par les kharidjistes²⁶. Cette médina fut restaurée par les zirides²⁷, renouée par les khurassanides²⁸, protégée par les almohades²⁹, développée, étendue et embellie par les hafssides³⁰. Dès l'année 1575, elle renonce à sa place de capitale de la région, pour devenir une simple province turque. Depuis, elle cesse de s'agrandir et se limite, désormais, à de timides ajouts, à de simples chantiers de rénovation ou de restauration. Avec l'avènement du protectorat français, le processus de sa marginalisation se met en marche et le phénomène de l'autoconstruction commence prendre une nouvelle allure. L'administration française instaure un modèle urbanistique totalement étranger basé sur un plan en damier, fait de barres rigides standardisées. De nombreux parallélépipèdes gigantesques, au style français et au goût italien émergent tout autour de la médina. Tout se « *rectangularise* », tout se rationalise rapidement et bouleverse le mode de vie des autochtones. L'architecture nouvelle s'inspire des tendances du mouvement Moderne. Le cube, le parallélépipède, le cylindre, la sphère et tout le glossaire des volumes platoniciens, devient ainsi, matriciel. L'angle-droit se transforme en totems. Des ouvrages tels qu'« *Ornement en Architecture* » (Louis Sullivan), « *Crime et Ornement* » (Adolf Loos), « *Minimum* » (John Pawson), ou « *Moins est mieux* » de Mies Van Der Rohre, s'érigent en slogans constructifs. À ce foisonnement de nouvelles théories et de courants architecturaux étrangers, s'ajoute une tendance à l'Orientalisme, qui se caractérise par un style décoratif arabisant.

Dès le début du XX^{ème} siècle, la médina de Tunis s'entoure d'une ceinture d'habitations précaires, informelles, des « *gourbivilles* »³¹ et des « *bidonvilles* »³² occupés par des émigrés d'origine rurale. Ces agglomérations d'autoconstructions constituent une troisième ville, qui émerge de façon totalement clandestine³³. Les bourgeois tunisois quittent leurs demeures, en les abandonnant à une population pauvre,

²⁵ - En l'an 945.

²⁶ - En l'an 945.

²⁷ - En l'an 983.

²⁸ - En l'an 1059.

²⁹ - En l'an 1159.

³⁰ - En l'an 1228.

³¹ - Glossaire, p. 493

³² - Idem, p. 492

³³ - « *Tunis est plein de misère insécourable* » écrit André Gide. GIDE André, *Journal 1942-1949*, éd. Gallimard NRF, Paris, 1950, p. 31 ; cité par SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 603

qui ne tarde pas à dégrader les bâtiments. L'atmosphère s'asphyxie. Tout se paupérise. Cependant, le brutal freinage de l'avancée de ces autoconstructions entrepris par les autorités, ne fait qu'amplifier le phénomène. En effet, les autoconstructions se propagent non seulement autour de la médina, mais aussi à l'intérieur, où elles infligent de conséquents dommages au patrimoine architectural. La pierre naturelle qui dit, selon Juhani Pallasmaa, « *son âge et son histoire* »³⁴, est désormais remplacée par des matériaux de construction industriels récupérés, dégradés et précaires, tels que la tôle ondulée, les bidons ou les planchers de coffrage. Malgré leur précarité, ces matériaux de récupération visent une « *perfection sans âge* »³⁵. La rugosité de leur géométrie, la précision qui caractérise leur fabrication industrielle et leur montage, ne semblent pas être destinées à durer contrairement à la pierre de taille.

La proclamation de l'indépendance³⁶ est suivie du départ immédiat de l'administration française. Ce vide administratif sera compensé par une européanisation excessive et non étudiée des intellectuels tunisiens. Angles droits et béton armé essaient à nouveau et avec « *maladresse* » autour et au cœur de la vieille cité, en même temps que les pioches et les bulldozers, qui s'acharnent sur le patrimoine bâti. C'est dans ces conditions « *tragique* », que l'ancien quartier de la « *Hara* »³⁷ sera détruit à plusieurs reprises, comme le seront de nombreuses demeures dégradées. C'est aussi le cas d'un percement tranchant allant de la Qasba à la Porte de la mer, qui a été envisagé puis, abandonné. Pour faire face au danger qui menace la survie du patrimoine architectural de la ville, des associations de sauvegarde se constituent. Mais le projet de « *dé-oukalisierung* » et les efforts de restauration entrepris par ces organismes, demeurent impuissants face à une seconde vague d'autoconstructions qui touchent encore une fois, l'intérieur de la vieille cité. Le déclenchement de la révolution du 14 janvier 2011, signe leur retour ; sachant que les efforts de démolition et de recasement des autoconstructions déployés auparavant par l'Etat, sont aujourd'hui balayés par un rejaillissement exponentiel. Preuve que les pioches et les bulldozers ne résolvent le

³⁴ - PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, éd. Éditions du Linteau, Paris, 2005, p. 36

³⁵ - Idem

³⁶ - En l'an 1956.

³⁷ - Glossaire, p. 493

problème que momentanément et que l'évolution de l'architecture de la médina de Tunis semble être tributaire de ces habitations informelles. Celles-ci semblent expérimenter, curieusement, des solutions architecturales et urbanistiques irrationnelles et intuitives. Elles s'appuient sur des recettes de terrain qui manquent d'apport scientifique, de connaissances techniques. Elles se basent sur des « *débrouillardises* » in-situ, qui méritent d'être regardées de près, d'être examinées, voire améliorées par des théories et des normes applicables. Pourquoi ne pas les utiliser comme esquisse ou comme point de départ de nos réflexions sur l'architecture, sur l'urbanisme et sur la crise de l'espace contemporain ? Pourquoi ne pas réfléchir « *avec* » et non « *contre* » une telle phénoménologie ? Enfin, ne serait-il pas temps de commencer à appréhender « *autrement* » leurs aspects esthétiques ?

Nous procéderons dans le cadre de notre travail de recherche, à une lecture « *esthétique* » comparée de deux types de productions spatiales différentes, placées dans deux contextes particuliers, en l'occurrence : le Déconstructivisme, considéré comme une architecture ayant ses maîtres et ses règles, et les autoconstructions récentes de la médina de Tunis, définies comme une non-architecture, qui se passe des compétences d'un architecte qualifié et qui ne s'appuie sur aucun savoir-faire académique. Le Déconstructivisme, à travers ses transgressions et ses perturbations appliquées à la géométrie des formes pures et aux espaces habituels, cherche à représenter les confusions sociales de son temps. Avec leur approche intuitive de l'espace, leur caractère sauvage et insolite, les autoconstructions de la médina, semblent matérialiser une transcription pragmatique et directe de ces confusions. En se greffant sur le territoire médinal, par définition patrimonial, elles donnent naissance à des apparences esthétiques « *autres* ». Des caractéristiques formelles qui, en plus de leur probable ressemblance avec celles du Déconstructivisme, sont chargées d'histoires et d'aporias à déchiffrer.

Il est évident que l'autoconstruction est aujourd'hui, un terme en vogue ; il renvoie à l'entière autonomie de l'acte architectural et prône une approche constructive typiquement autonome, participative, au sens étroit et littéral du « *faites-le-vous-*

même », pour reprendre le terme de John Turner³⁸. L'autoconstruction engage une « *esthétique* » populaire, chaotique, totalement libre de toute contrainte théorique. Que ce soit dans la médina de Tunis ou ailleurs dans le monde, le recours aux formes pures et simples, le souci fonctionnaliste qui caractérise l'architecture Moderne, sont complètement absents. Est exclu également l'usage de la symétrie, des répétitions et des tracés réguliers relatifs à l'architecture classique, mais aussi l'emploi fantaisiste des courbes et des contre-courbes spécifique au Baroque ou les surcharges décoratives et les extravagances esthétiques en trompe-l'œil, qui ont fait la renommée du Rococo. Enfin, la recherche de la verticalité et le souci de la modénature propres au Gothique, sont d'emblée écartés. En d'autres termes, l'autoconstruction en général et celle de la médina de Tunis en particulier, est sans histoire architecturale. Elle semble être architecturalement « *autre* ». L'assemblage instable, anarchique et conflictuel de masses bâties dont elle est faite, coïncide curieusement avec le chaos esthétique adopté par le Déconstructivisme architectural, qui déforme, brise la rigueur géométrique de la « *boîte* » parallélépipédique du Modernisme, désoriente sa fonctionnalité, réinvente ses usages, ses programmes et met à nu ses structures, ses ossatures, ses charpentes. A l'instar des autoconstructions que nous croisons actuellement dans la médina de Tunis, le Déconstructivisme fragmente, entrechoque et télescope les masses bâties. Il nous donne l'impression d'une insécurité générale de l'espace, d'un équilibre précaire, fragile, provisoire : « *Les projets du Déconstructivisme ont une complexité délibérée qui résulte à la fois de leur matrice géométrique et de l'utilisation de systèmes constructifs sollicités à la limite de leur potentiel et, de surcroît, mise en visibilité selon des stratégies tendant à l'expressionnisme* » ; écrit Jean-Louis Cohens³⁹. Ces projets entraînent ainsi, l'espace architectural dans des turbulences, dans des complexités vertigineuses, et le confrontent à des perceptions flottantes, à des géométries abusées ou à des impuretés formelles « *réprimées* », qui se déploient, selon la thèse de Mark Wigley, par des combinaisons de « *douces exhortations* » et de « *violentes tortures* »⁴⁰. « *La forme est constamment interrogée* » ; conclut-il⁴¹.

³⁸ - TURNER John F. C., *Le Logement est votre affaire*, éd. Seuil, Paris, 1979, p. 150

³⁹ - COHEN Jean-Louis, *L'Architecture au futur depuis 1889*, éd. Phaidon, France, 2012, p. 460

⁴⁰ - JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n. p. (traduction personnelle)

Qu'il s'agisse d'Auto- ou de Dé-construction architecturale, les règles académiques de la composition architecturale sont remises en question, la perception spatiale habituelle est perturbée et défragmentée, ce qui provoque impérativement un dérangement des codes esthétiques, mais aussi cognitifs, culturels, constructifs et entraîne une liberté générale, un nihilisme, qui fait table rase des conventions et des normes adoptées par la profession. Mais, si cette liberté est non réglementée et non théorique dans les autoconstructions de la médina, elle est dé-réglementée et philosophique avec le Déconstructivisme architectural. Que l'on parle d'autoconstruction ou de déconstruction, l'une ou l'autre nous implique dans une complexe et audacieuse aventure, faite de hasard, d'instabilité et nous confronte à l'inachèvement de l'espace architectural. La perception spatiale naît des sensations d'instabilité, des impressions de chute, de déséquilibre général et d'équilibre fragile, provisoire, susceptible de changer à tout moment et indéfiniment. Tout ce qui nous entoure dans un espace déconstruit, semble le résultat d'une destruction inopinée, d'un dynamitage architectural imprévu. Mais, l'acte de déconstruire en architecture, n'est pas synonyme de destruction. Il ne signifie pas implicitement, démolir et renverser l'action de construire, mais perturber la géométrie des formes pures⁴², interroger les limites possibles de la solidité de la structure⁴³, être totalement dans les marges⁴⁴, aux frontières de la raison constructive, bref ; dans l'irrationnel.

Tout au long de l'histoire de la médina de Tunis, l'élimination des autoconstructions a été systématiquement suivie d'une réapparition réactionnelle. La mise en place des règles et des interdits, qui organisent l'acte constructif et qui ne tiennent pas compte de ce phénomène, ne nous entraîne que dans des situations sans issues. C'est dans cette longue dialectique de construction et de destruction, d'apparition et de disparition, d'existence et de survivance que le Déconstructivisme

⁴¹ - Idem

⁴² - idem

⁴³ - Idem

⁴⁴ - « *Nous sommes actuellement dans les marges* » disait Zaha Hadid commentant l'exposition du MOMA (1988). « *Nous étions totalement dans les marges* » lui répondait Bernard Tschumi ; Extrait de *Conversation : Zaha M. Hadid, Wolf Prix, and Bernard Tschumi*, in *Architecture & Urbanisme*, N° 334, juil.1998, p. 05 (traduction personnelle)

pourrait nous être utile. Le Déconstructivisme puise ses expressions formelles dans les conflits et les dégénérescences sociales de nos villes contemporaines. Il déploie le désordre et transgresse la géométrie des formes pures, en vue de construire un « *nouvel ordre* » adapté à son propre contexte. De la même façon, les autoconstructions de la médina de Tunis, tout au long de leurs histoires, arborent leurs aspects esthétiques dans un chaos et dans une complexité spatiale qui se nourrissent indirectement, intuitivement des confusions sociales de leurs propres contextes. Dé-théorisées, non-scientifiques, naturelles, primitives et instinctives, pourraient-elles inspirer l'architecture du Déconstructivisme ? Pourraient-elles lui être utiles dans ses expressions esthétiques, sachant qu'elles émergent d'un engagement social naturel, empirique et complètement irrationnel ?

Le préfixe « *Dé-* » qui s'associe au Constructivisme de l'Avant-garde russe, est loin d'être « *exterminateur* ». Ce « *Dé-* » témoigne au contraire, d'un « *esprit nouveau* », différent, suprême, qui est « *autre* ». Il permet à la forme architecturale de reprendre la seconde manche de son combat contre la fonction et contre la structure, tout en prenant le chemin d'une (im)possibilité formelle. C'est en lisant les textes de Jacques Derrida, extraits de son ouvrage « *Psyché* », que nous comprenons la philosophie de la déconstruction, qu'il définit en ces termes : « *Réinventer l'invention même, une autre, inventer ce qui ne paraissait pas possible* »⁴⁵. A partir de ces déclarations aporétiques, ont émergé des architectes déconstructivistes, tels que Peter Eisenman, Frank Gehry, Lebbeus Woods ou Zaha Hadid. Chacun de ces architectes transgresse à sa manière, les codes de l'architecture Moderne et soumet la norme à la non-norme, le standard au non-standard, le radical spatial à l'euphorie, à l'extase perceptuelle, à l'inesthétique. C'est « *la convulsion finale du Modernisme* », écrit à ce propos Vincent Scully, ancien historien de l'architecture à Yale⁴⁶.

⁴⁵ - DERRIDA Jacques, *Psyché. Inventions de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 207

⁴⁶ - LE DANTEC Jean-Pierre, *Déconstructivisme. Les (més)aventures architecturales de la philosophie de Derrida*, Extrait d'Architecture Intérieure - Cree, n° 226, octobre-novembre 1988, p. 100

Les autoconstructions de la médina qui sont apparues au cours du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles, résultent d'une « *destruction de la campagne* », selon Jallel Abdelkafi⁴⁷, d'une « *révolution industrielle* », selon Jacques Berque⁴⁸ et d'une « *dépression du capitalisme et une succession de récoltes déficitaire* », d'après Claude Liauzu⁴⁹. Ses matériaux de construction ont changé, allant du gourbi au bidon, jusqu'au béton armé. Elles sont réalisées sans les conseils de personnes diplômées, qualifiées en matière de bâtiment. Elles ne sont donc ni architecturales, ni esthétiques, mais présentent, nous semble-t-il, des ressemblances frappantes avec le Déconstructivisme. Notre travail de recherche consiste à les appréhender autrement, à démontrer et à approfondir leurs éventuelles similitudes. Notre étude a pour objectif d'interroger, de penser, de méditer la théorie esthétique du Déconstructivisme en revenant au modèle constructif médinal actuel. Certes, l'absence de l'orthogonalité comme matrice géométrique constitue une ressemblance évidente. L'absence d'une logique de composition rationnelle des formes et des masses bâties, le règne du chaos, la domination du hasard et du labyrinthe, singularisent non seulement la spatialité des autoconstructions de la médina, mais aussi celle du Déconstructivisme. Nous ressentons par ailleurs, l'instabilité, le déséquilibre et la crise de l'espace que nous vivons, aujourd'hui, dans nos villes, car nous avons l'impression que tout est sur le point de s'effondrer inopinément, sous l'effet de la pesanteur. Malgré ces apparentes similitudes, l'hypothèse d'un croisement entre les autoconstructions de la médina de Tunis et l'architecture du Déconstructivisme à des fins esthétiques, n'a jamais été avancée. L'hypercomplexité spatiale, en l'occurrence, formelle qui les singularise, soulève la question suivante : pourrions-nous s'inspirer des écrits de Derrida, de Zima ou d'Eisenman pour développer un nouveau regard et une nouvelle approche théorique, en l'occurrence, esthétique des autoconstructions d'aujourd'hui de la médina ?

⁴⁷ - ABDELKAFI Jallel, *La médina de Tunis. Espace historique*, éd. Presses du CNRS, Paris, Octobre 1989, p. 84

⁴⁸ - BERQUE Jacques, *Médinas, villeneuve et bidonvilles*, Extrait de *Les cahiers de la Tunisie*, Revue des sciences humaine, N°23/24, 3^{ème}, 4^{ème} trimestre 1958, p. 40

⁴⁹ - LIAUZU Claude, *Un Aspect de la crise en Tunisie : la naissance des bidonvilles*. Extrait de *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 63, n°232/233, 3^e et 4^e trimestres 1976, L'Afrique et la crise de 1930 (1924-1938), p. 619, <http://www.persee.fr>

Il serait possible d'établir de nombreux liens entre le logement le plus primitif et l'architecture la plus érudite qui soit. Les autoconstructions de la médina de Tunis et le Déconstructivisme sont deux « *architectures* » contraires aux grands récits corbuséens et aux grands textes de la théorie architecturale Moderne. Au-delà de toute ressemblance esthétique identifiable au premier regard, nous soulevons des questions de fond, sur les limites susceptibles d'établir une distinction entre ce que nous pouvons considérer comme une architecture et ce que nous ne pouvons pas considérer comme telle. La non-architecture récente de la médina de Tunis et l'architecture du Déconstructivisme, nous paraissent curieusement semblables par certains aspects esthétiques et par leur façon de produire l'espace bâti. Comment expliquer cette ressemblance étrange ? Qu'est-ce qui motive et justifie cette volonté d'incliner, de déséquilibrer, de transgresser les géométries et les règles classiques de la composition architecturale ? Au-delà de toute analogie formelle, existerait-il d'autres correspondances d'ordre fonctionnel, structurel, conceptuel, éthique ou culturel ?

Nous allons croiser des photographies d'autoconstructions de la médina avec des illustrations représentatives de la déconstruction architecturale. Nous notons, par ailleurs, le fait suivant : Le Déconstructivisme se fige dans des théories, dans des utopies et dans des réalisations de bâtiments éparpillés partout dans le monde. Les autoconstructions récentes se greffent sur un territoire patrimonial, en l'occurrence, celui de la médina de Tunis. Mais, ce terrain est si vaste en termes d'espace et si complexe par son histoire, que nous ne pouvons pas le choisir comme support d'étude. De la même façon, le grand nombre et la diversité contextuelle des projets déconstructivistes ne nous permettent pas de les réunir dans une même souche territoriale. La recherche conjecturale d'éventuelles ressemblances esthétiques entre les deux « *architectures* » nous semble donc, plus faisable dans un corpus constitué d'images photographiques, car l'image photographique est un fragment d'espace et de temps tiré de la réalité. C'est une empreinte, une trace, un « *ça a été* », pour reprendre Roland Barthes⁵⁰. Elle ne nous dit pas tout. Elle capte un instant, mime à la perfection ce qui est regardé et ce qui est observé derrière le viseur. Elle explore, en revanche,

⁵⁰ - BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, éd. Gallimard Seuil, France, 1980, p.p. 119/121

autrement le monde qu'elle cliche. Le recours à des analyses esthétiques de photographies à des fins comparatistes, pourrait-il nous conduire à des ouvertures scientifiques nouvelles dans la théorie esthétique du Déconstructivisme ?

L'observation et la recherche d'éventuelles ressemblances esthétiques entre les autoconstructions et la déconstruction, commence par un constat photographique. Le corpus d'étude que nous avons choisi est un ensemble d'images monochromes répertoriées dans des livres et des revues spécialisées dans l'histoire de l'architecture et des photographies, que nous avons récemment prises dans la médina de Tunis. Ces images sont délibérément dépourvues de couleurs, afin de focaliser notre attention sur l'aspect morphologique, sur la plasticité des masses bâties, sur la composition, sur les déformations, les interpénétrations et sur les transgressions géométriques infligées aux formes et aux volumes. Nous avons sélectionné à cet effet, les illustrations du Déconstructivisme en fonction de cette potentialité de dérangement, de déstabilisation et de déconstruction de l'espace habituel. Par ailleurs, nous avons photographié les autoconstructions en nous fiant essentiellement à notre intuition, en nous laissant guider par notre intention, par notre inconscient et en nous appuyant sur notre capacité à mémoriser, à les comparer spontanément, in-situ avec des illustrations déconstructivistes. Nous avons ainsi, multiplié les clichés, pour pouvoir ensuite élargir l'éventail des combinaisons d'images autoconstruction/déconstruction et sélectionner les images dont les configurations formelles nous semblent riches en termes d'interpellation et d'analyse esthétique. Les photographies des autoconstructions collectées, dépendent donc de plusieurs facteurs, en l'occurrence, du point de vue choisi, de l'imaginaire, de la mémoire consciente et inconsciente, du goût, de la spontanéité dans les prises de vue, de la temporalité, de la quantité de lumière, de l'accessibilité du terrain, de la réponse à l'« idée » de ressemblance et de son renvoi aux illustrations déconstructivistes. Elles dépendent également des caractéristiques techniques de l'appareil photographique, telles que l'objectif, l'ouverture du champ, le zoom, et le nombre de pixels qui déterminent la qualité de l'image.

Mais, l'accessibilité du terrain que nous avons citée brièvement plus haut, constitue un facteur très important dans l'évaluation de notre constat photographique. La médina de Tunis, comme nous l'avons mentionné précédemment, est un vaste support dans lequel foisonnent sporadiquement et spontanément des autoconstructions. Ces autoconstructions se concentraient jadis, dans le faubourg Nord. Après 2011, elles se sont éparpillées, de sorte qu'il est impossible aujourd'hui de prévoir le moment ou le lieu de leur apparition. Elles émergent clandestinement, soudainement, comme dans un acte de rébellion. L'Etat ne peut pas les contrôler. D'ailleurs, filmer une autoconstruction au cœur de la médina est perçu comme une agression par l'autoconstructeur. De même, s'équiper d'un appareil-photo numérique ou d'un Smartphone sur le terrain, peut changer complètement le comportement des acteurs et entraver l'enquête. Il va falloir donc multiplier les essais d'investigation et d'immersion sur le terrain. Il va falloir se familiariser avec le milieu, saisir les moments favorables et les bons points de vue pour garantir une réponse probante à nos hypothèses. Toutes ces difficultés que nous avons rencontrées sur le terrain, nous ont amené à privilégier le faubourg-Nord par rapport au reste du tissu de la médina.

L'élaboration d'une étude comparative sur certains aspects esthétiques de l'autoconstruction et de la déconstruction, nécessite une méthode qui se déroule en deux temps : un premier temps contextuel/épistémologique suivi de synthèses, consacré d'abord à la définition des autoconstructions de la médina et du Déconstructivisme, puis à la compréhension du contexte historique dans lequel ces autoconstructions sont apparues et se sont développées. Un deuxième temps qui consiste à croiser l'esthétique des autoconstructions avec celle du Déconstructivisme, à des fins comparatistes. Comme les études sur l'histoire de la médina sont très nombreuses et variées, nous nous contenterons essentiellement des travaux de Paul Sebag ; ancien professeur de la Faculté Des Lettres Et Des Sciences Humaines de Tunis, journaliste, sociologue et historien. L'ambiguïté épistémologique dont l'autoconstruction fait l'objet, nous a amené à définir ce concept et à prendre position par rapport à quelques termes synonymiques. De la même manière, cette impression de perplexité laissée par les essais explicatifs sur le paradigme de la déconstruction, nous a incité à sélectionner les écrits de Jacques Derrida ; fondateur de la philosophie déconstructiviste, comme repère dans nos

définitions. En outre, nous avons choisi de croiser la déconstruction architecturale avec d'autres architectures significatives, afin d'être en mesure de clarifier, de comprendre et de positionner notre compréhension des autoconstructions de la médina, par rapport à celle du Déconstructivisme architectural.

En plus des définitions terminologiques et des réécritures historiques, notre méthodologie consiste à croiser, à comparer des photographies prises sur le terrain ou sélectionnées dans des livres et des revues scientifiques. Il nous faut donc, distinguer le regard rétinien de celui de la photographie, analyser quelques œuvres significatives de photographes contemporains, afin de clarifier et de légitimer notre démarche photographique. Ces « *idées* » de ressemblance entre autoconstruction et Déconstructivisme sont cependant, très variées. En effet, nous pouvons observer rien qu'en croisant deux photographies différentes, des espaces complexes, des masses bâties entrechoquées, des déstabilisations, des inclinaisons, des hasards, des labyrinthes et des géométries de formes habituelles transgressées, qui se ressemblent. Nous nous limiterons dans le cadre de notre recherche, à trois « *idées* » très fréquentes dans le paysage architectural médinal et dans le Déconstructivisme, à savoir : la déréglementation, la ruine et l'inachèvement. Nous clôturerons cette deuxième méthode par un tableau synthétique qui résume les résultats obtenus par cette analyse.

Nous avons, dès le début de notre travail de recherche, l'intention d'esquisser quelques fondements théoriques sur l'architecture vernaculaire de la médina de Tunis et non pas de ces autoconstructions récentes. Nous avons tenté d'essayer d'expliquer, de comprendre, de dogmatiser l'architecture, l'urbanisme arabo-musulman en recourant à l'architecture du Déconstructivisme et en prenant la médina de Tunis comme modèle d'étude. Notre motivation initiale partait, ainsi, du bâti vernaculaire traditionnel et non pas des logements informels contemporains. Dans cette logique, nos hypothèses initiales se réduisaient, à des constations, des reconnaissances prématurées d'aspects esthétiques souvent présents dans les deux « *architectures* ». L'architecture vernaculaire traditionnelle de la médina de Tunis, d'une part, et le Déconstructivisme, d'autre part, engageant, en ce sens, une « *poétique* » du labyrinthe à travers leurs multiplications de lignes zigzagées, à travers leurs complexités spatiales observées, à travers leurs

transgressions de la géométrie des formes pures, à travers leurs masses bâties déséquilibrées, déstabilisées, défragmentées. Cependant, théoriser l'esthétique et, par ailleurs, l'architecture vernaculaire de la médina de Tunis, comme exemple d'architecture et d'urbanisme arabo-musulman, ne peut être réduit à une simple extrapolation esthétique d'images d'architectures contraires basée sur l'affecte, sur l'émotion, sur le ressenti. Nous ne pouvons pas écarter l'évolution de l'usage, de l'habitude, de la culture, l'histoire de la structure, des technologies constructives et beaucoup d'autres facteurs déterminants de la discipline architecturale. La médina de Tunis est chargée d'évènements historiques et date depuis plus de douze siècles. Elle véhicule avec elle les traces de plusieurs dynasties. Les autoconstructions qui s'y trouvent aujourd'hui sont, en l'occurrence, plus simples à étudier, moins complexes en histoires et en savoir-faire transmis. Elles cristallisent fréquemment, des transgressions, des perturbations de géométries formelles proches à celles que nous voyons dans le Déconstructivisme et qui méritent une attention particulière.

Notre plan de travail est composé de trois parties. Nous commencerons dans la première partie, par retracer l'histoire de la fabrication de l'architecture de la médina de Tunis et préparerons l'assise contextuelle dans laquelle les autoconstructions ont pris forme. Autrement dit, il s'agit d'un regard rétrospectif qui se focalise sur la naissance, sur l'évolution, sur la déshérence et sur les efforts de sauvegarde du cadre bâti de la médina. Nous nous interrogerons en même temps, sur l'apparition des premières autoconstructions appelées aussi « *gourbis* »⁵¹ dans certains documents, et repérées à l'intérieur ou à l'extérieur de la muraille. La période préislamique, en dépit de l'insuffisance des ressources et des témoignages, nous permet de nous faire une idée sur les événements qui se sont déroulés autour de la médina. La période islamique, de l'époque aghlabide à celle des khurassanides, nous livre des informations sur la naissance. La période almohade et hafside nous permettent de comprendre le développement de son activité constructive. Quant à la période Ottomane muradite et husseinite, elle témoigne des chantiers de réaménagement, de restauration et de reconstruction, qui se sont déroulés à l'intérieur de la médina. Après l'instauration du protectorat français, la médina de Tunis tombe en déshérence et se dégrade. C'est

⁵¹ - Glossaire, p. 493

d'ailleurs à partir de cette période de l'histoire, que le phénomène de l'autoconstruction sera officiellement évoqué par les historiens et les chroniqueurs. Avec l'indépendance du pays, les autoconstructions connaissent un ralentissement, grâce au lancement des associations de sauvegarde du patrimoine bâti. La révolution de 2011 régénère à nouveau ce phénomène.

Notre bref aperçu historique de la médina de Tunis, nous amène à nous interroger sur le rapport qu'entretienne l'architecture vernaculaire traditionnelle avec les autoconstructions. Nous nous demandons alors si leur histoire révèle une coexistence ou plutôt un affrontement entre deux types de bâtis complètement différents. Cet aperçu nous sert de passerelle et d'ouverture sur une prochaine phase épistémologique et définitionnelle des termes d'autoconstruction et de déconstruction. Nous nous focaliserons d'abord, sur l'autoconstruction, définirons le vocable et en identifierons quelques caractères, puis nous le croiserons avec des mouvements architecturaux significatifs et influents du XX^{ème} siècle, tels que le Modernisme, le Postmodernisme et le Déconstructivisme. Ensuite, nous dégagerons certaines caractéristiques de l'autoconstruction, ce qui nous permettra de comprendre de manière approfondie le concept et de le distinguer de l'architecture vernaculaire traditionnelle de la médina de Tunis.

Nous terminerons la première phase de notre travail de recherche, en proposant quelques perspectives épistémologiques, historiques et artistiques sur la question de la construction du regard photographique. Il nous faudra donc énoncer quelques généralités définitionnelles et historiques, évoquer quelques contributions artistiques du domaine de la photographie. De même, nous passerons en revue quelques exemples de types de regards photographiques, en nous appuyant sur les textes de Susan Santag, de François Soulage, de Walter Benjamin, de Jeff Kempf et de Vilèm Flusser. Nous nous intéresserons également à l'expérimentation de Marc Pataut, comme pratique photographique singulière, qui intègre « *art* » et « *sans art* ». Enfin, nous proposerons une réflexion sur l'inconscient optique et sur son apport à notre méthode de travail sur le terrain, notamment à nos prises de vue conscientes/inconscientes des autoconstructions récentes de la médina. Nous clôturerons cette première partie par une

synthèse qui résumera l'essai historiographique et épistémologique des autoconstructions et de leur regard photographique dans la médina de Tunis d'aujourd'hui.

La deuxième partie de notre plan de travail s'intitule « *Déconstructivisme, architecture et représentation esthétique* ». Elle se compose d'une première étape épistémologique consacrée à l'esthétique (Baumgarten, Kant, Platon Hegel...), à l'inesthétique (Rosenberg, Goodman, Adorno) et à la philosophie de la déconstruction (Derrida, Zima), comme dérivation philosophico-architecturale de l'inesthétique. Nous enchaînerons avec les critiques de certains architectes, historiens ou de théoriciens tels que Marc Wigley, Charles Jenks et Peter Eisenman. Nous soulignerons, par la suite, l'opposition entre le Déconstructivisme et la théorie du mouvement Moderne en architecture et nous le comparerons à d'autres architectures significatives et stimulantes, d'une part le Constructivisme de l'avant-garde Russe et le Postmodernisme architectural, d'autre part l'architecture vernaculaire traditionnelle. Nous parlerons, également, de sa place sur la scène architecturale récente. Nous terminerons, enfin, par l'étude de quelques catégories formelles déconstructivistes significatives pour notre travail de comparaison esthétique avec les autoconstructions, qui mettent en exergue les « *idées* » de déréglementation, de ruine et d'inachèvement. Nous clôturerons cette deuxième partie par une synthèse qui résumera l'essai épistémologique du Déconstructivisme et critiquera ce style d'architectes en le confrontant non seulement à l'histoire de l'architecture savante, mais aussi dans les traditions vernaculaires.

La troisième partie de notre recherche s'intitule « *Esthétique des autoconstructions à la lumière des catégories formelles du Déconstructivisme* ». Elle s'appuie sur les investigations épistémologiques et historiques précédentes, qui permettront de développer des analyses esthétiques d'images. Nous proposerons d'abord une approche esthétique des autoconstructions de la médina de Tunis, à la lumière des « *idées* » de déréglementation, de ruine et d'inachèvement. Pour expliciter l'« *idée* » de déréglementation, nous sélectionnerons deux cas d'étude : Guardiola House de Peter Eisenman et Splitting de Gordon Matta-Clark. Ensuite, nous croiserons ces analyses avec des photographies d'autoconstructions de la médina, tout en

maintenant comme fil conducteur la même démarche avec les « *idées* » de ruine et d'inachèvement. Nous choisirons, pour l' « *idée* » de ruine comme cas d'études, les illustrations de Berlin Free Zone, de Lebbeus Woods, celles d'Indeterminate Facade de James Wines et de House Zirl de The Poor Boys Enterprise. Nous comparerons ces illustrations à des photographies d'autoconstructions récentes de la médina et aborderons ensuite, l' « *idée* » d'inachèvement, qui sera représentée par une illustration relative à l'œuvre de Frank Gehry, Gehry House et par une deuxième figurant dans Open House de Coop Himmelb(l)au. Nous confronterons ces deux images à des photographies similaires d'autoconstructions de la médina. Nous clôturerons cette troisième partie par une synthèse qui résumera les résultats obtenus par cette analyse comparatiste d'images. Nous poignerons, sous forme de tableau synthétique, une abstraction graphique de ses images analysées, inspiré du travail de Wassily Kandinsky sur des chorégraphies clichées.

Notre bibliographie comprend une documentation évoquée dans nos textes et dans nos notes de rédaction. Elle est destinée à argumenter et à conforter nos développements, sous forme de citations, de paraphrases ou de notes en bas de la page. Nous utiliserons également et de manière indirecte, des sources qui nous ont inspirées et que nous ne mentionnerons pas dans nos textes. Nos sources sont par ailleurs, tirées d'ouvrages diversifiés et rédigés essentiellement en français. Nous nous référons en outre, à des textes anglais et arabes, dont la traduction est le fruit de notre propre initiative. Qu'elles soient numérisées ou livresques, les sources utilisées dans notre bibliographie sont variées. Elles comprennent des ouvrages, des articles publiés dans des revues scientifiques, encyclopédiques ou des dictionnaires. Nos références théoriques s'appuient sur une documentation photographique. Nous avons consulté au cours de cette phase de notre recherche des images issues de livres, d'articles et de sites web spécialisés en architecture. Nous avons associé à cette bibliographie d'images architecturales, des photographies récentes d'autoconstructions prises pendant notre travail d'investigation sur le terrain.

L'annexe se compose de quatre parties. Une première partie qui contient, sous forme de fragments de clichés, l'ensemble des photographies que nous avons prises à

l'intérieur de la médina de Tunis. La deuxième partie expose des possibilités d'extrapolations nouvelles et d'éventuelles comparaisons esthétiques entre autoconstructions récentes de la médina de Tunis et Déconstructivisme architecturales. Nous proposerons ainsi, d'autres formes de ressemblances esthétiques susceptibles d'apporter des « *idées* » supplémentaires, enrichissantes à notre hypothèse de ressemblance. La troisième partie de notre annexe montre les transformations, les évolutions et les changements effectués dans les autoconstructions que nous avons répertoriées et analysées. Elle soulève également, des interrogations sur l'avenir de ces formes d'habitations. Enfin, la quatrième partie représente des cas d'étude d'autoconstructions récentes de la médina différents de ceux que nous avons sélectionnés et susceptibles d'être comparés au Déconstructivisme.

1^{ÈRE} PARTIE :

ÉTUDE ÉPISTÉMOLOGIQUE. MÉDINA ET
AUTOCONSTRUCTIONS.

-I- Aperçu historique de la médina de Tunis.

« L'histoire de Tunis n'est qu'une série de drames qui feraient merveille sur un théâtre du boulevard. »⁵²

Il y a tant de constructions, de destructions et de reconstructions qui ont modelé et façonné la médina de Tunis. Tant de confrontations, d'influences et d'invasions, qui compliquent la compréhension d'un tel tissu. Tant de va-et-vient, de mélanges, de créations artistiques et architecturales qui ont participé à sa formation, à sa fabrication. Et pourtant, la médina de Tunis a su se construire, s'adapter et évoluer. Elle a su construire sa propre identité, préserver sa propre empreinte. Elle a su tirer profit des invasions, des empires qui se sont succédé sur son sol et a pu s'en servir, pour créer ses propres spécificités artistiques et architecturales.

Dans le cadre de ce chapitre, nous passerons sommairement en revue les grandes étapes historiques qui ont contribué au façonnage des constructions et des autoconstructions de la médina de Tunis. Nous commencerons brièvement avec la période préislamique et nous intéresserons à l'éventuelle morphologie qui se serait structurée autour de ce tissu avant la naissance véritable de la ville arabo-musulmane. Cependant, les témoignages sur cette période de l'histoire sont très rares et ne nous permettent pas de dépasser le stade hypothétique.

Nous savons que l'Empire carthaginois a été marqué par de tristes échecs. Les guerres punico-romaines⁵³ ont donné lieu à un pillage général de toute la région. Toute

⁵² - FLAUX Armand, *La régence de Tunis au XIX^{ème} siècle*, éd. Challamel, Paris, 1865, p. 203

forme de construction y a été brûlée et rasée jusqu'aux fondations. Par ailleurs, l'avènement du règne de l'Empire romain sur Carthage⁵⁴, s'est accompagné de l'émergence d'une architecture calquée sur le modèle romain. Au cours de l'ère chrétienne⁵⁵, en revanche, Carthage semble abandonner ce modèle, car les constructions durant cette période de son histoire, sont essentiellement destinées à diffuser la foi chrétienne.

L'invasion des vandales⁵⁶ provoque une forte « *dé-catholicisation* » de la région. Malgré le peu de témoignages dont nous disposons aujourd'hui, nous pouvons dire que l'occupation vandale s'est limitée à faire de Carthage un gigantesque « *Empire de blé* », puisque son principal objectif était d'affamer Rome, donc, Constantinople. Il faudra attendre l'arrivée des byzantins⁵⁷ pour assister à une certaine « *réhabilitation* » de l'architecture romaine, sachant qu'il s'agit d'une « *re-romanisation* » non pas « *militaire* » et « *systématique* », comme à l'époque de Carthage-romaine, mais « *défensive* », « *sécuritaire* », donc marquée par l'édification de forts et de citadelles. Les constructions byzantines ne font que consolider le modèle spatial romain. Il est certain que le terrain sur lequel s'est implantée la médina de Tunis, a été influencé par de tels bouleversements spatiaux, architecturaux et, en l'occurrence, esthétiques. Seulement, nous ne disposons d'aucune source confirmant l'existence d'autoconstructions au cours de cette période de l'histoire.

La rareté des sources se rapportant à l'époque préislamique, ne nous permet pas de dépasser le cadre de la supposition. Cependant, nous résumerons l'histoire des constructions et des autoconstructions qui ont existé dans la région de Tunis, en la soumettant à un processus « *substantialiste* », puisqu'une architecture se détruit et cède la place à une autre à chaque passage d'un nouvel Empire. Nous ne pouvons pas, dans le cadre de notre recherche, expliquer en détail les événements et les conséquences

⁵³ - Elles ont duré près d'un siècle. La première guerre punique, de l'an 264 à l'an 241 av. J.-C., la deuxième guerre punique, de l'an 218 à l'an 201 av. J.-C. et la troisième guerre punique, de 149 à 146 av. J.-C.

⁵⁴ - De l'an 146 av. jusqu'au début du IV^{ème} siècle.

⁵⁵ - Du début du IV^{ème} siècle à 439 av. J.-C.

⁵⁶ - De l'an 439 av. J.-C. à l'an 533 av. J.-C.

⁵⁷ - En l'an 130.

architecturales engendrées. Nous nous demandons, par ailleurs, si les habitations de la région de Tunis, à la veille des conquêtes arabo-islamiques, étaient aussi sécurisées que les forts et les citadelles byzantines. Nous nous interrogeons également sur l'existence des autoconstructions aux alentours de la médina, durant cette période. Étaient-elles héritière de l'insécurité et de l'instabilité spatiale engendrées par la succession des Empires ? Ont-elles été construites avec des matériaux de construction précaires ou robustes ?

-I- 1. Naissance⁵⁸.

Les « *arabes* » sont des nomades et vivent dans des tentes. Ils s'emparent de Tunis⁵⁹ difficilement et ne s'y établissent pas immédiatement. Sous la gouvernance de Hassan ibn Nu'mân, la ville sera prise d'assaut à deux reprises. Lors de la première attaque⁶⁰, les musulmans se contentent de s'installer provisoirement à l'extérieur de la cité. Mais au cours de la deuxième⁶¹, ils s'établissent à l'intérieur en « *reconstruisant* » les habitations endommagées. C'est dans cette logique de campement, d'installation provisoire, d'exposition à une attaque imprévisible de l'ennemi, que les premières constructions de la médina de Tunis ont été fondées. Les autoconstructions, à supposer qu'elles aient existé à l'époque, ne se seraient pas soustraites à une telle logique spatiale.

Durant l'époque omeyyade⁶², l'architecture de la médina de Tunis, telle que nous la connaissons aujourd'hui, commence à prendre forme. Byzantins, berbères, coptes d'Égypte et arabes y habitent ensemble. La nouvelle cité bénéficie ainsi, de l'héritage de

⁵⁸ - Carte 1, p. 38

⁵⁹ - La ville de Tunis était un ancien faubourg de Carthage.

⁶⁰ - En l'an 696.

⁶¹ - En l'an 698.

⁶² - En l'an 698.

ses précédentes architectures. Elle restaure ses ouvrages défensifs et devient un véritable centre militaire. Sous le règne de l'Empire abbasside⁶³, elle s'embellit.

A partir du règne du premier calife aghlabide⁶⁴, la médina de Tunis développe sa propre empreinte constructive. Son architecture et son esthétique s'affinent, sa Qasba et sa muraille sont bâties avec des matériaux robustes. Ses constructions deviennent également épaisses, massives. Durant la période aghlabide, la médina devient un puissant centre militaire et veille à la sécurité de Kairouan. Sa grande mosquée fait l'objet d'une totale réfection. Ses premiers souks et ses « *hammams* »⁶⁵ sont implantés tout autour. Quant aux demeures bourgeoises, elles sont faites de remplois et de matériaux de construction luxueux. Elles sont équipées de puits et de citernes, dont l'alimentation en eau est assurée par des transporteurs dévolus à cette profession. Au voisinage et à l'extérieur des grandes portes de cette vieille ville, se dressent les « *fondouks* »⁶⁶. C'est sur cette portion de terrain, que nous semblent apparaître les premières autoconstructions. Car, en dehors de l'emprise défensive, les interdits et les règlements constructifs sont beaucoup moins rigides et donc moins respectés. Mais, nous ne disposons pas de témoignages qui pourraient valider une telle hypothèse. En revanche, les constructions qui ont été élevées à l'intérieur de la muraille semblent avoir été réalisées par des bâtisseurs qualifiés⁶⁷.

A l'époque fatimide⁶⁸, l'architecture de la médina de Tunis connaît des destructions importantes. Elle fut incendiée⁶⁹. Mais, c'est Grâce au « *Cadhi* »⁷⁰ Mahrez Ibn Khalaf⁷¹, que les tunisois reprennent espoir et que l'architecture prospère à nouveau. C'est grâce à lui encore, que les juifs sont autorisés à s'établir à l'intérieur de la cité,

⁶³ - En l'an 750.

⁶⁴ - Ibrahim Ibn al-Aghlab dont la gouvernance date de l'an 765 à l'an 768.

La Dynastie des aghlabides prend fin en l'an 909.

⁶⁵ - Glossaire, p. 493

⁶⁶ - Idem

⁶⁷ - Ces bâtisseurs sont généralement des étrangers, qui construisent selon les goûts et les besoins des habitants.

⁶⁸ - Entre l'an 909 et l'an 975.

⁶⁹ - En l'an 944.

⁷⁰ - Glossaire, p. 492

⁷¹ - Entre l'an 951 et l'an 1022. Surnommé « *Sidi Mehrez* » et à titre honorifique « *Soltan el-Mdina* ».

sachant qu'ils étaient, auparavant, complètement exclus et contraints de passer leurs nuits dans les environs du quartier de Mellassine. Cependant, nous n'avons accès à aucun document se rapportant à cette période de l'histoire de la médina et à l'architecture de son ghetto juif. Ce qui nous amène à cette question : comment les juifs ont-ils construit leurs habitations en dehors et à l'intérieur de la muraille ? Pouvons-nous considérer leurs demeures établies auprès du quartier du Mellassine, comme l'une des premières formes d'autoconstructions ?

Le déplacement du siège fatimide vers le Caire⁷² et sa délégation au royaume des zirides, entraîne tout le Maghreb dans le trouble⁷³. La médina de Tunis n'échappe pas aux destructions et connaît une effroyable tuerie, qui entraînera le changement de sa morphologie⁷⁴. En revanche, la Qasba attire la bourgeoisie kairouanaise, qui s'y installe pour fuir la guerre. Par ailleurs, la chute définitive du royaume ziride⁷⁵ s'annonce avec une seconde vague de destructions commis par les tribus arabes de Beni-Hilal et de Beni-Selim. Toute la région est livrée au pillage ; comme si elle était envahie par une « nuée de sauterelles », pour paraphraser Ibn Khaldoun⁷⁶. Quant aux anciennes médinas zirides, elles deviennent des provinces indépendantes. La plupart d'entre elles ne tardent pas à être dévastées à leur tour par l'armée de Roger. Seules les médinas de Tunis, de Kélibia et probablement celle de Bizerte⁷⁷ ont pu échapper aux attaques.

La chute des zirides est suivie de l'avènement du royaume khurassanide. La médina de Tunis est sélectionnée à nouveau comme capitale du pays. L'exode des kairouanais engendre l'accroissement de sa population et fixe davantage les traits de ses deux faubourgs. Ayant été établies en dehors de la muraille, nous pensons que ces extensions étaient une agglomération d'autoconstructions faites de gourbis et de tentes,

⁷² - Vers l'an 973.

⁷³ - Vers l'an 1007.

⁷⁴ - Vers l'an 1016.

⁷⁵ - Vers l'an 1057.

⁷⁶ - IBN KHALDOUN et DE SLANE M. Le Baron (trad.), *Histoire des berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale. Tome premier, éd. Imprimerie du gouvernement, Alger, 1852, p. 30*

⁷⁷ - DESSERT Charles-Roger, *L'histoire de la ville de Tunis*, éd. E. Pfister, Alger, 1926, p. 43

puisqu'elles ont été implantées dans un contexte politique conflictuel : saccage de Tamim⁷⁸, émeutes et luttes pour le pouvoir et rivalités entre les habitants des faubourgs⁷⁹. Quant à l'architecture, elle s'engage, d'abord, dans la restauration des réalisations zirides. De la même façon, le quartier juif jadis constitué, est grossi par les flux migratoires des communautés juives venues des ex-médinas zirides. La carte 1⁸⁰ montre les réalisations les plus significatives accomplies depuis la naissance de la médina jusqu'à l'époque khurassanide.

⁷⁸ - MARCEL Jeaen-Joseph précise que Tamim, successeur d'Al-Muizz s'est emparé de Tunis, puis est rentré à Kairouan en l'an 1066. Source : MARCEL Jean-Joseph et FRANK Louis, *Histoire de Tunis*, éd. Éditions Bouslama Tunis, Tunis, 1985, p. 165

⁷⁹ - « Une guerre civile éclata ensuite dans la ville de Tunis : les habitants du quartier de Bab-es-Soueica (porte du petit marché) ayant tourné leurs armes contre ceux du quartier de Bab-el-Djezîra (porte de l'île). » IBN KHALDOUN et M. LE BARON de Slane (traduit par), *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique Septentrionale*, Volume 2, éd. Imprimerie du Gouvernement, Alger, 1854, p. 31

⁸⁰ - Carte 1, page 38

-I- 2. Extension⁸¹.

Nous essayerons dans ce chapitre, de retracer synthétiquement l'histoire de l'extension architecturale de la médina de Tunis au cours des deux périodes almohade et hafside. Nous nous contenterons aux grands chantiers architecturaux et soulèverons par la suite, la question de l'existence des autoconstructions. Cependant, nous disposons de très peu de renseignements sur les œuvres réalisées ou détruites à l'époque almohade. Il faudra donc attendre l'époque hafside pour assister à une véritable reprise des grands chantiers architecturaux.

Pendant la Dynastie almohade, la médina de Tunis fut occupée, pendant une courte durée⁸², par les Banu Ghaniya⁸³. Les témoignages qui relatent ce bouleversement sont très rares. Nous supposons, par ailleurs, que l'architecture avait subi, un grand nombre de destructions, sachant que la brève occupation, s'est caractérisée par la rareté des chantiers de construction.

Une autre vague de destructions s'annonce avec l'inauguration de la Dynastie hafside⁸⁴. Contrairement à ses prédécesseurs, ce nouveau royaume régnera sur la région pendant plus de trois siècles. Il devient ainsi un puissant empire, qui rayonnera sur toute la méditerranée, jusqu'à l'arrivée des ottomans. Pendant le règne des hafside, les chantiers des nouvelles édifications se distinguent par leur diversité. Un grand nombre de souks⁸⁵, de « medersas »⁸⁶, de « zaouïas »⁸⁷, de cimetières⁸⁸ et de mosquées⁸⁹ sont construits grâce au savoir-faire local et étranger. Nous assistons également à la

⁸¹ - Carte 2, p. 41

⁸² - Entre l'an 1187 et l'an 1212.

⁸³ - Famille berbères qui, à l'époque almohade, a tenté de restaurer les almoravides (dynastie berbère sanhajienne) en Afrique du Nord. Source : MARÇAIS, Georges, "Ghāniya", in : *Encyclopaedia of Islam*, éd. P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs, <http://dx.doi.org> (traduction personnelle).

⁸⁴ - Vers l'an 1158.

⁸⁵ - Carte 2, p. 41

⁸⁶ - Carte 2, page 41. Voir, également, glossaire, p. 493

⁸⁷ - Glossaire, p. 493

⁸⁸ - Carte 2, p. 41

⁸⁹ - Carte 2, p. 41

réalisation de nouveaux programmes urbains, tels que le « *musalla* »⁹⁰, le « *mâristân* »⁹¹ et le quartier de la milice chrétienne⁹², auxquels viennent s'ajouter les demeures bourgeoises luxueuses et les fontaines. Quant aux faubourgs, ils demeurent dépourvus de muraille pendant une longue période de l'histoire de la médina⁹³. Nous nous interrogeons, en ce sens, s'ils se soumettaient aux réglementations constructives des gouverneurs ? Au-delà des faubourgs, s'établissent les « *fondouks* »⁹⁴ des commerçants chrétiens. Ces derniers, regroupés devant la muraille de la médina, forment une sorte de village européen, doté d'églises de différentes obédiences. Nous y retrouvons également, des bains, des fours, des moulins et des cimetières. Il est important de rappeler dans ce contexte, l'importante contribution du savoir-faire de la communauté andalouse, exilée suite à son expulsion d'Espagne⁹⁵.

Pendant les périodes almohade et hafside, les chroniqueurs et les historiens n'évoquent point dans leurs textes, l'existence d'autoconstructions. Cependant, les deux faubourgs qui sont dépourvus d'enceintes, se sont formés par l'agglomération d'habitations autour de la médina et en dehors de sa muraille. Ces habitations sont peuplées d'émigrés essentiellement ruraux. Sont-elles légales ? Respectent-elles les règlements de construction de leur temps ? Sont-elles luxueuses ou pauvres ? Sont-elles réalisées avec des matériaux durables ou précaires ? Si nous avançons l'hypothèse que ces habitations ont constitué au début de leur apparition, de véritables premières formes d'autoconstructions, notre supposition peut être validée par le fait qu'elles ont émergé hors les murs et qu'elles n'ont de ce fait été soumises à aucun contrôle.

⁹⁰ - Voir carte 2, page 41. Voir, également, glossaire, p. 493

⁹¹ - Glossaire, p. 493

⁹² - Aménagé pour caserner une milice chrétienne recrutée pour servir le gouverneur.

⁹³ - Il faudra attendre le XVI^{ème} siècle pour assister à l'élévation de la deuxième enceinte, qui englobera les deux faubourgs et dont le chantier s'achèvera sous le règne du sultan Abu Ishâq (1350/1369). Source : SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 130

⁹⁴ - Glossaire, p. 493

⁹⁵ - Vers la fin du XIII^{ème}. Source : SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 128

- I- 3. Reconstruction⁹⁶.

L'époque ottomane⁹⁷ s'annonce par de fortes agitations, dont les circonstances engendreront de lourdes destructions architecturales. L'affrontement entre chrétiens et musulmans s'accompagne de constructions hâtives de forteresses et d'une amélioration défensive de la cité. Les ottomans s'empressent de reconstruire la médina de Tunis et de lui redonner un nouvel éclat. Les anciens monuments sont restaurés, d'autres sont reconstruits ou nouvellement édifiés. Nous nous concentrerons dans cette partie de notre chapitre, sur la dialectique construction/destruction, qui a conduit à la « *reconstruction* » de la médina durant les deux époques muradite et husseinite⁹⁸. Nous nous préoccupons, également, sur la question des autoconstructions qui a pu marquer cette période.

Au lendemain de leur victoire, les turcs commencent par améliorer la défense de la ville. La muraille de la Qasba est alors restaurée, puis fortifiée. Son architecture qui remonte à l'époque hafside, n'a pratiquement pas changé. Son organisation administrative héritée de ses précédents maîtres, maintient sa traditionnelle place de capitale. De même, la médina et ses deux faubourgs gardent leurs morphologies et cessent de s'étendre. Les « *deys* »⁹⁹ et les « *beys* »¹⁰⁰ qui se sont succédés au pouvoir, n'on fait qu'enrichir l'architecture.

Pendant la période muradites nous assistons à la restauration, au réaménagement, à la naissance de plusieurs monuments, de nouveaux programmes : moquées, souks, cafés, « *medersas* »¹⁰¹, « *turbas* »¹⁰², hôpital... Plusieurs palais et demeures bourgeoises sont édifiés dont un bon nombre est minutieusement analysé et fait l'objet de

⁹⁶ - Carte 3, p. 47

⁹⁷ - En l'an 1591.

⁹⁸ - Carte 3, p. 47

⁹⁹ - Glossaire, p. 492

¹⁰⁰ - Idem

¹⁰¹ - Idem, p. 486

¹⁰² - Idem

publications sous la plume de Jacques Ravault¹⁰³. Quant à la répartition sociale, les autochtones musulmans, les nantis et les proches des gouverneurs, sont installés dans la partie haute de la cité. Les non musulmans sont logés dans la partie basse et les juifs ont continué à vivre dans leur quartier. Enfin, les marchands chrétiens s'établissent dans leurs fondouks, aux alentours de Bab al-Bahr. Contrairement à la vieille ville, les travaux de construction qui sont effectués dans les deux faubourgs, ne sont pas de grande envergure et se limitent à la restauration d'une mosquée, à l'édification d'un nouveau lieu de prière et d'une « *medersa* »¹⁰⁴.

La période husseinite s'annonce avec mois d'agitations que celle des muradites. Le pays évolue vers la monarchie. Sur le plan architectural, la médina de Tunis conserve l'essentiel de ses bâtiments et s'enrichit par de nouvelles constructions. Nous assistons à la restauration et à l'édification des médersas, des palais, des mausolées, des mosquées, des « *fondouks* »¹⁰⁵, des « *zaouïas* »¹⁰⁶, des « *hammams* »¹⁰⁷, des fontaines publiques, des collèges, des cafés¹⁰⁸. Il en est de même pour les demeures bourgeoises qui se multiplient, se réaménagent, s'agrandissent. Parmi les réalisations les plus significatives et qui méritent notre attention, nous citons l'édification de la mosquée Saheb al-Taba¹⁰⁹, du collège Sadiki¹¹⁰, ainsi que les travaux qui ont été accomplis à l'hôpital d'Aziza Uthmana¹¹¹. Imprégnée d'un savoir-faire hérité des andalous, l'architecture de la médina de Tunis s'ouvre aux influences italiennes. Pour preuve, le quartier franc qui commence à s'étendre au pied de Bab Al-Bahr, développe une architecture typiquement européenne à proximité de la vieille cité et, d'emblée, influe sur son espace intérieur.

¹⁰³ - Voir « *Palais et demeures de Tunis (XVIe et XVIIe siècles)* » et celui de « *Palais et demeures de Tunis, XVIIIe et XIXe siècles* » publiés aux éditions du centre national de la recherche scientifique.

¹⁰⁴ - Il s'agit de la restauration de la mosquée de Bab al-Jazira, effectuée sous le règne de Yusuf Dey (1610/1637). Il s'agit, également, de l'édification de la mosquée Subhan Allah et de la medersa al-Andalusiya. Voir carte 3, p. 47

¹⁰⁵ - Glossaire, p. 492

¹⁰⁶ - Idem, p. 486

¹⁰⁷ - Idem

¹⁰⁸ - Carte 3, p. 47

¹⁰⁹ - Entre l'an 1808 et l'an 1813.

¹¹⁰ - En l'an 1875.

¹¹¹ - En l'an 1662.

La question qui nous préoccupe le plus, dans cette partie d'histoire, est l'existence des autoconstructions à l'intérieur et aux alentours de la médina de Tunis. Les autoconstructions, si nous les définissons comme des constructions faites par des éventuels habitants, sans recours à un savoir-faire qualifié et sans être soumises à des règlements constructifs reconnus, sont celles qui se trouvent à l'extérieur de la muraille, et par conséquent, en dehors de l'emprise beylicale. En revanche, nous ne pouvons pas dire que tout ce qui s'édifie à l'extérieur de la médina est considéré comme une autoconstruction. Le quartier franc, qui commence à influencer l'architecture locale, est porteur de savoir-faire architectural européen. En revanche, le quartier des tanneurs, qui s'est étendu en dehors des murs¹¹² et dont nous ne savons que très peu de choses, pourrait être considéré comme un autre phénomène d'autoconstruction. Les ateliers de ce quartier sont installés dans des impasses, à l'intérieur de la médina. Ses habitations s'étendent, en revanche, à l'extérieur de la muraille. Nous nous demandons d'ailleurs, si ces habitations ont respecté les règles d'urbanisme et d'architecture de l'époque, si elles étaient régies par des interdits, par des habitudes, par des rites d'occupation spatiale ou par de quelconques traditions constructives. Seulement, nous ne disposons d'aucun document qui témoignerait de leur adhésion à un style architectural ou à une esthétique particulière. S'agit-il de véritables autoconstructions, que les historiens mentionnent très brièvement et pour la première fois dans leurs textes ? L'existence de ces bâtiments s'explique selon le chroniqueur Hamuda B. Abd Al-Aziz¹¹³, par la seule croissance démographique qui a affecté la ville pendant cette période. Quant à leur architecture, le chroniqueur n'en fait aucune description. D'autres extensions hors murailles, auprès de la lagune et à l'est de Bab Aliwa, sont autorisées sous le règne d'Ali Bey¹¹⁴, pour alléger la surpopulation de la médina de Tunis¹¹⁵.

¹¹² - Aux environs de 1770.

¹¹³ - Voir RAYMOND André, *Le déplacement des tanneurs à Alep*, au Caire et à Tunis, Extrait de R.H.M., 1977, p. 40, https://www.persee.fr/doc/AsPDF/remmm_0997-1327_1990_num_55_1_2332.pdf

¹¹⁴ - Entre l'an 1759 et l'an 1782

¹¹⁵ - Voir RAYMOND André, *Le déplacement des tanneurs à Alep*, au Caire et à Tunis, Extrait de R.H.M., 1977, p. 40, https://www.persee.fr/doc/AsPDF/remmm_0997-1327_1990_num_55_1_2332.pdf

Pendant la période ottomane, l'administration urbaine et architecturale de la médina de Tunis est sous la tutelle d'un « *chef de la ville* » dénommé « *chaykh al Madina* »¹¹⁶. Ce dernier, est entouré de représentants d'une élite tunisoise appelés « *Ayan al baldiyya* »¹¹⁷. Quant aux deux faubourgs, ils sont gérés par des « *chefs de quartiers* », indépendants du « *chef de la ville* ». Toutes les règles, qui régissent la construction et l'organisation urbaine de la médina de Tunis, sont dictées par ce pouvoir administratif, en l'occurrence, par celui des deux chefs. Il est important dans le cadre de notre recherche sur les autoconstructions, de mentionner la naissance de la municipalité de Tunis¹¹⁸, quelques années avant l'avènement du protectorat français. Ses membres sont directement désignés par le « *bey* »¹¹⁹ et ont pour tâches de réguler le bâti de la médina, de s'occuper de l'hygiène, de la propreté des rues et des impasses. Ils sont chargés également de lutter contre les empiétements sur l'espace public¹²⁰, de sanctionner, de refuser ou de délivrer les permis de construction¹²¹. Tout ce système de contrôle et de réglementation, se limite à la zone intramuros. Dans ce nouveau contexte, l'édification d'une autoconstruction à la fin de la période ottomane, à l'intérieur de la muraille de la médina, est à notre avis, une hypothèse à écarter.

Il existe une autre forme de contrôle de l'architecture de la médina de Tunis et, par ailleurs, de s'informer sur les autoconstructions de la fin de la période ottomane. Il s'agit de l'élaboration du relevé topographique. Nous savons qu'avant l'instauration du protectorat, une première carte topographique de la ville de Tunis a été dessinée par le

¹¹⁵ - Entre l'an 1759 et l'an 1782

¹¹⁶ - Glossaire, p. 492

¹¹⁷ - Idem

¹¹⁸ - En l'année, 1858.

¹¹⁹ - Glossaire, p. 493

¹²⁰ - Articles XV, XVI et XVII du décret du 20 moharrem 1275 (1858), Règlement du conseil municipal de Tunis. Sources : Archives Nationales de Tunis, Dossier 60, carton 55, Armoire 5. Cités par NORA Lafi (dir.), *Municipalités méditerranéennes. Les réformes urbaines ottomanes au miroir d'une histoire comparée (Moyen-Orient, Maghreb, Europe méridionale)*, éd. Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 2005, p. 235, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00128872/document>

¹²¹ - Articles XIX, XX, XXI et XXII du même décret. Idem

capitaine Christian Fable¹²², lors de son séjour dans la région. Le document date des années 1831 - 1832¹²³. Un deuxième plan imprimé¹²⁴ et comprenant plus de détails architecturaux, sera élaboré une vingtaine d'année plus tard, par l'entrepreneur français Colin¹²⁵. Nous savons également qu'au milieu des années 1840, un inventaire textuel des habitations soumises aux taxes foncières, est dressé par les édiles tunisiens¹²⁶. Mais, tous ces documents, ne mentionnent pas l'existence d'autoconstructions, d'habitations non réglementées, nous soumises à l'autorité beylicale.

¹²² - Carte 4, p. 48

¹²³ - BAÏR Houda, *La première carte moderne de Tunis (1831-1832). Le travail de Falbe en contexte*, In *Cybergeo : European Journal of Geography, Political, Cultural and Cognitive Geography*, document 474, 13 October 2009, <http://journals.openedition.org/cybergeo/22716> ; DOI : 10.4000/cybergeo.22716

¹²⁴ - Carte 5, p. 49

¹²⁵ - Il s'agit d'un premier plan imprimé de la médina de Tunis datant de l'année 1856/4860. Ce document n'est, en revanche, ni daté, ni signé par le commanditaire.

¹²⁶ - ARNAUD Jean-Luc, *Tunis, le plan de Colin de 1860, un document sans auteur ni date*, Extrait de *Mélanges de l'école française de Rome*, 2006, 118-2, p. 394, https://www.persee.fr/doc/AsPDF/mefr_1123-9891_2006_num_118_2_10500.pdf

-I- 4. Déshérence et dégradation¹²⁷.

L'avènement du protectorat français en 1881 a entraîné un bouleversement général dans le processus d'urbanisation de la médina de Tunis. La capitale se dédouble en deux cités juxtaposées et complètement opposées l'une à l'autre¹²⁸. L'une est ancienne, musulmane et peuplée d'arabes ; l'autre est nouvelle, « *moderne* » et peuplée d'européens. La première conçue en labyrinthe, est claustrée par la multitude de ses impasses et par ses ruelles étroites et tortueuses. La seconde est pensée rationnellement, dressée en damier et s'ouvre sur des rues larges, sur de grands immeubles parallélépipédiques aux façades Art déco, Art nouveau, Art moderne ou Néo-mauresque.

La ville européenne, nouvellement constituée, instaure une administration française. Elle implante de nouveaux équipements culturels, des banques, des hôtels, des parcs, un port et une ligne de tramway. Cette juvénile cité s'étend considérablement et foisonne sans limites, au détriment de la médina, qui se vide de ses habitants et tombe en déshérence. Jadis, les beys husaynites avaient installé leurs demeures à l'extérieur de la muraille. Cette enceinte qui était autrefois puissante et protectrice, s'est déstructurée depuis bien longtemps. Mais, c'est dans la partie occupée par le quartier franc, que les dommages infligés à l'architecture de la médina sont les plus visibles. En revanche, la Qasba, le centre et les faubourgs ne changent que très peu.

A partir de 1881, la municipalité de Tunis est sous le contrôle direct des autorités françaises. Elles y instaurent un appareil administratif bureaucratique colonial et imposent un vice-président français auprès du président du conseil municipal ; « *chaykh al Madina* »¹²⁹. Enfin, les membres autochtones du conseil municipal sont remplacés par des étrangers. En d'autres termes : « *la gestion de la ville se fait par le canal ancien, mais sous le contrôle de l'autorité coloniale* » ; explique Nora Lafi¹³⁰. « *C'est là,*

¹²⁷ - Carte 6, p. 57. Carte 7, p. 58. Carte 8, p. 59

¹²⁸ - Carte 7, p. 58

¹²⁹ - Glossaire, p. 492

¹³⁰ - NORA Lafi, *Les pouvoirs urbains à Tunis à la fin de l'époque ottomane : la persistance de l'Ancien régime*, Extrait de NORA Lafi (dir.), *Municipalités*

l'inauguration d'un mode de gouvernement urbain nouveau, qui marque le début de la période colonial » ; ajoute-t-il¹³¹.

D'un point de vue urbanistique, plusieurs phases de planifications sont établies à la demande de la municipalité, pour réaménager la capitale. Le plan Valensi de 1920 respecte le patrimoine bâti et dote Tunis d'une véritable façade maritime. Il expose sur la méditerranée, le rayonnement colonial de l'Empire français. Le plan d'Eloy Chevaux de 1933 est en revanche, influencé par la Charte d'Athènes¹³². Il propose de cicatrifier le tissu traditionnel en écrasant toute la partie basse de la médina et « *parachute* » de cette manière, un plan en damier qui prolonge l'urbanisation européenne et qui évince irréversiblement le quartier juif, sous couvert d'insalubrité et de dégradation architecturale. Fort heureusement, ces deux plans sont restés au stade de « *bonnes intentions* ». Néanmoins, quelques expérimentations seront effectuées sur le quartier juif. Une troisième proposition de réaménagement, dont les plans sont à mi-chemin entre le premier et le second, est présentée par Henri Prost : la médina de Tunis n'est touchée que tangentiellement, son cachet est pratiquement préservé et son architecture respectée.

Bien avant ces épisodes de réaménagement, la sauvegarde de la médina était assurée par un décret beylical¹³³. Les constructions nouvelles aux alentours des faubourgs de Bab al-Jazira et de Bab al-Suwayqa, doivent selon ce décret respecter la tradition constructive spécifique à la vieille cité. Les monuments qui existent dans le

méditerranéennes. Les réformes urbaines ottomanes au miroir d'une histoire comparée (Moyen-Orient, Maghreb, Europe méridionale), éd. Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 2005, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00128872/document>

¹³¹ - Idem

¹³² - Les congrès internationaux de l'architecture moderne (CIAM) se sont déroulés en 1933 et ont donné lieu à la charte d'Athènes, qui a été rédigée par Le Corbusier.

¹³³ - « *Un décret beylical en date du 13 septembre 1921 a défini une zone plus vaste, correspondant à une partie de la Médina, à une partie du faubourg de Bab al-Jazira et à une partie du faubourg de Bab al-Suwayqa, dans laquelle toute construction nouvelle comme toute modification de construction ancienne devait se conformer aux normes jusque-là en usage tant en matière d'architecture que de décor.* » SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 442

vieux tissu médinal sont inventoriés en vue d'être préservés par un organisme français dénommé « *Le Service Des Antiquités Et Des Arts* ». Pourtant, ce souci de conservation du patrimoine bâti ne peut empêcher la destruction d'une partie de la muraille, partiellement supprimée sous prétexte qu'elle bloque le bon fonctionnement du nouvel urbanisme¹³⁴.

Pendant l'occupation des troupes de l'axe, la ville de Tunis est bombardée par l'aviation des alliés¹³⁵. La vieille ville connaît ainsi, de fortes vagues de déménagements. Des familles tunisoises abandonnent leurs demeures, pour fuir les bombardements et s'installer dans la banlieue. La fin de la guerre est suivie de la reconstruction des habitations endommagées, dont la plupart se trouvent hors les murs ; ce qui accélère le développement de la ville coloniale. Quant à la campagne, elle assiste également à l'accroissement de sa population et doit faire face à des années de sécheresse, de famine et d'épidémies. Son équilibre est bouleversé par les inégalités des chances d'accès aux terres entre les agriculteurs tunisiens et français. Cette précarité est aggravée par l'impact négatif de l'industrialisation et du libéralisme économique : les terrains destinés à l'agriculture se rétrécissent, aggravant ainsi le problème du chômage et entraînant des vagues successives d'exode rural. La capitale devient surpeuplée ; les activités marginales s'y multiplient en raison de la raréfaction des emplois réguliers. D'où, la paupérisation d'un grand nombre de logements. Ce phénomène s'amplifie dans les espaces interstitiels et les périphéries de la ville. Il se traduit par l'apparition de groupements d'habitations informelles (gourbis, taudis, bidonvilles) et de nouveaux faubourgs formés d'autoconstructions. Ces cités précaires, rudimentaires, ces « *gourbivilles* »¹³⁶, ou « *bidonvilles* »¹³⁷ sont élevés sans autorisation au préalable, sans cahier des charges et bien entendu, sans titre foncier. Leurs habitations sont faites avec des matériaux de construction sommaires, en l'absence d'équipement collectif¹³⁸.

¹³⁴ - Il s'agit de la partie des remparts qui se situe entre Bab al-Gorjani et Bab al-Fellah.

¹³⁵ - « *En six mois, Tunis subit vingt-cinq bombardements. Sept cents bombes sont tombées sur la ville, faisant 756 morts, 1002 blessés parmi la population civile et détruisant, en totalité ou en partie, des centaines d'immeubles.* » SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 5258

¹³⁶ - Glossaire, p. 493

¹³⁷ - Idem, p. 492

¹³⁸ - Figures 1, 2 et 3, p. 68. Figure 4, p. 69

C'est sous le protectorat français, que commence véritablement le processus de patrimonialisation de la médina de Tunis. En effet, l'administration française fonde en 1885, Le Service Des Antiquités Et Des Arts, à l'initiative des archéologues. L'organisme a pour objectifs d'étudier, de protéger et de mettre en valeur tout le patrimoine bâti du pays, y compris celui de la médina. Le travail de cet organisme consiste d'abord à dresser l'inventaire des édifices susceptibles d'être classés, inscrits ou protégés. Le premier monument médinal qui a été classé, date de l'année 1912 : « *Le décret du 13 mars 1912 élevait au rang de monuments historiques les édifices remarquables de l'architecture islamique : à Tunis, la Grande Mosquée (Djamaâ Zitouna), plusieurs autres mosquées (Sidi Youssef, Hamouda Pacha, la Casba, El Ksar, El Djedid, etc.), des zaouïas (Sidi Abd-el-Kader, Sidi-Gacem el Jelizi, de Sidi Jilani...), plusieurs mausolées* »¹³⁹.

Les monuments qui ont été classés par le Service Des Antiquités Et Des Arts, sont, selon le texte du décret du 13 mars 1912, pris en charge par la « *Djamaïa des Habous* »¹⁴⁰ après l'accord des autorités françaises¹⁴¹. A cette liste contraignante de classement, s'ajoute une autre liste de protection des bâtiments de la médina, tels que les souks¹⁴². La préservation de ces lieux entraîne l'interdiction de toute forme de

¹³⁹ - BACHA Myriam, *La construction patrimoniale tunisienne à travers la législation et le journal officiel, 1881-2003 : de la complexité des rapports entre le politique et le scientifique*, Extrait de *L'Année du Maghreb*, IV, 2008, p.p. 99/122, <https://journals.openedition.org/anneemaghreb/433>

¹⁴⁰ - Glossaire, p. 493

¹⁴¹ - « *Si l'un des monuments tombe en ruine et que, de plus, il appartient à un habous public, la Djamaïa des habous devra le restaurer après avoir obtenu l'accord du gouvernement.* ». BACHA Myriam, *La construction patrimoniale tunisienne à travers la législation et le journal officiel, 1881-2003 : de la complexité des rapports entre le politique et le scientifique*, Extrait de *L'Année du Maghreb*, IV, 2008, p.p. 99/122, <https://journals.openedition.org/anneemaghreb/433>

¹⁴² - L'article 1^{er}, promulgué en mars 1920, stipule : « *Considérant que les Souks de Tunis constituent un précieux ensemble qu'il convient de préserver de toute atteinte et que leur conservation est du plus grand intérêt pour l'art, que le commerce local bénéficie du passage des touristes attirés à Tunis par la réputation des dits souks, sur l'avis de la commission municipale, il est établi dans la ville arabe de Tunis, une zone où les propriétaires, locataires et détenteurs, à quelque titre que ce soit, d'immeubles sont soumis à diverses prescriptions concernant l'entretien et la réparation des immeubles* », Idem

transformation et de démolition, mais également de toute forme de transaction de propriété, sans l'accord des autorités françaises. Autrement dit, tous ces règlements décrétés visent à préserver le patrimoine bâti de la médina et des autres régions du territoire tunisien. Ils garantissent sa protection contre toute forme de dégradation, de déshérence ou de destruction. Mais les détériorations patrimoniales se sont produites bien avant la mise en place de ces mesures de protection et de nombreuses demeures bourgeoises désertées par leurs propriétaires, se sont dégradées faute d'entretien. Elles sont désormais habitées, malgré tous ces efforts de sauvegarde et de classement, par des paysans pauvres. Louées par pièce à des familles déracinées, ces habitations se sont ainsi, paupérisées, « *oukalisées* »¹⁴³. Elles perdent leurs valeurs d'architecture vernaculaire traditionnelle et favorise, ainsi, sa ruine, sa transformation en une éventuelle autoconstruction.

En retraçant l'histoire de la médina de Tunis, nous nous sommes focalisé sur l'aspect constructif et destructif de son cadre bâti. Nous nous concentrerons, dans le cadre de notre recherche, sur la question des autoconstructions à l'époque du protectorat. Le terme autoconstruction est pratiquement absent des livres d'histoire et d'archéologie. En revanche, nous y avons relevé des expressions synonymiques, telles que « *bidonville* »¹⁴⁴ et « *gourbiville* »¹⁴⁵ qui désignent des constructions précaires, pauvres et regroupées illégalement sous forme de cités satellites. Les dictionnaires mentionnent en l'occurrence, que l'usage du terme « *bidonville* » remonte à la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Apparus officiellement sous le protectorat, les bidonvilles ont été radicalement refoulés par les autorités administratives et tardivement cités par les historiens et les urbanistes. Qu'ils soient indigènes ou allogènes, rebelles ou clandestins, vitaux ou illégaux et quelle que soit l'époque au cours de laquelle ils sont apparus, quels que soient leurs emplacements, leur architecture ou leur esthétique, ces bidonvilles ont toujours été démolis et discrètement mentionnés dans les discours officiels. Ce n'est que tardivement qu'on leur prêtera attention. En effet, un article de Claude Liauzu, publié en

¹⁴³ - Glossaire, p. 493

¹⁴⁴ - Idem, p. 492

¹⁴⁵ - Idem, p. 493

1976 dans La Revue Française d'Outre-Mer, soulève la question de la naissance des bidonvilles et de leur impact sur l'urbanisme de la ville de Tunis. Nous en rapporterons les principaux aspects.

Dès le XIX^{ème} siècle, le quartier de la Petite Sicile se remplit de débris et de déchets de constructions. Des autoconstructions groupées sous forme de bidonvilles, commencent alors à émerger. Elles réutilisent les déchets industriels pour en faire leurs principaux matériaux de construction et se présentent selon le descriptif de Géniaux, sous forme de « *cabanes en planches couvertes de bidons de pétrole* »¹⁴⁶. Ces habitations précaires résultent de la déstructuration du monde rural, qui a subitement envahi la capitale et sont d'après Claude Liauzu, le fruit « *de la dégradation de la médina et de l'échec de la mise en valeur coloniale* »¹⁴⁷. Ce même paysage d'habitations clandestines qui émerge en 1930 au cimetière de la rue du Réservoir¹⁴⁸, est signalé dans la Revue de la Tunisie Française, le 19 novembre de la même année¹⁴⁹. Un spectacle similaire se déroulant cette fois-ci près du Lac de Tunis, est également mentionné dans les publications du Dr. Materi¹⁵⁰ et d'Eve Nohelle en 1931¹⁵¹.

Des mesures de refoulement entrepris par le pouvoir administratif, sont appliquées aux autoconstructions de la ville de Tunis en 1931 et en 1934. Un refoulement plus important sera mis en vigueur au cours de l'année 1941. Claude Liauzu fait un résumé détaillé de ce procédé de « *dégoubification* » : « *Elle s'étend, note-t-il, du 12 au 25 mars dans les banlieues d'où plus de 1000 nomades sont chassés avec leur bétail, les gourbis des alentours de la capitale, les fondouks et les oukalas, qui*

¹⁴⁶ - GÉNIAUX, *France et Italie en Tunisie. Choses vues*, Paris, 1926 ; cité par LIAUZU Claude, *Un Aspect de la crise en Tunisie : la naissance des bidonvilles*. In *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 63, n°232/233, 3^e et 4^e trimestres 1976, L'Afrique et la crise de 1930 (1924-1938), p. 619, <http://www.persee.fr>

¹⁴⁷ - Idem, p. 609

¹⁴⁸ - Figures 5 et 6, p. 69. Figures 7 et 8, p. 70

¹⁴⁹ - GÉNIAUX, *France et Italie en Tunisie. Choses vues*, Paris, 1926 ; cité par GÉNIAUX, *France et Italie en Tunisie. Choses vues*, Paris, 1926 ; cité par LIAUZU Claude, *Un Aspect de la crise en Tunisie : la naissance des bidonvilles*. In *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 63, n°232/233, 3^e et 4^e trimestres 1976, L'Afrique et la crise de 1930 (1924-1938), p. 619, <http://www.persee.fr>

¹⁵⁰ - Publié le 6 novembre 1931 dans la Voix du Tunisien.

¹⁵¹ - Publié le 8 novembre 1931 dans Tunis socialiste.

sont minutieusement visités. Ceux qui disposent de leur cheptel sont dirigés vers leur région d'origine par la route. Les autres, 2725 selon le commissaire de police, sont parqués au Dépôt militaire des isolés de l'avenue Gambetta. Là, un tri est fait entre ceux qui pourraient justifier d'un emploi et ceux qui sont sans ressources, les premiers étant relâchés »¹⁵².

Une autre méthode de « *dégoubification* »¹⁵³ de la ville de Tunis, sera proposée lors de la tenue de deux conférences, en 1935 et en 1936. Les deux rencontres aboutissent à la naissance d'une commission de transhumance, devenue par la suite, de nomadisme¹⁵⁴. Ces commissions prennent une série de mesures, qui consistent entre autres à imposer à chaque flux migratoire, une feuille de déplacement illustrant l'itinéraire, afin de contrôler les mouvements des nouveaux arrivants. Un décret beylical daté du 6 mai 1937, renforce ces mesures, en interdisant dans le périmètre de la régence, toutes sortes d'installations similaires, de baraquements, de campements et de gourbis ; autrement dit, toutes sortes d'autoconstructions à base de matériaux précaires et de récupération. De lourdes amendes sont infligées à tous ceux qui ne respectent pas le règlement¹⁵⁵. Pourtant, les nomades refoulés reviennent quelques mois après leur expulsion. Pour preuve, les statistiques de 1946 estiment qu'ils dépassent les 50000 âmes¹⁵⁶.

¹⁵² - LIAUZU Claude, *Un Aspect de la crise en Tunisie : la naissance des bidonvilles*. In *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 63, n°232/233, 3^e et 4^e trimestres 1976, L'Afrique et la crise de 1930 (1924-1938), p. 619, <http://www.persee.fr>, p. 618

¹⁵³ - Glossaire, p. 493

¹⁵⁴ - En l'an 1938

¹⁵⁵ - « *Des amendes de 16 à 200 F, doublées en cas de récidive, frapperont les propriétaires.* », CLAUDE Liauzu, *Un Aspect de la crise en Tunisie : la naissance des bidonvilles*, In *Revue française d'histoire d'outre-mer*, Tome 63, N°232/233, 3^{ème} et 4^{ème} trimestres 1976, L'Afrique et la crise de 1930 (1924-1938), p.p. 617/618, <http://www.persee.fr/doc>

¹⁵⁶ - Idem, p. 619

-I- 5. Oukalisation et sauvegarde.

L'indépendance du pays s'accompagne du départ de la population européenne de la ville de Tunis. Leurs logements sont occupés en grande partie, par les habitants des deux faubourgs. Une autre vague de départs, celle de la bourgeoisie médinale, s'ajoute à ce mouvement, et donne lieu à un flux migratoire dense de familles pauvres venues de la campagne (des « *barraniyas* »¹⁵⁷). Cette vague d'exode rural déjà amorcée sous le protectorat, comme nous l'avons précisé plus haut, se développe encore après l'indépendance. Il en résulte une aggravation du processus de dégradation de la vieille ville. Quant à la muraille, elle sera complètement démolie et cèdera la place aux boulevards, au tramway et à la circulation des véhicules. Tout ce flux de transport routier, encercle et étouffe la médina. Toutes ses portes sont également, rasées. Les seules qui ont pu subsister jusqu'à nos jours, sont celles de Bab Al-Khadra et de Bab Saadoun. Il en est de même à la Qasba, qui sera réaménagée en une vaste esplanade équipée d'un parking sous-terrain.

Malgré le départ des français, la dégradation de l'architecture de la médina de Tunis se poursuit implacablement. Ses monuments importants tombent en ruines¹⁵⁸, car les élites tunisiennes qui veulent au plus vite donner un nouveau visage à la capitale, procèdent à de véritables opérations chirurgicales. C'est d'ailleurs dans cet objectif qu'on a envisagé à plusieurs reprises, de percer la médina, de trancher son patrimoine bâti par un large boulevard, afin de relier la Qasba à la Porte de la mer¹⁵⁹. Sous prétexte de « *modernisation* » urgente de la capitale, un bon nombre de cimetières sont transformés en jardins¹⁶⁰.

¹⁵⁷ - Glossaire, p. 492

¹⁵⁸ - « *Pour dégager une rue, on abattait une porte, on rasait la tombe d'un santou* » SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 633

¹⁵⁹ - « (...) *on se rendit compte qu'une percée de la Médina, quelles qu'en eussent été les modalités, aurait été désastreuse et qu'elle aurait porté un coup irréparable au noyau historique de la vieille ville - et l'on y renonçait* ». Idem

¹⁶⁰ - Cimetière israéliite, d'al-Gorjani et de Sidi Sifiane. Idem, p. 633

La détérioration accélérée de la médina et de ses faubourgs, réveille l'indignation des défenseurs du patrimoine, qui se mobilisent en constituant des associations de sauvegarde, telles que l'Institut National d'Archéologie Et d'Art (INAA)¹⁶¹, l'Association De Sauvegarde De La Médina (ASM)¹⁶², l'Agence De Réhabilitation Et De Rénovation Urbaine (ARRU)¹⁶³ et l'Agence Nationale De Mise En Valeur Du Patrimoine Archéologique (AMVP)¹⁶⁴. Engagées dans la sauvegarde de la médina et de tout le patrimoine tunisien, ces associations sont soutenues par plusieurs organismes internationaux, tels que l'UNESCO, la Banque Mondiale, le Programme Des Nations Unies pour le développement (PNUD) et leurs travaux bénéficient souvent de subventions. La plus significative est celle qui a été octroyée par la fondation Agha Khan pour les travaux de réaménagement du quartier d'el Hafsia¹⁶⁵.

Le projet Hafsia s'engage à réhabiliter et réaménager le quartier juif de la médina, qui a connu plusieurs épisodes de démolitions : une première destruction en 1936, une seconde en 1938 et une troisième dans les années 1960. Décrété comme zone insalubre, puis assaini en 1933, le quartier a fait l'objet d'une première opération de reconstruction (Hafsia 1) entre les années 1973 et 1978 et d'une deuxième (Hafsia 2) entre 1981 et 1992.

Nous avons indiqué dans le chapitre précédent, que les autoconstructions désignées sous l'appellation de « *bidonvilles* »¹⁶⁶ ou de « *gourbivilles* »¹⁶⁷, n'ont été

¹⁶¹ - Fondée en 1957 et reprend les missions du Service Des Antiquités et Des Arts.

¹⁶² - Créée par la municipalité de Tunis en 1967.

¹⁶³ - Créée le 1^{er} Aout 1981 par le décret N°81-69.

¹⁶⁴ - Fondée en 1988.

¹⁶⁵ - Evoquant les actions de sauvegarde de la médina, Samia Akrouit-Yaïche, directrice de l'ASM, note : « *Toutes ces actions lui ont permis d'émerger rapidement comme un promoteur d'idées crédible appuyé au départ par l'Unesco, reconnu par la Banque Mondiale (Projet Hafsia), le Fonds Arabe de Développement Économique et Social (Projet Oukalas) et primé à plusieurs reprises par des Institutions Internationales tels que le Prix de l'Organisation des Villes Arabes pour la restauration de Dar Lasram en 1985 et aussi le Prix Aga Khan d'Architecture à trois reprises pour les projets de : Hafsia I en 1983, l'École Sidi El Aloui en 1989 et Hafsia II en 1995.* », AKROUIT-YAÏCHE Samia, *Vieux quartiers - vie nouvelle*, Extrait d'*Architecture méditerranéenne*, Tunisie, 1997, p.84

¹⁶⁶ - Glossaire, p. 492

véritablement citées par les historiens et les spécialistes de l'architecture qu'à l'époque du protectorat. En outre, ces autoconstructions n'ont été sérieusement problématisées et ne se sont considérablement développées qu'à partir de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. Au lendemain de l'indépendance, la capitale est ceinturée de groupements d'autoconstructions¹⁶⁸, qui logent plus de 10000 ruraux mal adaptés à la citadinité et dont un bon nombre vivent dans des « *oukalas* »¹⁶⁹. Une opération de « *dégourbification* », imposée par le décret de 16 mars 1957¹⁷⁰, se met très vite en place dans le but d'assainir la capitale. C'est suite à ces nouvelles mesures que le bidonville de Borgel¹⁷¹ sera détruit. Cette première opération d'assainissement urbain s'accompagne du déplacement total des habitants. Mais, en appliquant ce décret, l'Etat cherche surtout à réaffirmer sa suprématie et son prestige. D'ailleurs, cette démarche politique est clairement perceptible dans les discours officiels du gouverneur de l'époque. « *Je dois le dire* » ; déclare le président Habib Bourguiba en 1965 : « *Je ne puis souffrir le spectacle de ces villas luxueuses quand je songe à ceux qui habitent dans de véritables taudis. On a eu beau leur répéter : "Voilà des logements convenables ! Ils sont à votre disposition" ; ils ne voulaient rien entendre ! Non ! Ils préféraient dominer du haut de leur colline toute la ville de Tunis ! Ils voulaient s'y retrancher impunément. Ils n'hésitèrent pas, du reste, à lever la main sur les représentants de l'ordre* » ajoute-t-il. Et de conclure : « *Pour leur faire entendre raison, il a fallu faire usage des armes. C'est que le dernier mot doit rester à l'État. Que chaque citoyen le*

¹⁶⁷ - Idem

¹⁶⁸ - Carte 8, p. 59

¹⁶⁹ - Figures 5 et 6, p. 69. Figures 7 et 8, p. 70

¹⁷⁰ - « *Le décret du 16 mars 1957 leur donnait en effet la possibilité de démolir les gourbis et de les remplacer par des meljas (abris) ou "logements minima" qui se voulaient "salubres et économiques". L'aide de l'État portait sur la fourniture des matériaux avec lesquels "les bénéficiaires" devaient achever, sous le contrôle d'un moniteur technique, l'édification d'une maison type amorcée par le service constructeur.* », ABDELKEFI Jallel, *La réponse de l'État au processus d'urbanisation*, Extrait de CAMUS Michel, *Tunisie au présent. Une modernité au-dessus de tout soupçon ?*, éd. Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, Éditions du CNRS, Aix-en-Provence, 1987, <http://books.openedition.org>

¹⁷¹ - Assaini en 1957. Voir carte 8, p. 59

sache bien ! Le prestige de l'État qui s'acharne à œuvrer pour le bien de la Nation tout entière ne peut souffrir d'atteinte... » .¹⁷².

Au nom de l'intérêt suprême de l'État tunisien, l'opération de « *dégourbification* » s'étend aux autres autoconstructions regroupées à Jebel Lahmar, à Bab al-Khadra ou à Borg Ali Raïd¹⁷³. La médina de Tunis, frappée d'emblée par le phénomène de l'« *oukalisation* »¹⁷⁴ est confrontée à une autre forme de dégradation patrimoniale : la « *squattérisation* » qui n'est autre qu'une redondance de l'expression « *gourbification* »¹⁷⁵. Les autoconstructions qui émergent autour et en dehors de la muraille, se propagent ainsi à l'intérieur de la vieille cité arabo-musulmane. En effet, les autoconstructeurs qui y habitaient et qui n'ont pas été transférés dans des cités de recasement, utilisent des matériaux de construction précaires, pour les greffer sur des ruines de la médina, sur des fragments de parcelles abandonnées et sur les demeures désertées par leurs propres habitants. Cette détérioration du tissu ancien est freinée, bon gré mal gré, grâce aux efforts de sauvegarde et de conservation déployés par l'État. Après la révolution de 2011, ces efforts se relâchent.

Entre 1965 et 2014, la population de la ville de Tunis passe de 65000 à plus de 2.5 millions d'habitants. Son urbanisation s'étend aujourd'hui, sur une superficie qui dépasse les 30 kilomètres de rayon : « *Cette évolution spatiale recouvre de nombreux processus liés à la fois aux effets des politiques urbaines, aux processus liés à la spéculation foncière, au déclin de l'agriculture dans les zones péri-urbaines* » ; explique Morched Echabbi, dans un article sur la ville de Tunis, publié à la veille de la révolution de 2011¹⁷⁶. Nous savons par ailleurs, qu'après l'indépendance du pays, près

¹⁷² - BOURGUIBA Habib, *Discours, Volume 14, année 1965. Tunis*, Secrétariat d'État à l'Information, 1978, cité par ABDELKEFI Jallel, *La réponse de l'État au processus d'urbanisation*, Extrait de CAMUS Michel, *Tunisie au présent. Une modernité au-dessus de tout soupçon ?*, éd. Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, Éditions du CNRS, Aix-en-Provence, 1987, <http://books.openedition.org>

¹⁷³ - *Jebel Lahmar* en 1962 et en 1980. *Bab al-Khadra* en 1962 et en 1980. *Borg Ali Raïd* en 1962 et en 1970. Voir carte 8, p. 59

¹⁷⁴ - Glossaire, p. 493

¹⁷⁵ - *Idem*

¹⁷⁶ - CHABBI Morched, *Comment Tunis s'est mal logée*, Extrait de *Regards sur la terre*, éd. Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2009, p. 210

d'un sixième de la population de la capitale, soit près 100000 habitants, vivaient dans des taudis. Nous savons également qu'au cours des années 1960, l'Etat tunisien refusait de les reconnaître et qu'il s'était engagé à les démolir radicalement, à expulser leurs habitants pour les renvoyer dans leurs régions d'origine. Ce n'est qu'au début des années 1970 que l'Etat change de politique, en adoptant une politique de tolérance envers ces agglomérations informelles et en fondant l'Agence Foncière d'Habitat (AFH)¹⁷⁷. Cette dernière est chargée de construire des logements destinés à la classe moyenne. Pourtant, la politique de « *dégourbification* » appliquée drastiquement dans les années 1960, entraîne une « *re-dégourbification* » plus intense, qui s'installe non seulement dans les anciens bidonvilles, mais aussi au cœur de la médina.

Le travail de l'AFH, sensé résoudre le problème des autoconstructions, s'est focalisé sur la classe moyenne et non sur la population pauvre, de sorte que le phénomène se développe considérablement et qu'il donne lieu à une nouvelle forme d'habitats informels, qualifiés par Morched Chabbi, de « *spontanés* » et de « *péri-urbains* »¹⁷⁸. Cette nouvelle génération d'autoconstructions est faite cette fois-ci, de béton et de briques rouges. Chaque logement occupe une parcelle de terrain, pouvant atteindre 200 mètres carrés. Le refus de leur réhabilitation par l'Etat, provoque la grève générale de 1978, sachant qu'un bon nombre de ceux qui y participent, sont des habitants de ces autoconstructions.

Après la révolte de 1978, le gouvernement tunisien change de politique et décide de réhabiliter les quartiers les plus démunis de ces villes. S'appuyant sur un fond monétaire crédité par la Banque Mondiale, il crée en 1981 l'Agence de Réhabilitation et de Rénovation Urbaine (ARRU), qui s'engage à rétablir et à équiper de l'infrastructure nécessaire, les quartiers peuplés d'autoconstructions. Le retrait du soutien de l'organisme est suivi en 1990, de la naissance du Programme National de Réhabilitation des Quartiers Populaires (PNRNQP), financé en grande partie par l'Agence Française de Développement (AFD). Mais « *Ce mode d'intervention curatif favorise et encourage la multiplication des quartiers illégaux devenant un argument de vente*

¹⁷⁷ - Créé en 1974.

¹⁷⁸ - CHABBI Morched, *Comment Tunis s'est mal logée*, Extrait de *Regards sur la terre*, éd. Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2009, 2009, p. 211

savamment exploité par les lotisseurs illégaux. En effet, la dissémination de noyaux d'habitat dans la périphérie du grand Tunis obéit à deux logiques » ; écrit Morched Chabbi¹⁷⁹.

Aujourd'hui, les autoconstructions foisonnent dans la ville de Tunis. Le nombre des habitants de la médina, qui est passé de 160000 en 1960 à 85000 en 2011, semble s'accroître davantage. Il suffit d'observer la vitesse avec laquelle ces habitations informelles prolifèrent sur le terrain, pour s'en rendre compte. L'Etat semble en revanche, accablé, car aucune décision politique importante n'a été prise pour faire face à une telle rétroaction constructive. La situation est d'autant plus alarmante, que les autoconstructions continuent de pousser au cœur de la médina et ailleurs. La population pauvre dont le nombre est en augmentation, a le droit d'être logée. Seulement, elle manque de moyens, de soutien financier et d'assistance professionnelle. Notre travail de recherche consiste d'abord, à changer de regard, à observer selon un point de vue « *autre* », le phénomène de l'autoconstruction, afin de le comprendre, de trouver un moyen de le soutenir, de l'intégrer dans le processus de développement urbanistique, architectural et esthétique de la ville et de la médina de Tunis en particulier.

¹⁷⁹ - Idem

Figure 2.

Patio d'une maison « *taudifiée* » pendant les premières années de l'indépendance du pays.

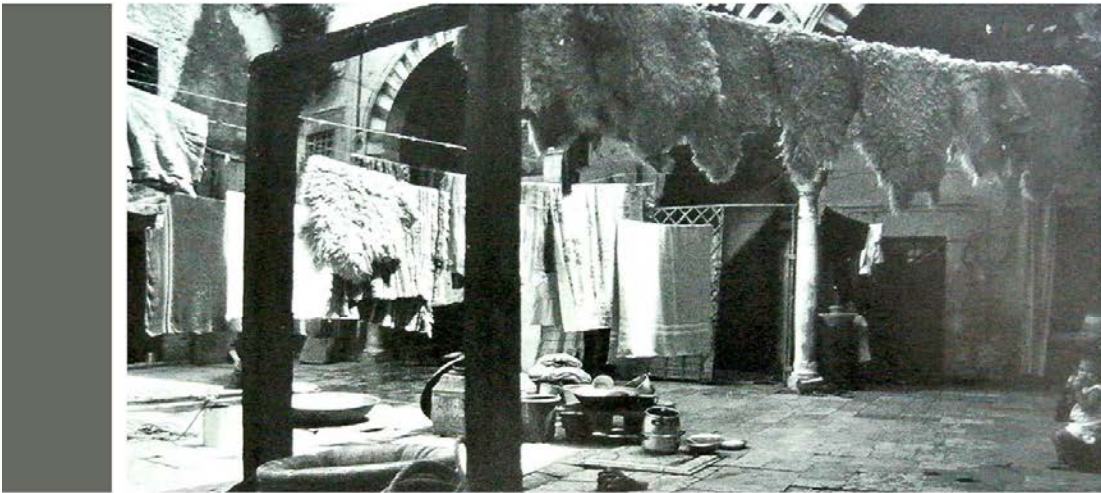


Figure 1.

« *Taudification* » d'une maison de la médina pendant les premières années de l'indépendance du pays.

Figure 3. 

Une oukala de la médina de Tunis datant des années 1970.



Figure 6.

Autoconstruction dans le bidonville de Borgel, 1958.



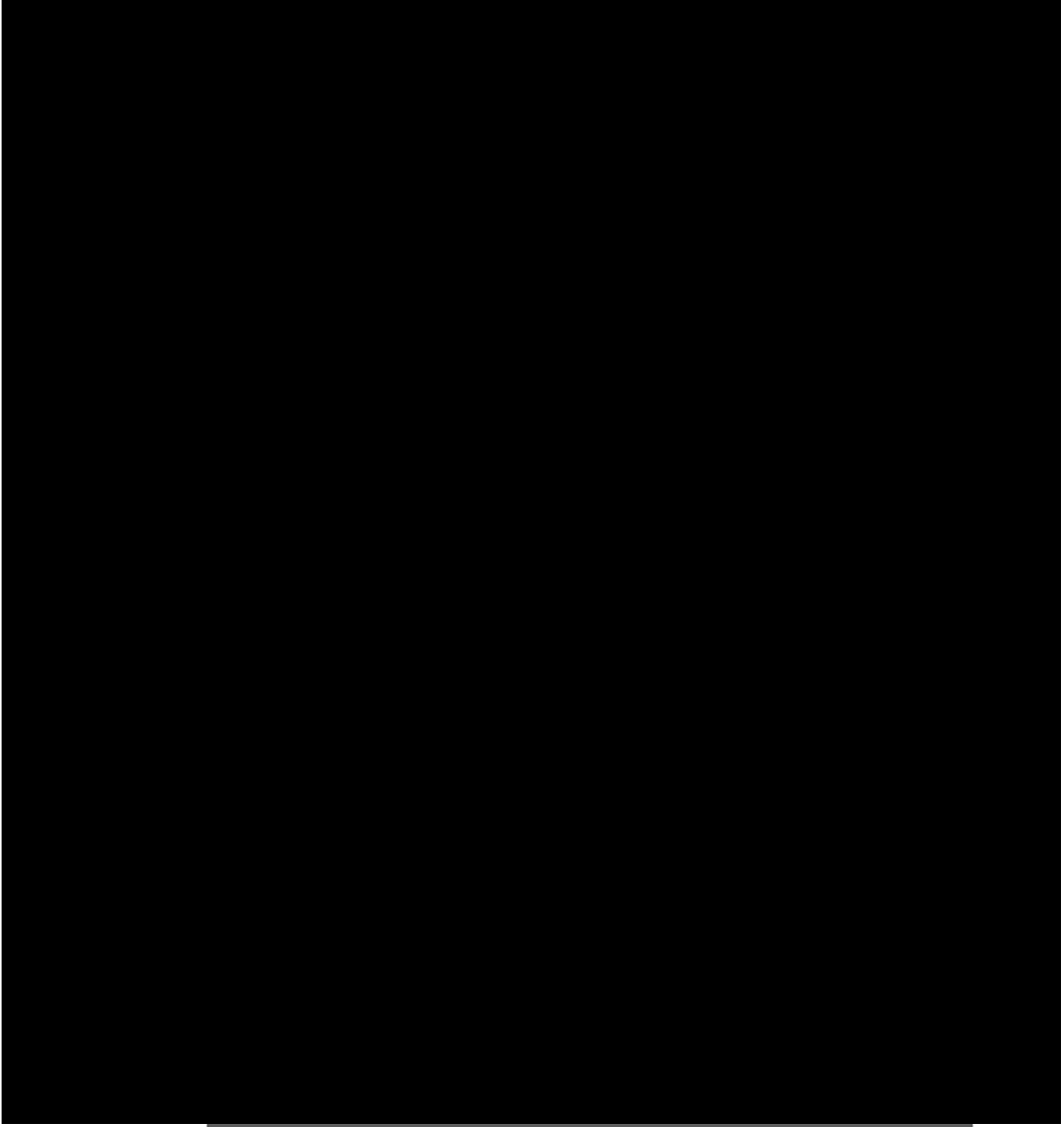
Figure 5.

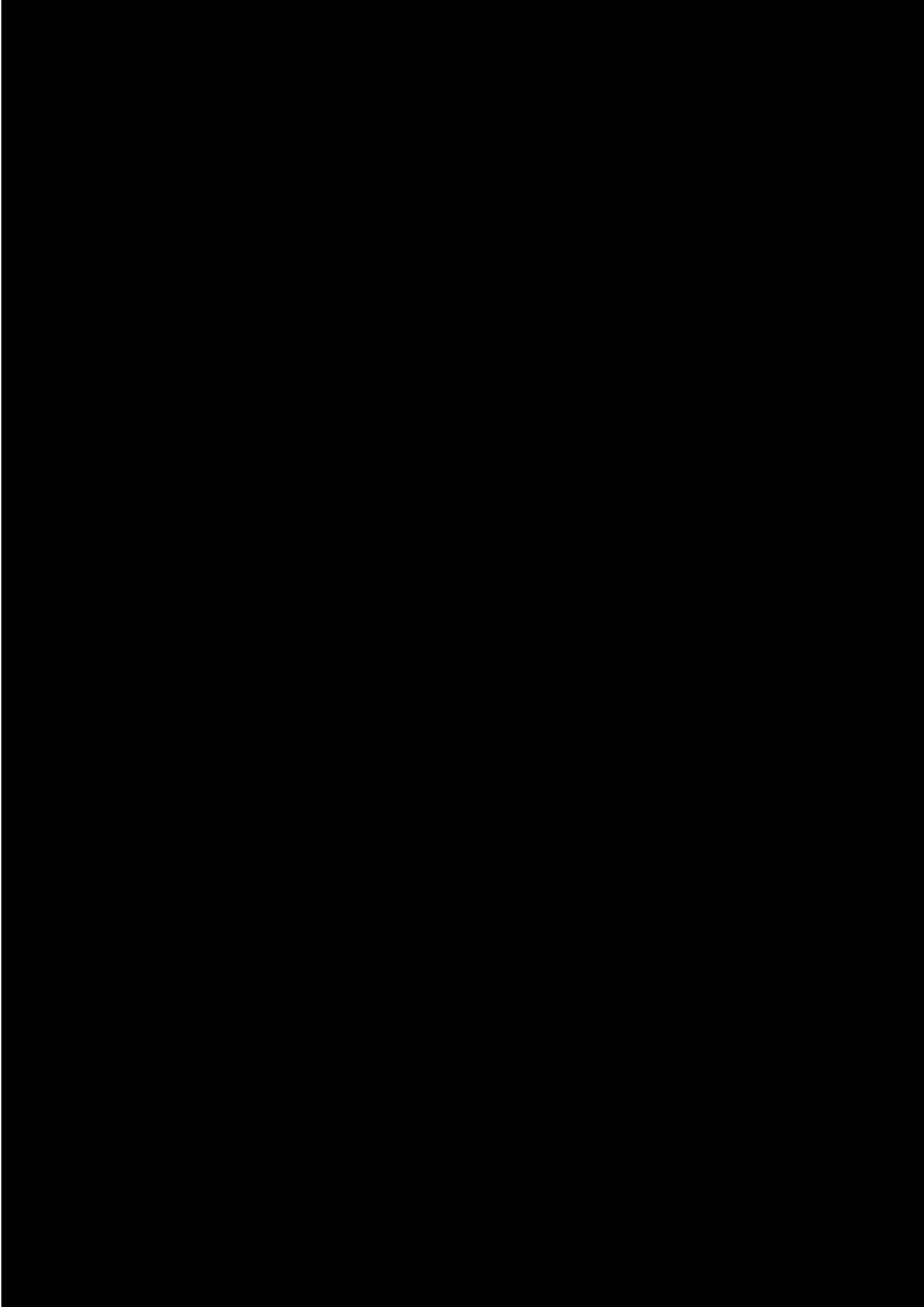
Autoconstruction dans le bidonville de Borgel, 1958.

Figure 4. 

Une oukala de la médina de Tunis datant des années 1970.







-II- Autoconstruction : définitions et caractères.

Les autoconstructions récentes de la médina de Tunis sont incorporées dans un tissu patrimonial vaste, en l'occurrence, arabo-musulman et fort d'un passé dont subsistent de nombreux monuments¹⁸⁰. Ce tissu a su conserver l'intégrité de sa morphologie urbaine et architecturale, malgré les destructions et les reconstructions qui ont marqué son histoire. Aujourd'hui, la moitié des monuments inscrits de la médina est jugée « *en mauvais état de conservation ou en état de ruine* »¹⁸¹. On y croise des bâtiments restaurés, conservés, protégés ou réhabilités, des logements habités, non patrimonialisés et non entretenus, qui ont fait l'objet de transformations architecturales, d'extensions, de réaménagements ou qui ont été reconstruits. Entre mauvais et bon état de conservation, ces édifices sont souvent faits d'assemblages, de mélanges hétéroclites de matériaux de construction actuels et anciens. Mais nous rencontrons aussi dans les dédales de la médina, des habitations complètement abandonnées, fermées, dégradées ; des demeures en ruines, à moitié effondrées et parfois transformées en squats. D'autres sont des anciens patrimoines bâtis, qui ont été complètement rasés et qui ont cédé la place à des terrains vagues. Certains ont été entièrement reconstruits et se dressent entre les nouvelles autoconstructions en cours de chantier.

Il nous semble opportun, dans le cadre de notre recherche esthétique, de clarifier les termes que nous avons employés. Une question importante nous a été posée, pendant que nous sélectionnions des images de la médina, sur la différence entre

¹⁸⁰ - « *Le bien inscrit couvre une superficie d'environ 280 hectares et présente les composantes d'une ville arabo-musulmane* »
<https://whc.unesco.org/fr/list/36/>

¹⁸¹ - Idem

autoconstruction et architecture vernaculaire existante, entre habitation clandestine et patrimonialisée.

Nous avons tenté dans le chapitre précédent, de retracer l'histoire des autoconstructions de la médina de Tunis, en examinant la morphogenèse et l'évolution du processus de fabrication de cette cité arabo-musulmane. Nous avons parcouru les différentes époques, qui ont contribué à son développement et conduit à sa décadence. Nous avons également constaté que c'est après la chute de l'Empire ottoman que le phénomène s'est aggravé et que des études s'y sont intéressées. Aujourd'hui, les chantiers de la médina se répartissent essentiellement entre réalisations, extensions d'autoconstructions, restauration et conservation de l'architecture vernaculaire traditionnelles existante.

Qu'il soit récent ou ancien, le bâti médinal tunisois n'est pas l'œuvre d'un architecte diplômé. Aux époques où la médina se construisait, il n'existait aucune discipline qui enseignait la construction des bâtiments, ni des écoles d'architecture. Il y avait à la place, des « *amines* »¹⁸², entres autres des maçons, des artisans, des menuisiers, des serruriers, des peintres et des sculpteurs qui gardaient jalousement, selon Henri Salladin, les secret de leurs procédés¹⁸³. Il n'y avait pas de plans d'aménagement urbain, des cahiers des charges contenant des règlements à respecter ou des normes de sécurité incendie à prendre en compte. Les seules règles qui prévalaient étaient dictées par les habitants, par le chef de la ville ou du quartier. Elles ont été conservées par la transmission du savoir-faire, des rites et des traditions, de père en fils au fil des générations.

¹⁸² - Glossaire, p. 492

¹⁸³ - SALADIN Henri, *Tunis et Kairouan*, éd. H. Laurens / les villes d'art célèbres, 1908, France, p. 75

-II- 1. Définitions.

« Pour l'architecte d'Afrique en rêve de construire un pays moderne, fier et dynamique, l'autoconstruction c'est la négation des sciences et des techniques [...] »¹⁸⁴

Le mot autoconstruction est composé du préfixe « *Auto-* », qui provient du grec « *autos* », signifiant « *même* », « *de soi-même* », « *par soi-même* »¹⁸⁵ et du substantif « *Construction* » dérivant du latin « *constructio* » ou du verbe « *constructere* », qui signifie "assemblage", "édification", "érection"¹⁸⁶. De nos jours en vogue, le mot « *autoconstruction* » est souvent employé pour désigner les bâtiments sauvages, les squats et les habitations des bidonvilles dans les pays en voie de développement. Pourtant, il ne figure pas officiellement dans le dictionnaire de la langue française. Et bien qu'ils incluent la notion de bidonville, de squat, voire d'insalubrité, Pierre Merlin et Françoise Choay l'intègrent dans leur dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement, comme une dérivation du concept de « *participation* »¹⁸⁷.

L'autoconstruction exige une indépendance, une autonomie de l'acte constructif et engage, selon Christian de Portzamparc, « *une installation libre des habitants dans une infrastructure collective* »¹⁸⁸. Elle se fait populairement, avec les moyens du bord, sans

¹⁸⁴ - VAUTHRIN Jak, *Villes africaines, anarchie et raison d'une architecture*, éd. L'Harmattan, France, 1989, p. 205

¹⁸⁵ - AUGÉ Paul (dir.), *Dictionnaire Larousse du XX^{ème} siècle en six volumes*, Tome premier, éd. Librairie Larousse, Paris, 1928, p. 451

¹⁸⁶ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 918

¹⁸⁷ - MERLIN Pierre et CHOAY Françoise, *Le dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, éd. Presses Universitaires de France, France, 2009, p.p. 613/615

¹⁸⁸ - DE PORTZAMPARC Christian, « *TEAM TEN* », Extrait d'*Encyclopædia Universalis V*, éd. Encyclopædia Universalis, éditeur à Paris, France, 2008, p. 5367

aucune solennité et sans autorisation officielle. De même, elle fait fi des contraintes architecturales et urbanistiques imposées par la municipalité de la région, car elle se développe spontanément, clandestinement et demeure dans la majorité des cas, inachevée. Elle se réalise sans le moindre savoir scientifique, sans connaissances techniques spécifiques et sans l'assistance d'un architecte diplômé.

L'autoconstruction est en général une habitation précaire, inormelle, misérable, donc imprévisible et illégale. Elle est produite clandestinement, souvent avec des matériaux industriels et de récupérations. La « *spontanéité* » est l'un des critères fondamentaux qui singularise l'apparition d'une autoconstruction. L'habitat spontané est une notion définie en 1961 par le géographe français Pierre Georges, comme « *un amas désordonné de baraques d'impasses, de ruelles tortueuses et de tas de détritrus* »¹⁸⁹. Pierre Georges énumère les principales caractéristiques de l'habitat spontané, dont nous retiendrons l'illégalité, l'absence d'aménagement préalable, le recours à des matériaux de construction gratuits mis en œuvre par les habitants eux-mêmes...¹⁹⁰. Ces caractéristiques s'appliquent également aux autoconstructions de la médina de Tunis.

Le terme autoconstruction désigne les habitations qui ont été construites par leurs propres habitants, de manière autonome. Il a été largement véhiculé, selon Patrick Canel et Christian Girardo, par les partisans du « *petit est beau* » (small is beautiful), du « *faites le vous-même* » (do it yourself) et du « *construire avec le peuple* »¹⁹¹. Cette tendance est aujourd'hui très influente, car elle « *passé pour être la pilule miracle, la panacée ou le sirop Thyphon de tout programme d'amélioration des conditions de vie des populations urbaines déshéritées* » ; explique Jak Vauthrin¹⁹². Selon la thèse de

¹⁸⁹ - GEORGE Pierre, *L'habitat spontané, parasite de l'urbanisation en pays sous-développé*, Extrait du *Cahiers Internationaux de Sociologie*, éd. Presses Universitaires de France, Vol. 42, Janvier/juin 1967, p. 13

¹⁹⁰ - Idem

¹⁹¹ - PATRICK Canel et CHRISTIAN Girard, *Un paradigme à l'épreuve des faits, l'autoconstruction en ville africaine*. Extrait du : *Tiers-Monde*, tome 29, n°116, 1988. Le logement des pauvres dans les grandes villes du Tiers Monde, p. 1121, <https://doi.org>

¹⁹² - VAUTHRIN Jak, *Villes africaines, anarchie et raison d'une architecture*, éd. L'Harmattan, France, 1989, p. 204

Vauthrin, architecte plasticien d'origine afro-amérindienne, l'autoconstruction africaine est perçue par l'européen, comme l'« *image de l'Afrique simple, rurale et bonhomme au travail, un Moyen Âge revéçu ou des vacances utiles* »¹⁹³. Elle est, d'un point de vue africain « *synonyme de retour en trousse, de production de logement ruraux et provisoires, inacceptables en ville* »¹⁹⁴.

L'autonomie et la participation à l'acte d'édification, sont caractéristiques de l'autoconstruction. Cela singularise d'emblée l'architecture vernaculaire traditionnelle ainsi que l'architecture primitive, paysanne, conçue dans l'urgence et de nombreuses autres architectures réalisées sans architectes, qui illustrent l'idée que « *Ce qui compte avant tout, c'est la touche humaine, quand elle est heureuse* »¹⁹⁵. Quel que soit le moment de sa réalisation, l'autoconstruction se libère de tous les interdits possibles imposés par les autorités de son temps, de toute forme de règlement appliqué et de toute généralisation du savoir-faire constructif. L'autoconstruction, tout comme l'architecture sans architecte, pour reprendre l'expression de Rudofsky, semble prodiguer des « *leçons d'architecture* » primitives, sauvages, instinctives, « *sans dogme* » et s'affirmer comme « *un témoignage silencieux de modes de vie riches en intuition quoique pauvres en progrès* »¹⁹⁶. Sa démarche singulière marquée par des essais et des erreurs sur le terrain, témoigne de sa propension pour une « *architecture* » et une « *esthétique* » imparfaites, inachevées, qui se prêtent à une amélioration continue et à des retouches sans fin.

Nous nous demandons si les autoconstructions récentes de la médina de Tunis, véhiculent un certain héritage architectural ou un savoir-faire susceptible d'évoluer dans le temps et de s'adapter aux progrès technologiques de notre époque ? Aujourd'hui, elles se greffent sur les endroits les plus difficiles de la ville, lesquels nécessitent de manière urgente des solutions urbanistiques, architecturales et esthétiques, car ces habitations informelles s'implantent souvent sur des terrains au statut juridique ambigu. De ce fait, elles rendent les espaces qu'elles s'approprient instables, non sécurisés, voire

¹⁹³ - Idem

¹⁹⁴ - Idem

¹⁹⁵ - RUDOFSKY Bernard, *L'Architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 256

¹⁹⁶ - Idem, p. 09

inhabitables. Elles semblent proposer des solutions intuitives, des recettes de terrain irrationnelles, en état d'épreuve, qui ne résolvent que momentanément et pragmatiquement les problèmes dus à la densification des villes d'aujourd'hui. Les autoconstructions actuelles de la médina apportent des réponses provisoires, prématurées et manquent d'encadrement, d'assistance scientifique ou professionnelle, puisqu'elles sont réalisées de manière empirique, dans une logique pragmatique et qu'elles s'exposent directement aux chutes imprévisibles ou à la démolition : « *Ce qui sauve une ville, ce sont, autant que les hommes de bien qui l'habitent, les bois et les marrés qui l'entourent* » ; écrit Henri David Thoreau¹⁹⁷.

Vouée aux pioches et aux bulldozers, l'autoconstruction est camouflée dans le paysage urbain, étant donné qu'elle émerge clandestinement des hiatus et des espaces abandonnés. Elle exprime la face cachée de la ville et dévoile un mode de vie « *autre* », différent. Mais quel que soit le qualificatif qui lui est attribué, l'autoconstruction illustre une réalité désolante pour les autorités étatiques et ne figure pas sur la carte officielle de la ville. Elle est jugée la plupart du temps, sauvage et dangereuse. Celles qui se trouvent dans la médina de Tunis sont complètement écartées du circuit touristique et exclues de la liste des monuments patrimonialisés. Leur apparition sur le terrain est une contre-réaction, due à un enchaînement accablant d'interdits et de théories qui nous paraissent incongrues. Ces autoconstructions nous paraissent également populaires et, comme le mentionne John Louis Cohen, « *réactives* »¹⁹⁸. Elles résultent d'un dysfonctionnement général de la ville, auquel l'Etat répond par des opérations brutales de rasage et d'éradication.

Aujourd'hui, l'apparition d'une autoconstruction dans la médina de Tunis n'est pas le fruit du hasard. Elle témoigne d'une crise spatiale générale, due à la difficulté d'accéder à un logement décent, à l'emploi, au confort et à une vie heureuse au sein de la cité. Une autoconstruction de la médina prend généralement l'allure d'un entassement

¹⁹⁷ - LOUBES Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage. Manifeste pour une architecture située*, éd. Éditions du Sextant, France, 2010, p. 14

¹⁹⁸ - COHEN Jean-Louis, *Promesses et impasses du populisme*, Extrait des *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, N° 15/16, Juin 2004, éd. Éditions du patrimoine, p. 169

anarchique et irréfléchi de masses bâties, de matériaux de construction dominés par le béton et la brique rouge. Elle est réalisée sans architecte et se passe de toute assistance professionnelle en matière de bâtiment. Elle est populaire, généralement inachevée et inachevable, parce qu'il faut toujours procéder à des rectifications et à des améliorations pour pallier à ses nombreuses imperfections constructives. Faites d'amas de pierres, de briques, de béton, de tôles ondulées et de déchets industriels récupérés, ces autoconstructions tracent intuitivement des espaces intérieurs et des toits. Quant aux ruelles et aux impasses, elles jonglent entre pierres anciennes "bricolées" et constructions en dur : « *Chaque individu doit pouvoir construire, doit construire, afin d'être véritablement responsable des quatre murs entre lesquels il habite* » ; écrit Friedensreich Hundertwasser¹⁹⁹.

Rejetée par la terre, intégrée discrètement au patrimoine bâti, au cœur de la médina et dans ses espaces interstitiels, une autoconstruction semble libérer l'acte constructif d'une embarrassante rigueur normative, d'une « *banalisation* » de l'acte d'habiter, dans une société fondée sur la consommation de masse, et s'insurger contre la « *réduction de l'habitat à un produit financier* » pour reprendre Jean-Paul Loubes²⁰⁰. La naissance récente d'une autoconstruction à Tunis est le résultat indirect d'une réaction à un Capitalisme désolant, à un système politique défaillant qui vient de s'effondrer. Elle illustre d'emblée, le rejet des principes d'une architecture moderne, jugée « *inhumaine* », « *inadaptée* » à ses propres usagers et « *accablée* » par l'excès de ses normes, de ses abstractions formelles et de son fonctionnalisme, que Hundertwasser critique en ces termes : « *L'architecture fonctionnelle a fait fausse route, exactement comme la peinture armée d'une règle* ». Et d'ajouter : « *Nous nous approchons à pas de géants de l'architecture non pratique, inutilisable et finalement impraticable* »²⁰¹.

¹⁹⁹ - HUNDERTWASSER Friedensreich, *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture*, Extrait de CONARDS Ulrich, *Programmes manifestes de l'architecture du XX^{ème} siècle*, éd. Éditions de la Villette, France, 1991, p. 192

²⁰⁰ - LOUBES Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage. Manifeste pour une architecture située*, éd. Éditions du Sextant, France, 2010, p. 21

²⁰¹ - Idem

L'autoconstruction dans la médina de Tunis, est dépourvue d'un cahier des charges normatif, de codes esthétiques et émerge la plupart du temps, dans des endroits cachés, difficiles, non constructibles et controversés d'un point de vue juridique. Cette non-architecture pourrait-elle tracer intuitivement et sans recours à des recherches théoriques, les lignes d'esquisse d'une éventuelle « *reconstruction* » urbaine ? Pourrait-elle, en s'engageant pragmatiquement sur le terrain, produire des recettes préliminaires, apporter les idées premières d'une « *architecture* » empirique, adaptées aux besoins de l'Homme d'aujourd'hui ? Il est indéniable que l'autoconstruction est le fruit d'une réalité urbaine et architecturale, incapable de résoudre les problèmes véritables de l'Homme. Nous partageons l'idée de Jean-Paul Loubes, qui considère ce type de production spatiale comme « *un dispositif critique de la faillite d'une pensée* »²⁰². Nous estimons en conséquence, qu'une autoconstruction récente de la médina constitue une « *critique* » naturelle d'un contexte architectural, patrimonial et urbanistique bloqué par ses propres conceptions. Mais pour comprendre ce « *dispositif critique* » dont parle Loubes, il est important de regarder les autoconstructions autrement, de les comparer à des architectures, à des tendances architecturales prédominantes, telles que le Modernisme et le Postmodernisme. Nous nous focaliserons aussi sur le Déconstructivisme, objet de notre comparaison esthétique, comme une autre expression du Postmodernisme et comme une nouvelle approche critique de la crise spatiale engendrée par le mouvement Moderne en architecture.

-II- 2. Autoconstruction et Modernisme.

Une autoconstruction est une habitation qui transgresse les règles et les principes d'une architecture standardisée, normalisée. Il s'agit d'un logement primitif, informel, précaire ou, pour paraphraser Jean-Paul Loubes, d'une « *architecture sauvage* ». Ses habitants ne sont pas condamnés à vivre dans des « *boîtes* » parallélépipédiques, comme

²⁰² - Idem, p.p. 28/29

des poules ou des lapins en cages, selon Friedensreich Hundertwasser²⁰³. Une autoconstruction est une habitation primitive en matière de savoir-faire constructif et pragmatique en matière d'essais et d'erreurs sur le terrain. Constamment soumise à l'épreuve, c'est une construction « *bricolée* » avec des matériaux de récupération à bon marché. Dans la médina de Tunis, cette précarité qui repose sur la débrouillardise, n'a guère changé depuis l'introduction de la brique rouge et du béton armé contemporains, même si le recours à de tels matériaux n'est pas forcément un signe de progrès technique, de maîtrise spatiale et architecturale. Les autoconstructions de la médina de Tunis semblent être en constante évolution et sont perpétuellement incomplètes, puisque les armatures de béton qui se dégagent des toitures et des terrasses, attestent souvent d'éventuelles retouches et interventions.

Le chantier d'une autoconstruction de la médina est de longue haleine, parce qu'il n'est soumis à aucun délai et à aucune pénalité. Quels que soient les matériaux utilisés, l'autoconstruction demeure provisoire et imparfaite. Quel que soit l'état d'avancement des travaux, elle vacille constamment entre solidité et fragilité structurelle, entre résistance à l'effondrement et chute inopinée. Dans la médina, elle est faite d'essais et d'erreurs non calculés, non théorisés et exhibe une « *liberté* », une « *instabilité* » et une « *complexité* » spatiale, qui pourraient à notre avis, intriguer, nourrir, voire inspirer, l'esthétique du chaos que nous voyons dans le Déconstructivisme.

Une autoconstruction de la médina de Tunis, n'a jamais de forme finale. Elle se fabrique clandestinement, instinctivement, librement et en collectivité. Elle se détache de la rigueur des plans, des dimensions standardisées ; se passe des préconceptions sur papier et ignore la stricte géométrisation des formes tracées par la règle et le compas : « (...) *il ne s'agit ni d'une architecture kitch, ni d'un patchwork raccommodé mais bien au contraire d'une architecture nouvelle assise sur les traces d'un passé populaire* » ;

²⁰³ - « (...) *Il est temps que les gens se révoltent contre le fait d'être mis dans les boîtes, comme des poules et des lapins en cages, qui sont étrangères à leur nature.* » HUNDERTWASSER Friedensreich, *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture*, Extrait de CONARDS Ulrich, *Programmes manifestes de l'architecture du XX^{ème} siècle*, éd. Éditions de la Villette, France, 1991, p. 193

précise Jak Vauthrin²⁰⁴. Indéterminée, autonome, imprévisible et incomplète, l'autoconstructions de la médina « *pousse* » comme l'herbe sauvage dans une prairie. Elle foisonne là où l'espace est disponible, selon une logique de « *laisser-faire* » et du « *tout est permis* ». Aucune barrière étatique, ni interdit urbanistique ne lui est imposée. Aucune norme, ni savoir-faire académique ne lui est dicté. Tout y est empirique et provisoire.

La production architecturale du Modernisme a engendré une spatialité préconçue pour un homme universel, détaché de son origine culturelle. Les autoconstructions sont en revanche, des habitations entièrement vouées à l'homme qui les habite, à ses habitudes, à ses rites et sa culture, puisqu'elles sont le fruit d'une participation populaire et collective. A l'opposé de l'architecture Moderne, l'autoconstruction demeure rebelle et ne respecte aucune règle, aucune limite urbanistique. Elle émerge illégalement et de manière inattendue comme un « *voleur* » de terre. La non-architecture qu'elle donne à voir, exprime l'incertitude, l'insécurité et l'instabilité spatiale. Les aspects esthétiques et les procédés de construction qui en résultent, sont plus que de la récupération, plus qu'une transmission de formes spatiales emmagasinées dans la mémoire des autoconstructeurs et nourries par un passé généralement rural et vernaculaire. Jack Vauthrin pense que : « (...) *derrière ces amas de baraques, ces poubelles et ces odeurs, un urbanisme concret s'est dessiné* »²⁰⁵.

L'autoconstructeur est généralement un émigré du monde rural. Il construit sa demeure clandestinement, en faisant appel à sa propre expérience, à son instinct et à son propre savoir-faire, qui est en l'occurrence, provincial. Mais, il n'est pas forcément un spécialiste de l'architecture vernaculaire paysanne, car il construit en fonction de ce qu'il a pu retenir de son vécu, selon ses besoins, ses goûts et son mode de vie. A ce caractère rural et particulièrement « *nostalgique* », viennent s'ajouter les « *débrouillardises* », l'intuition, les combinaisons de matériaux de construction anciens et modernes.

²⁰⁴ - VAUTHRIN Jak, *Villes africaines, anarchie et raison d'une architecture*, éd. L'Harmattan, France, 1989, p. 217

²⁰⁵ - Idem, p. 216

Sur le terrain, un autoconstructeur de la médina Tunis se « *débrouille* » avec des déchets, avec des matériaux de récupération ou de construction achetés à bas prix. Les aspects esthétiques que nous relevons sur les photographies de son logement, montrent le déséquilibre, la collision des masses bâties, l'anarchie, le chaos et le hasard. Curieusement, ces aspects esthétiques font écho à ceux du Déconstructivisme architectural. Reste que les autoconstructions sont des habitations primitives, clandestines, « *sauvages* » et non théorisées. Elles n'ont pas fait l'objet d'une réflexion philosophique pour pouvoir s'inscrire dans la démarche du Déconstructivisme. En revanche, il est fort probable qu'elles pourraient être une source d'inspiration singulière pour l'architecture. Nous nous demandons d'ailleurs, si certains projets déconstructivistes n'ont pas été directement inspirés des autoconstructions de la médina de Tunis ?

Une autoconstruction, quel que soit son lieu et contrairement à l'architecture Moderne, n'est pas le fruit d'une spatialité abstraite, considérée comme « *inhumaine* », « *antisociale* » et « *anti-traditionnelle* ». En dépit de sa pauvreté et de son insalubrité, elle demeure populaire, conviviale et se définit comme le fruit d'un travail collectif. L'autoconstruction, contrairement au Modernisme post-deuxième guerre mondiale, ne se soumet pas aux diktats de quelques élites capitalistes. Elle ne diffuse pas de langage formel jugé abstrait, banal et inhumain. En revanche, sa spatialité est très complexe, variable, changeante, et malgré son aspect précaire, elle rapproche l'homme de son lieu de vie. Si le Modernisme architectural, notamment celui des États-Unis d'Amérique, qui est nourri par l'esprit compétitif du Capitalisme, a entraîné l'architecture dans une spatialité rectiligne, verticale, monotone, hors échelle humaine, celle des autoconstructions conçoit la grandeur des bâtiments à l'échelle de ses usagers, car elle cherche à s'étendre horizontalement, à se développer sur la largeur et non pas en hauteur.

Le Modernisme de la deuxième moitié du vingtième siècle a entraîné les villes dans une avalanche de gratte-ciels et d'immeubles à vocation commerciale et coiffés d'enseignes publicitaires. Son souci principal n'est pas l'Homme lui-même, mais la consommation de masse propre à cet homme, qui génère le gaspillage excessif et la

production jetable. Il se consacre entièrement au modèle de l'Homme « *riche* », de sorte que ses conceptions de plans ignorent la misère, la pauvreté et la simplicité d'une société issue du monde rural, en quête de travail, d'une vie meilleure. Faute de moyens et d'emploi, le campagnard exilé en ville en est réduit à survivre, à se débrouiller et à construire tout seul, par ses propres moyens, son logement. Il devient ainsi un autoconstructeur. Et quel que soit le qualificatif qu'on attribue à son habitation, elle demeure inexorablement une autoconstruction.

-II- 3. Autoconstruction et Postmodernisme.

L'autoconstruction, comme le Postmodernisme, est le résultat de la défaillance des principes de l'architecture Moderne. Le Postmodernisme se veut un dépassement efficace des dictats, qui bloquent l'architecture de son temps. De la même manière, l'autoconstruction est indépendante, illégale et totalement irrationnelle. Le Postmodernisme, tente par son esthétique, par son langage formel, de rejeter la monumentalité excessive et hors échelle humaine du Modernisme architectural. Il tente, entre autres, de « *sensualiser* » l'espace habité et sympathise avec l'environnement urbain, en y réhabilitant les archétypes architecturaux traditionnels. De même, il caricature des fragments de l'histoire architecturale pour humaniser l'espace citadin et lui redonner une âme, des émotions. Nous reconnaissons ce souci d'« *humanisation* » de l'espace bâti dans les autoconstructions, puisqu'elles sont le résultat d'un travail collectif, participatif, populaire et convivial. Cette « *humanisation* » est d'autant plus pragmatique et naturelle que ce sont les acteurs du chantier de l'autoconstruction qui en seront les éventuels habitants. Ces derniers produisent des espaces avec des matériaux de construction bon marché ou de récupération. Ils semblent développer une typologie de logement qui repose selon la thèse de Jak Vauthrin, sur les traces d'un passé populaire²⁰⁶.

²⁰⁶ - Idem, p. 217

Le Postmodernisme remet en question l'abstraction et la banalisation formelle du Modernisme. Il s'aventure dans un éclectisme exubérant, « *humanisant* ». A ses yeux, l'héritage architectural se suggère par un jeu de surprises et d'amusements formels. Par exemple, les archétypes du passé tels que les frontons romains, les colonnes, les chapiteaux, les pilastres, les architraves et les pignons, sont empruntés puis monumentalisés, afin de ré-harmoniser la vie humaine et de ré-humaniser l'espace bâti. Tout cet héritage est pastiché et amplifié pour passionner l'espace quotidien, réveiller les différences culturelles du passé et faire découvrir l'histoire de l'architecture. Il en découle une nouvelle perspective de valorisation, de conservation patrimoniale fondée sur le souvenir, sur la caricature et sur l'effet de surprise. Cette façon inédite de respecter le patrimoine bâti, semble à notre avis, prendre une posture « *autre* » avec les autoconstructions.

Les autoconstructions font appel à une manière de bâtir tout à fait curieuse, car elles ne respectent en aucun point, l'enseignement académique. Elles sont réalisées intuitivement, en s'appuyant sur l'expérience, sur la « *débrouillardise* » et sur le savoir-faire des autoconstructeurs. Elles reposent également sur la compétence des autoconstructeurs, sur leur instinct, sur leur mémoire alimentée par un vécu, par un passé, par le souvenir vivant d'une culture qu'ils ont héritée et qui est souvent rurale. Les autoconstructeurs, ces bâtisseurs non-architectes, transplantent et combinent intuitivement, selon leurs propres méthodes, ce qu'ils ont pu retenir du savoir-faire, des traditions constructives et des goûts qu'ils ont hérités, puis transposés dans leur propre milieu. Ils déplacent inconsciemment en ville, un modèle spatial rustique, vernaculaire, qui échappe aux influences du Modernisme architectural. Ainsi, les autoconstructions ont tendance à être considérées comme une copie modifiée du patrimoine architectural paysan. Jak Vauthrin parle d'un « *doux mélange d'habitat spontané et d'architecture vernaculaire sommairement simplifiée* » pour décrire les autoconstructions d'Afrique²⁰⁷. C'est dans cette logique que nous percevons une certaine démarche « *patrimoniale* » dans les autoconstructions. Ce respect curieux du patrimoine rural, nous paraît significatif dans les autoconstructions de la médina de Tunis.

²⁰⁷ - Idem, p. 206

Le Postmodernisme, comme nous l'avons déjà mentionné, est venu mettre fin aux espaces non-sensuels et hors échelle humaine, réalisés par le Modernisme. Il s'est fixé comme objectif de stopper cet acharnement à faire vivre l'Homme dans des espaces monotones, excessivement standardisés, abstraits, économiques et par excellence, déshumanisés. Il s'insurge contre cette tragique perte spatiale, qui rompt avec la nature humaine. Le Postmodernisme réunit donc, la tradition architecturale et la symbolique spatiale dans une sorte d'éclectisme destinée à revivifier l'architecture, à lui redonner une âme. Les collages, les fragmentations, les surprenants agrandissements des archétypes architecturaux des civilisations passées, sont pensés selon une orientation populaire, artistique et contextuelle. Ils sont utilisés dans le but de réconcilier les habitants avec leurs propres logements. En recyclant ainsi, les morphologies du passé, en optant pour des matériaux de construction issus de notre époque industrielle, le Postmodernisme s'engage à établir une sensation de bien-être, à rassurer l'homme de son temps, à mettre fin à la production massive d'une architecture condensée en hauteur, jugée trop « *sinistrée* » et « *sans âme* ».

Les autoconstructions qui émergent aujourd'hui illégalement, sont le résultat d'un état de crise général de l'espace urbain, en l'occurrence, architectural. Exclues du droit au logement minimum, leurs habitants s'aventurent dans une prodigieuse dynamique collective. En effet, les autoconstructions témoignent d'une surprenante « *débrouillardise populaire* », instinctive et pourraient, par certains de leurs aspects esthétiques, interpeller bon nombre d'œuvres architecturales contemporaines. Elles nous font découvrir un mode de vie « *autre* » que celui qui caractérise habituellement la ville ; un mode de vie pauvre en sciences et en théories architecturales, mais riche en intuitions.

Les autoconstructions semblent réutiliser quelques aspects esthétiques de l'architecture vernaculaire rurale. Cependant, elles les articulent selon une grammaire étrange qui interpelle un grand nombre d'esthètes contemporains. En raison de leurs bizarreries formelles et esthétiques, elles donnent l'impression d'être rebelles, comme si elles tentaient curieusement d' « *humaniser* » l'espace, de lui donner une âme et une vie. En les éliminant, nous éliminons la convivialité, le partage, la popularité et toute

forme de valeur humaine. Elles sont toujours apparues par rébellion, en rétroaction par rapport à un acte de démolition. Les autoconstructions émergent dans des endroits controversés, frappés de plein fouet par le chômage et par la misère sociale, dans une ville qui pratique une politique de discrimination en matière d'accès au logement. Elles sont précaires et instables à cause de la menace constante de démolition, de chute et de disparition imprévisible qui les guettent. Elles se façonnent spontanément, clandestinement, à l'abri des regards et loin des contrôleurs de la municipalité.

Non soumises aux prescriptions du cahier des charges, les autoconstructions se permettent d'enfreindre tous les interdits et s'exposent continuellement aux démolitions. Elles risquent non seulement d'être détruites par les autorités, mais aussi de s'effondrer par elles-mêmes, suite à une quelconque catastrophe. Mais, les autoconstructeurs font preuve d'audace, de persévérance et d'une grande résistance pour faire face à de tels accidents imprévisibles, à de tels échecs. C'est ce qui explique d'ailleurs, leur instabilité continue, leur incomplétude et indécidabilité. C'est ce qui justifie encore, leurs hésitations continues, leur exposition perpétuelle au hasard, à la précarité et leur recours à une démarche empirique fondée essentiellement sur l'essai et l'erreur in-situ. Hundertwasser écrit à ce propos : « *Nous devons accepter le risque d'effondrement que comporte ce mode un peu fou de construction et ne pas craindre les accidents mortels qu'il entraîne, ou peut entraîner* »²⁰⁸.

Une autoconstruction récente de la médina de Tunis, se greffe sur un territoire patrimonialisé et se mélange à une architecture vernaculaire arabo-musulmane existante, contraire aux principes corbuséens, mais dont certains aspects esthétiques s'accordent avec ceux de l'autoconstruction, comme l'expression du chaos, la prédominance du labyrinthe, du hasard et la complexité spatiale. En se posant sur le tissu arabo-musulman et tunisois, les autoconstructions récentes de la médina semblent reproduire la morphologie urbaine existante, prolonger l'organisation spatiale autour d'un patio intérieur, multiplier les aplombs, les déséquilibres de masses bâties, la tortuosité des

²⁰⁸ - HUNDERTWASSER Friedensreich, *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture*, Extrait de CONARDS Ulrich, *Programmes manifestes de l'architecture du XX^{ème} siècle*, éd. Éditions de la Villette, France, 1991, p. 192

rues et des impasses. Seulement, nous ne disposons d'aucune recherche, susceptible de confirmer ou d'infirmer une telle hypothèse. En revanche, nous pouvons avancer avec certitude qu'en dépit de la variété des matériaux de constructions, des époques d'édification, des usages et des pratiques spatiales, ces autoconstructions se sont familiarisées avec le paysage architectural et esthétique dans lequel elles se sont implantées sans s'y opposer. Elles semblent ainsi, prolonger un langage formel non parallélépipédique, non orthogonal, non rationnel et en l'occurrence, complexe, labyrinthique, donc très proche de l'architecture vernaculaire traditionnelle qu'elles côtoient. Par ailleurs, elles semblent transcrire la crise spatiale, l'insécurité sociale et le bouleversement politique de leur propre contexte.

-II- 4. Autoconstruction et Déconstructivisme.

Inachevée, instable et conviviale, l'autoconstruction interroge, par sa manière de se greffer sur l'espace urbain et d'enfreindre les limites de la discipline architecturale. Oscillant continuellement entre espace habitable et non-habitable, entre déplaisir et « *poésie* » spatiale, entre construction en dur et matériaux de construction précaires, l'autoconstruction nous incite à remettre en question l'acte de bâtir, à rechercher une définition convenable de l'habitation de notre époque : « *C'est pourtant, dans les marges de ces rouages dans l'enseignement que pourrait se développer une pensée alternative, une pensée critique, une pensée sauvage* » ; suggère Jean-Paul Loubes²⁰⁹. Dans cette logique, une autoconstruction nous exhorte à rester dans les limites de la raison architecturale, dans les limites de ce que nous considérons comme une architecture et une non-architecture. Elle nous paraît ainsi, « *être complètement dans les marges* » ; pour reprendre une expression très fréquente dans les écrits de Jacques Derrida.

²⁰⁹ - LOUBES Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage. Manifeste pour une architecture située*, éd. Éditions du Sextant, France, 2010, p. 23

Même si leurs résultats se contredisent totalement, l'autoconstruction et le Déconstructivisme semblent se croiser, au point d'être « *mimétiques* » dans certains de leurs aspects esthétiques et architecturaux. Notre travail de recherche tente de démontrer qu'une autoconstruction récente de la médina de Tunis, se prête à une telle hypothèse. D'ailleurs, une étude comparable à la nôtre et appliquée aux Favelas de Rio de Janeiro, a donné lieu à la publication d'un livre et de deux articles ciblant l'aspect esthétique et culturel de ces types de logements. Deux articles publiés par Paola Berenstein-Jacques, font ressortir un certain nombre de ressemblances entre autoconstruction et déconstruction architecturale. S'appuyant sur des constats photographiques pris dans les Favelas, sur des théories derridiennes et des réalisations de projets d'architecture du Déconstructivisme, l'auteur a pu établir quelques similitudes formelles : « *Les deux cas en question suivent cette même logique* » ; constate-t-elle. Elle précise : « *D'une part l'abri précaire construit dans une "favela" par l'habitant lui-même dans ce que l'on appelle "autoconstruction" où le bâtisseur est un "non-architecte", généralement analphabète ; d'autre part, un bâtiment (construit ou pas) dans le monde développé, projeté par un architecte "intellectuel" d'aujourd'hui, et plus précisément parmi ceux qui ont été classés comme déconstructivistes* »²¹⁰.

En se contentant de répertorier quelques illustrations de projets déconstructivistes, Paola Berenstein-Jacques suggère l'existence d'une certaine similitude esthétique entre les autoconstructions des Favelas et le Déconstructivisme : jeu de juxtapositions et de superpositions, formes lézardées, asymétrie, utopies géométriques, angles insolites, espaces défragmentés et inhabitables ; Les Favelas, par leur caractère intuitif, leur empirisme et leur engagement spontané sur le terrain, arborent des aspects esthétiques qui pourraient inspirer l'architecture et les architectes contemporains.

Paola Berenstein-Jacques conclut dans ses recherches, que l'esthétique des autoconstructions des Favelas diffère catégoriquement de celle qui caractérise l'architecture du Déconstructivisme : « (...) *de la même façon qu'un cube blanc diffère*

²¹⁰ - BERENSTEIN-JACQUES Paola, *Favelas / architecture déconstructiviste. Constat et questionnement*, Extrait de *Terres des Signes*, n°2, éd. L'Harmattan, 1995, p. 164

d'un noir »²¹¹. Les autoconstructions des Favelas, reflètent involontairement une réalité constructive existante ; celle du Brésil, et n'ont aucun rapport avec les théories de Jacques Derrida. De surcroît, les architectes du Déconstructivisme ne connaissent pas forcément les Favelas, et représentent un monde fictionnel : « *La mise en relation entre représentation (du Déconstructivisme) et réalité (des autoconstructions) n'est pas si simple car les deux sont liés et même se mélangent* », conclut l'auteur²¹².

C'est dans ce contexte de bouleversement général, de révolution, de transition et de passage d'un état à un autre, que pourrait naître une « *nouvelle architecture* ». C'est dans une situation de changement radical, d'instabilité et d'expérimentation visant la recherche d'une meilleure spatialité, que pourrait se construire une « *pensée alternative* », une vision critique et de réforme, qui ferait table rase du passé. Le choix entre autoconstructions excessivement empiriques, excluant tout soutien théorique et le Déconstructivisme exagérément fictionnel et philosophique, est problématique, car autoconstructions et Déconstructivisme, finissent toujours par produire des bâtiments accidentés, déséquilibrés, déstabilisés et perpétuellement à l'état d'étude, de recherche. Les autoconstructions, tout comme le Déconstructivisme, nous montrent de deux manières différentes, une « *architecture* » qui tente de s'adapter à son propre contexte, en regardant en face les problèmes qui l'entourent et dans laquelle « *toute forme humaine se trouve en état de transformation continue* »²¹³.

-II- 5. Différentes formes d'autoconstructions.

L'autoconstruction est un paradigme et un phénomène à la fois historique et contemporain. Elle est désignée par plusieurs appellations, telles que « *gourbis* »,

²¹¹ - Idem, p. 173

²¹² - Idem

²¹³ - AURELIEN Vernant, *Extensions du domaine de la hutte*, Extrait de BRAYER Marie-Ange (dir.), *Art & architecture*, éd. HYX, Orléans, 2013, p. 97

« *taudis* » ou « *baraques* ». Nous la retrouvons également, dans des endroits différents du monde, dans les Favelas au Brésil²¹⁴, dans les Castors en France²¹⁵, les Gecekondus en Turquie²¹⁶, les Ranchos au Venezuela²¹⁷, les bidonvilles à Alger²¹⁸, dans les Kibbés d'El Mina à Nouakchott²¹⁹ ou encore dans les Yacoundés au Cameroun²²⁰... Nous avons essayé, dans le chapitre précédent, de croiser l'« *esthétique* » des autoconstructions, notamment celles de la médina de Tunis d'aujourd'hui, avec les tendances architecturales contemporaines les plus marquantes. Nous l'avons comparée au Modernisme (défaillant et traversant une crise spatiale), au Postmodernisme (néo-éclectique et privilégiant le pastiche des fragments de mémoire architecturale) et au Déconstructivisme (chaotique et miroir d'une société défragmentée). Dans ce chapitre, nous analyserons certaines caractéristiques des autoconstructions, en nous focalisant sur celles de la médina de Tunis.

-II- 5 - 1. Architecture sans architecte.

Les autoconstructions, y compris celles de la médina de Tunis, sont réalisées sans l'assistance d'un architecte. Il s'agit d'une habitation spontanée, informelle, illégale, clandestine et précaire, qui n'a aucun rapport avec la discipline architecturale et qui ne peut de ce fait, être considérée comme une architecture. « *L'architecture sans architecte* » ; titre d'une exposition qui s'est déroulée au musée d'Art Moderne de New York en 1964, a représenté un certain nombre d'habitats vernaculaires ou populaires et tenté d'en faire un acte culturel, voire une théorie architecturale singulière. Les revendications de Bernard Rudofsky, auteur de l'événement, ont suscité la polémique, car elles mettent en cause non seulement le mouvement Moderne en architecture, mais aussi les travaux académiques des historiens de son époque. Selon lui, l'histoire de

²¹⁴ - Figures 9, 10 et 11, p. 71

²¹⁵ - Figures 12 et 13, p. 123

²¹⁶ - Figures 14 et 15, p. 124

²¹⁷ - Figures 18 et 19, p. 126

²¹⁸ - Figure 16, p. 125

²¹⁹ - Figure 17, p. 125

²²⁰ - Figure 20, p. 125

l'architecture qui est enseignée dans les universités, « *discrimine* » plus de cinquante siècles de son existence. Rudofsky n'épargne pas non plus les intellectuels et les scientifiques, à qui il reproche de ne pas se préoccuper des découvertes architecturales des civilisations lointaines et préhistoriques, mais uniquement d' « *argent* » et de « *prestige* ». Quant aux chroniqueurs, il les accuse de ne relater la noblesse de l'architecture que pour glorifier le pouvoir des gouvernants ou des Dieux et de passer sous silence les témoignages, les vestiges des populations pauvres.

L'architecture sans architecte qu'expose Bernard Rudofsky, explore une architecture « *autre* », qui s'accorde curieusement avec les autoconstructions - y compris avec celles de la médina de Tunis -, dans leur aspect non monumental, dans leur idéologie participative et conviviale, dans leur goût pour le populaire et l'imparfait « *à l'état vif* »²²¹. L'architecture sans architecte est une architecture primitive, brute, paysanne, vernaculaire et définitivement non académique. Elle peut être mobile et inclure ainsi, tous les « *abris mobiles* », tels que les maisons sur charrettes ou les tentes des nomades. Elle peut être creusée dans les montagnes, être partiellement ou complètement enterrée comme les tombeaux, prendre la forme d'un entrepôt, d'un magasin. En d'autres termes, l'architecture sans architecte est rarement reconnue par le milieu académique, très peu codifiée par les spécialistes de l'architecture, méconnue des touristes et généralement délaissée. Cette architecture est selon David-George Emmerich, « *joyeuse* », « *fraternelle* » et « *souvent juste* »²²². « *Construire est une partie du plaisir qui se transforme et se détermine invariablement par une fête* »²²³. Nous retrouvons souvent dans la médina de Tunis, ce « *plaisir* » de posséder une habitation, cette ambiance de « *fête* » qui naît de l'action de terminer et d'habiter une maison nouvelle.

L'architecture sans architecte n'exclut pas les habitations des animaux. En effet, ces derniers mettent en œuvre, selon Rudofsky, d'ingénieuses stratégies pour pouvoir se loger, se protéger et assurer leur confort. Les guêpes par exemple, équipent leurs nids

²²¹ - Voir SHISTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, éd. Minuit, 1992

²²² - EMMERICH David-George, *Soft architecture. Essai sur l'autoconstruction*, éd. Institut de l'environnement, France, 1974, p. 59

²²³ - Idem.

d'un système de ventilation. Les pigeons squattent des coquilles abandonnées. Les chiens des prairies édifient de redoutables cités souterraines capables d'abriter des centaines de familles. Les épeires façonnent de solides toiles polyfonctionnelles, qui abritent, protègent et piègent. Les lémurien font leurs nids dans les arbres, les dotent de toitures solides et de sols tapissés de lambeaux de feuilles. De même, les nids d'hirondelles ont fortement inspiré les constructions d'Hassan Fathy. Quant aux ruches des abeilles, elles se structurent en alvéoles hexagonales, dont l'assemblage en trame garantit l'économie de l'espace. Loin d'être l'œuvre d'un talentueux architecte ou d'un habile économiste, cette trame est élaborée instinctivement sans outils de géométrisation, sans fil à plomb, ni plan préconçu. Naturelle, sauvage, solide et d'emblée, « ingénieuse », l'architecture sans architecte du monde animal témoigne d'un savoir-faire constructif, instinctif et prodigue une leçon d'architecture silencieuse. Nous nous demandons si les premiers hommes ont tiré de cette forme d' « architecture », des leçons pour construire leurs premières demeures et concevoir par la suite, d'éventuelles théories architecturales ? Nous déduisons de cette valorisation théorique de l' « architecture » du monde animal par Rudofsky, l'idée que toute sorte d'habitat, qu'il soit naturel ou artificiel, est susceptible d'être regardé de près, d'être analysé afin d'être théorisé et intégré dans le domaine de l'architecture académique.

L'idée de se réfugier dans une grotte, de se couvrir de feuillages, de regrouper des branches d'arbre pour réaliser un toit, n'est pas une spécificité propre à l'architecture animalière, car l'acte de se protéger la tête avec un paillason n'est, selon Bernard Rudofsky, qu'une imitation du singe qui se couvre la nuit avec des feuilles de pandanus²²⁴. Ce même acte se répète, se métamorphose et s'adapte à des contextes différents, tout au long de l'histoire de l'Homme et de son habitation. Il crée une agréable sensation de nostalgie, voire une immanquable expérience de « réinvention de la naissance de l'architecture »²²⁵. Qu'il soit accompli par l'animal ou par l'Homme, cet acte demeure fondamentalement le même. Les abris des animaux sont les témoignages vivants des premiers linéaments d'un logement rudimentaire. Ils illustrent un acte constructif, voire architectural, qui ne se distingue pas en termes de scientificité

²²⁴ - RUDOFSKY Bernard, *Architecture sans architectes*, éd. Chêne, France, 1977, n.p.

²²⁵ - Idem.

ou de transmission d'historique, mais qui demeure intrigant en matière de savoir-faire constructif et d'intuition. Il en est de même pour les cavernes naturelles architecturées par les forces de la nature et que l'Homme primitif a utilisées comme refuges. Les « *sculptures* » érosives façonnées par le mouvement des vents ou par les courants marins, ont été les premiers abris de l'Homme. Leurs morphologies constituent pour les artistes contemporains, une source d'inspiration, qui donne lieu à des explorations architecturales et à d'étonnantes simulations exploitées par les logiciels de pointe, en l'occurrence, par les machines computationnelles et numériques d'aujourd'hui²²⁶.

L'architecture sans architecte est aussi autonome et informelle qu'une autoconstruction récente de la médina de Tunis. Elle est également intuitive, insolite, sauvage par ses bizarreries formelles et esthétiques. L'architecture sans architecte, tout comme l'autoconstruction médinale, mérite une attention particulière. Bernard Rudofsky a voulu à travers son exposition de 1964, faire découvrir les « *ingéniosités* » de ce type de bâti, afin de nous libérer des « *carcans conceptuels de l'architecture officielle* »²²⁷ Moderne entièrement vouée à la commercialisation et à la consommation de masse. Les travaux de l'historien remontent la fin des années soixante. Cette date n'est pas anodine, puisqu'elle coïncide avec la crise spatiale du mouvement Moderne en architecture, qui a donné lieu à de multiples critiques. Rudofsky explore l'architecture sans architecte, en idéalisant son espace, son esthétique et ses différentes adaptations à l'environnement immédiat. Une telle architecture est selon lui, « *un témoignage silencieux de mode de vie riche en intuition quoique pauvre en progrès* »²²⁸. Quant au Modernisme, il a prédit l'édification d'une architecture consacrée à un Homme nouveau, idéal, universel. Cet Homme s'internationalise très vite, mais se sent désorienté, perplexe, face à la complexité des cultures du monde actuel. Il en résulte une

²²⁶ - Nous pouvons nous référer aux projets exposés dans Archilab en 2013 sous le thème de « *naturaliser l'architecture* ». Nous citerons à titre indicatif, le pavillon de musique d'Isaie Bloch (2011), les Turbulences de Niccolo Casas (2012), les colonnes subdivisées de Michael Hansmeyer (2010) ou les formations récursives de Matias del Campo et Sandra Mannonger (2010/2013).

²²⁷ - RUDOFSKY Bernard, *Architecture sans architectes*, éd. Chêne, France, 1977, n.p.

²²⁸ - RUDOFSKY Bernard, *L'architecture insolite, Une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 9

architecture hors-contexte, hors-culture et d'emblée, « *inhumaine* » : « *99% de l'architecture moderne est ennuyeuse, banale, aride et incongrue* » ; estime James Sterlin²²⁹. Il en résulte une architecture exclusivement mise au service de l'Homme contemporain, du progrès technologique et de la modernité. Cette architecture, bon gré mal gré, continue d'exercer son influence sur la pensée des architectes et évolue sous l'appellation nouvelle de Néo-Modernisme. Elle s'évertue également à uniformiser l'Homme, sans tenir compte de sa différence culturelle.

C'est dans ce contexte de crise générale de l'espace architectural et d'échec total d'une idéologie qui a duré des siècles, mais qui continue d'influencer l'architecture en Tunisie, que pourraient se mettre en place d'autres stratégies de logement en ville et d'autres alternatives spatiales. Nous pensons que c'est en revenant aux logements informels, aux intuitions constructives exclusivement réalisées par l'Homme, aux aménagements spontanés et non planifiés, que nous pourrions révolutionner l'espace architectural. Les autoconstructions de la médina de Tunis se prêtent parfaitement à ce type de projet.

-I- 5 - 2. Le bidonville.

Le bidonville est une autre appellation que nous pouvons attribuer à l'autoconstruction, sachant que le terme est couramment usité au Maroc. Claude Liauzu indique que l'expression apparaît pour la première fois dans un article écrit par Dr Materi et publié le 6 novembre 1931 dans le journal « *La voix du Tunisien* ». L'article en question se consacre à la description d'un ensemble d'habitations clandestines, qui se trouvent au bord du lac de Tunis.

²²⁹ - BLAKE Peter, *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis (Missouri) le 15 juillet 1972 à 15h 32 ou à peu près...*, éd. Éditions du moniteur, Paris, 1980, p. 34

Le mot bidonville n'a été intégré dans les dictionnaires français que dans les années 1950. Il désigne des baraques construites librement, sans règles, sans connaissances théoriques, ni l'assistance d'un architecte qualifié. Contrairement aux « *gourbivilles* »²³⁰ dont les matériaux de construction sont à base de boues²³¹, de morceaux de bois, de pierres ou de briques, les bidonvilles sont fondamentalement faits de bidons, de morceaux de ferraille, de tôles ondulées récupérées, de rebus métallurgiques et industrialisés. Le « *gourbiville* »²³² est semblable aux autoconstructions, dont les matériaux de construction ne sont pas forcément industriels. D'ailleurs, nous avons fréquemment rencontré le terme « *gourbi* » dans les cartes et les textes qui ont précédé la révolution industrielle²³³.

Un bidonville est donc un ensemble d'autoconstructions agglomérées, dont les matériaux sont souvent des récupérations de déchets industriels. A l'opposé de l'architecture sans architectes, le bidonville forme une ville nouvelle et informelle au sein de la ville officielle. Une ville non-historique et clandestine, greffée à l'intérieur ou à proximité d'une ville urbanisée, planifiée et chargée d'histoire. Le bidonville apparaît en réaction à la crise de l'espace urbain contemporain et au gonflement des cités d'aujourd'hui. Cette inexorable avancée du bâti est due dans la majorité des cas, au bouleversement de l'équilibre ville/campagne. Dans le cas de la médina de Tunis, l'avènement du protectorat français a entraîné des bouleversements juridiques et technologiques dans le milieu rural. Par exemple, l'accès aux terres agricoles a été facilité aux français et rendu difficile aux autochtones. De même, le phénomène de l'industrialisation introduit par le capitalisme, a engendré la consommation des terres, le rétrécissement des campagnes et par voie de conséquence, l'augmentation du chômage qui a donné lieu à des vagues d'exode rural massives.

²³⁰ - Glossaire, p. 493

²³¹ - Selon Paul Sebag, il s'agit d'un malaxage de terre de paille et d'eau. SEBAG Paul, *Le bidonville de Borgel*, Extrait du *Cahiers de Tunisie*, N°23-24, 3^{ème} et 4^{ème} trimestre, 1958, p. 292

²³² - Glossaire, p. 493

²³³ - Deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle.

« Les villes gonflent et se boursouflent, gagnent du terrain comme une marée noire. Elles finiront par se joindre ; l'opposition ville-campagne se posera en termes diamétralement différents. Le paysage va s'inverser. La ville change. »²³⁴

Cette description faite par l'anthropologue Colette Piéttonet, figure dans un article qui s'interroge sur la relation de la banlieue parisienne avec la ville. Qu'il se produise à Paris ou dans n'importe quelle autre ville du monde actuel, le phénomène du gonflement décrit par l'auteur, montre les mêmes symptômes ; ceux d'un déséquilibre social entre la ville et la campagne. Si nous retraçons l'histoire de la fabrication de la médina de Tunis, nous remarquons qu'au cours de chaque période significative de son développement, sont apparus de nouveaux faubourgs, de nouveaux remparts, de nouvelles frontières et de nouvelles limites spatiales matérielles ou immatérielles. Ce changement des limites urbaines s'est probablement accompagné de l'émergence des autoconstructions, notamment, des bidonvilles. L'extension urbaine de la médina de Tunis comme toute extension effectuée dans n'importe quelle autre ville, traduit le passage d'un état à un autre, donc un changement important dans sa physionomie, une transformation entraînant une instabilité momentanée de son urbanisme et de son architecture. C'est précisément cette instabilité qui favorise l'émergence des autoconstructions, car le bidonville est une agglomération d'habitations clandestines, provisoires.

« A chaque époque son rempart » ; écrit Colette Piéttonet²³⁵. L'extension toujours inachevée de la ville de Tunis et le déplacement de ses frontières, se recyclent d'une époque à une autre. Le rythme de vie actuel accélère les bouleversements démographiques, urbanistiques et architecturaux. La ville devient éclatée et ses limites

²³⁴ - PIETTONET Colette, *Réflexions au sujet de la ville. Vue par en dessus*, Extrait de *L'année sociologique*, éd. Presses Universitaires de France, 1970, 21, p. 151, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00201482/document>

²³⁵ - Idem

sont complètement dématérialisées. Or, l'histoire de l'évolution de la médina de Tunis, nous apprend qu'une première muraille a été conçue non seulement pour protéger la ville, mais aussi pour arrêter toute tentative d'extension hors rempart. Il a fallu attendre l'instauration de la Dynastie hafside, pour assister au débordement de cette première barrière et à la naissance de deux faubourgs, qui ont permis l'édification d'un deuxième rempart. La fin de l'époque ottomane et l'avènement du protectorat, ont été marqués en revanche, par la dégradation progressive des remparts et leur dématérialisation en faveur d'une troisième extension, en l'occurrence ; la ville européenne, rivalisant par son architecture et par son urbanisme avec la médina. Cette nouvelle ville a entraîné la suppression totale des remparts, puis la dégradation de l'architecture traditionnelle. Par l'ampleur des bouleversements qu'elle provoque, elle favorisera la naissance d'autres faubourgs, entre autres, les bidonvilles. Après l'indépendance, les autorités démoliront la plupart de ces bidonvilles et effectueront de nouvelles extensions. Mais le transfert des limites urbanistiques engendre des bouleversements spatiaux, dont émergent des interstices, des espaces vacants en crise, qui attirent des squatteurs et d'éventuels autoconstructeurs. C'est dans cette logique de déplacement de limites, d'extension urbanistique que naissent les autoconstructions.

Tout comme les autoconstructions, un bidonville se fabrique spontanément, sur un mode tentaculaire dans des espaces abandonnés et dans les interstices urbains. Il est édifié de manière autonome, dans la clandestinité, sans aucune norme et sans aucun savoir-faire architectural. A vol d'oiseau, un bidonville ressemble à un maillage cubique dense, comprimé, compressé, déformé et anarchique. A ce stade de notre recherche, pouvons-nous envisager une quelconque ressemblance entre un bidonville et la médina arabo-musulmane contemporaine ? Colette Piéttonet mentionne, après avoir observé le grand bidonville de Casablanca, des aspects esthétiques, architecturaux et sociaux qui évoquent ceux de la médina : « *Ses rues retracent en dédale compliqué, comme dans les vieilles médina* » remarque-t-elle²³⁶.

Une architecture « *de survie* » faite de déchets industriels , « *bricolée* » avec les moyens du bord, misérable, insalubre, précaire, inachevée, sauvage et clandestine ;

²³⁶ - Idem, p. 160

mais en même temps populaire, vivante, participative, prudente et rebelle. Car le bidonville a deux faces différentes : une face visible, jugée « *malsaine* », « *honteuse* » ou « *primitive* », par le citoyen et une deuxième face cachée « *vivante* », « *joyeuse* », « *porteuse du germe du changement* ». Notre travail de recherche sur les autoconstructions de la médina de Tunis consiste à regarder de près cette face cachée, à mettre en lumière, à éclaircir et à dévoiler, ce qui pourrait être théorisé et révolutionner la discipline architecturale.

-II- 5 - 3. Le squat.

L'expression « *squatteur* » veut dire « *occupant d'un habitat précaire qu'il a installé sans titre légal dans un terrain vague d'une zone urbaine* » (Morlan)²³⁷, « *occupant sans titre d'un bien foncier ou immobilier* » (Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement)²³⁸, « *personne sans logement qui s'installe illégalement dans un local inoccupé* » (Petit Robert)²³⁹. L'action de squatter implique la « *procession d'un terrain ou d'un lieu sans achat, ni titre* »²⁴⁰. Le squat désigne par ailleurs, « *un lieu privé, occupé illégalement* »²⁴¹, « *une occupation illégale d'un local, d'un immeuble* »²⁴², « *son principal avantage réside dans la possibilité de construction et d'amélioration par apport successif, qui permet un étalement des coups, dans le temps* »²⁴³. Etymologiquement parlant, le mot squat désigne l'absence de titre légal qui justifie

²³⁷ - MORLAN, New York, 1930, p. 119,
<http://www.cnrtl.fr/definition/squatter>

²³⁸ - MERLIN Pierre et CHOAY Françoise, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, éd. Puf, Paris, 2015, p. 841

²³⁹ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 2246

²⁴⁰ - DAVIS Mike, *Le pire des mondes possibles : de l'explosion urbaine au bidonville global*, éd. La Découverte, Paris, 2006, p. 40

²⁴¹ - MARPAT Maryse, FIRDION Jean-Marie, *La rue et le foyer*, éd. PUF/INED, Paris, 2000, p. 392

²⁴² - Libération, 21 septembre 1984, p. 03,
<http://www.cnrtl.fr/definition/squattage>

²⁴³ - DAVIS Mike, *Le pire des mondes possibles : de l'explosion urbaine au bidonville global*, éd. La Découverte, Paris, 2006, p. 49

l'appropriation d'un espace, qu'il soit construit ou non. « *Il faut attendre la fin du XIX^{ème} siècle en anglais et l'après-guerre en France, pour que le mot prenne un second sens et s'applique à une personne occupant illégalement un logement* » ; précise Cécile Pechu²⁴⁴.

La pratique de squattage est très ancienne. Elle a à la fois, un « *aspect utilitaire* »²⁴⁵ et « *sociopolitique* »²⁴⁶, explique le Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement. Bernard Rudofsky, dans son célèbre ouvrage sur l'architecture insolite, fournit des exemples de squats anciens, tels que le théâtre Marcellus de Rome, qui remonte à plus de 2000 ans²⁴⁷ ou l'amphithéâtre romain d'Arles, dont la construction date du II^{ème} siècle²⁴⁸. Contrairement aux squatteurs des temps modernes, le squatteur des monuments antiques s'engageait à conserver le lieu qu'il occupait et par conséquent, à prolonger son histoire : « *Chaque fois qu'il s'est installé dans un monument délaissé, son espérance de vie se prolonge* » ; indique Rudofsky. « *La relation entre le résident et son abri gratuit doit donc être considérée comme symbiotique plutôt que parasitaire* » ajoute-t-il²⁴⁹.

Le squat dans les villes contemporaines, contrairement à l'occupation des monuments historiques, est insalubre, clandestin et souvent voué à la démolition. Il s'agit d'un lieu abandonné, marginalisé, dangereux, en grande partie ruiné ou complètement rasé. Mike Davis considère un tel acte comme « *un pari contre la catastrophe inéluctable* »²⁵⁰. Le squatteur des temps modernes occupe illégalement un

²⁴⁴ - PECHU Cécile, *Les squats*, éd. Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), France, 2010, p. 9

²⁴⁵ - « (...) *se procurer un logement lorsque c'est impossible, pour des raisons financières ou autres, par les voies légales.* » MERLIN Pierre et CHOAY Françoise, *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, éd. Puf, Paris, 2015, p. 841

²⁴⁶ - « (...) *dénoncer les conditions du logement, la spéculation foncière et immobilière, vivre en communauté.* », Idem

²⁴⁷ - Figure 21, p. 127

²⁴⁸ - Figures 22 et 23, p. 127

²⁴⁹ - RUDOFSKY Bernard, *L'architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 341

²⁵⁰ - DAVIS Mike, *Le pire des mondes possibles : de l'explosion urbaine au bidonville global*, éd. La Découverte, Paris, 2006, p. 41

lieu délaissé - qu'il soit construit ou en ruine - à l'abri des regards, de manière inattendue et très rapide. Il reconstruit généralement son habitation provisoire, au lendemain de sa destruction²⁵¹. Sans achat de titre foncier et sans statut légitime, le squat est considéré, selon la thèse de Mike Davis, comme une « *immense subvention non-planifiée et accordée aux pauvres* »²⁵². En réalité, le squatteur se trouve souvent dans l'obligation d'octroyer des bakchichs, sortes de coût punitifs, pour pouvoir garder son habitation. Ce « *loyer informel* », pour reprendre le terme de Mike Davis²⁵³, est versé indirectement à la police, aux hommes politiques ou aux organisations criminelles, en échange de leur silence. Mais, nous ne sommes pas en mesure de confirmer l'existence d'une telle pratique dans les autoconstructions de la médina de Tunis.

Dans la médina de Tunis, l'« *oukala* »²⁵⁴ est une forme particulière de squat, qui concorde avec notre définition de l'autoconstruction. Le terme était à l'origine synonyme de « *fondouk* »²⁵⁵ et a conservé le même fonctionnement. Il désigne entre autres, une sorte d'auberge destinée aux voyageurs ou aux travailleurs célibataires²⁵⁶. L'« *oukala* » était une expression employée dans les années 1930 pour décrire les bâtiments qui accueilleraient les premiers flux migratoires de la médina de Tunis, essentiellement composés de paysans pauvres. Ces bâtiments s'organisent autour d'un patio intérieur, dont la morphologie facilite la location par pièce. Ils ne sont pas réaménagés au préalable et ne sont pas spécifiquement destinés à être domestiqués sous

²⁵¹ - « *Il n'est pas rare, écrit une équipe de chercheurs de l'UCLA (Université de Californie à Los Angeles) à propos de Caracas dans les années 1970, d'entendre parler d'un camp de squatteurs construit pendant la nuit, détruit par la police au matin, reconstruit la nuit suivante, détruit de nouveau, puis reconstruit et ainsi de suite jusqu'à ce que les autorités cessent le combat par lassitude.* » KARST Kenneth, SCHWARTZ Murray et SCHWETZ Audrey, *The Evolution of Law In the Barrios of Caracas*, Los Angeles, 1973, p.p. 06/07 ; cité par DAVIS Mike, Idem

²⁵² - Idem, p. 40

²⁵³ - Idem

²⁵⁴ - Glossaire, p. 493

²⁵⁵ - Idem

²⁵⁶ - ABDELKEFI Jallel, *La réponse de l'État au processus d'urbanisation*, Extrait de CAMUS Michel, *Tunisie au présent. Une modernité au-dessus de tout soupçon ?*, éd. Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, Éditions du CNRS, Aix-en-Provence, 1987, <http://books.openedition.org>

la formule d'un bail. Chaque famille occupe une chambre et dispose ainsi, d'un espace domestique personnel. Seul les sanitaires et la cuisine sont communs. A la fin de la deuxième guerre mondiale, le phénomène d' « *oukalisation* »²⁵⁷ s'amplifie et entraîne avec lui la dégradation du patrimoine bâti²⁵⁸ : de nombreuses architectures médinales et demeures abandonnées tombent en ruines. Et ce n'est qu'après le lancement du projet « *Oukala* » mené par l'ASM et l'ARRU entre 1990 et 2004, qu'une opération de réhabilitation des « *oukalas* »²⁵⁹ existantes et de rénovation des monuments oukalisés, se mettra en marche, sachant que l'occupation de ces bâtiments n'est pas forcément légale et que bon nombre d'« *oukalas* »²⁶⁰ sont devenues de véritables squats.

Une étude récente sur le phénomène d' « *oukalisation* » des habitations de la médina de Tunis, s'est intéressée à l'école primaire de la rue du Tribunal ; un modèle de « *squattérisation* » qui a été exposé et analysé lors d'un colloque international sur l'habitat précaire à Tunis. L'auteur de cette étude présente l'école en question, comme un édifice institutionnel franco-arabe, abandonné depuis l'année 1964 et rattaché à l'origine au palais de Kheireddine. Construit en 1860, l'édifice a abrité pendant quelques années, le tribunal de la ville de Tunis avant d'être transformé en école. Composé d'une vingtaine de salles de classe, ce bâtiment loge aujourd'hui dix-huit familles, qui comptent chacune entre trois et sept membres.

L'état actuel de l'école de la rue du Tribunal est vétuste. Sur les fissures et les fragments de ruines très nombreuses, se greffent des interventions « *précautionneuses* » effectuées par les squatteurs. Ces interventions sont selon l'auteur de cette étude, « *palliatives* » et « *hésitantes* », puisque : « *Les cloisons et les palissades construites, sont principalement en plastique, en carton, en tissu* » ; explique-t-il²⁶¹. Ainsi, l'espace intérieur de l'école primaire de la rue du Tribunal est aménagé superficiellement. Ses matériaux sont également, démontables, légers et précaires, de sorte que la morphologie

²⁵⁷ - Glossaire, p. 493

²⁵⁸ - Figures 1, 2 et 3, p. 68. Figure 4, p. 69

²⁵⁹ - Glossaire, p. 493

²⁶⁰ - Idem

²⁶¹ - DERBEL Khadija, *L'oukalisation de l'école primaire de la rue du Tribunal : une question d'appropriation de l'espace*, Extrait d'*Al-Sabîl : Revue d'Histoire, d'Archéologie et d'Architecture Maghrébines*, n°3, Année 2017, URL : <http://www.al-sabil.tn/?p=2929>

et la structure du bâtiment demeurent inchangées. De même, les parties endommagées et les fragments de ruines n'ont pas été touchés. Quant à l'esthétique, objet de notre étude, elle renoue avec le chaos, l'urgence, la popularité, l'incomplétude.

-II- 5 - 3. Le Castor.

« Les Castors sont des Chefs de famille, décidés et courageux, qui se groupent :

pour participer; pendant leurs loisirs. à la construction de leur maison, en assurant personnellement le maximum de main d'œuvre non-spécialisée, et en complétant ainsi l'insuffisance des prêts consentis par l'État ;

pour planifier les travaux à effectuer; rassembler les achats de matériaux et, en construisant en série, réduire au maximum le coût de la construction. »²⁶²

Le Castor est une forme originale d'autoconstructions qui s'est développée au XX^{ème} siècle, plus particulièrement au lendemain de la seconde guerre mondiale²⁶³. Contrairement aux bidonvilles, aux gorbivilles et aux squats qui sont de caractères clandestin et informel, les Castors représentent des solutions rationnelles dans laquelle l'autoconstructeur est contraint de loger sa famille et s'engage pragmatiquement à construire son logement dont il deviendra propriétaire. Ils sont fondés, donc, sur le principe de l' « *apport du travail* ». Leurs chantiers sont effectués pendant les heures de

²⁶² - MESSU Michel, *L'Esprit Castor. Sociologie d'un groupe d'autoconstructeurs - L'exemple de la cité de Paimpol*, éd. Presses universitaires de Rennes, France, 2007, p. 47

²⁶³ - En l'année 1945.

loisirs et constituent, ainsi, une réponse militante au problème de logement, entre autres, à l'incapacité l'Homme à financer l'achat ou la construction de son logement en ville.

Le mouvement Castor, héritière des cottages sociaux, est né en France par l'initiative de l'ingénieur Georges Knoff en 1921. Knapp a réussi à inventer une technique de construction très simple à exécuter et qui ne nécessite pas de spécialistes qualifiés²⁶⁴. Cette technique favorise le principe des autoconstructions qui est de pouvoir construire indépendamment des maîtres d'œuvre, d'ouvrage et d'entrepreneurs, une habitation. Le mouvement Castor s'est développé en France dans les années 1950 et 1960, comme à l'étranger, pour les mêmes raisons : « *améliorer de façon la plus économique possible les conditions de logement des habitants* »²⁶⁵.

L'expérience des Castors en France est une expérience d'autoconstruction « *coopérative* », basée sur une solidarité populaire. Elle a été créée et dirigée par des militants de la jeunesse ouvrière et étudiante chrétienne. Il s'agit d'un mouvement ouvrier formé au sein d'une société capitaliste placée dans un contexte de crise au logement en ville. Cependant, l'autoconstruction, qui est par excellence une construction faite sans architecte et par celui qui va l'habiter, est de tout temps. Elle se pratiquait, autrefois, dans la campagne. Celle des Castors de France, comme d'ailleurs celle qui se sont formés autour la médina de Tunis, doit sa permission d'exister à l'industrialisation et au système capitaliste qui ont entraîné l'exode rurale et, par conséquence, le bouleversement populaire entre ville et campagne.

Dans son article intitulé « *L'Esprit Castor. Sociologie d'un groupe d'autoconstructeurs - L'exemple de la cité de Paimpol* », Michel Massu distingue deux phases qui caractérisent le mouvement Castor en France. La première date de 1945 à 1950 et dans laquelle des familles de conditions modestes et qui espéraient se loger correctement en ville, se sont groupées pour construire leur propre logement. « *Les groupes ainsi formés étaient de petite taille et peu coordonnés entre eux. Ce ne fut que*

²⁶⁴ - Il s'agit du système de mur en béton hanché.

²⁶⁵ - INYZANT Henri (dir.), *Le mouvement Castor en France. Les coopératives d'autoconstruction entre 1950 et 1960*, Thèse en sociologie, Université de Paris-X, Nanterre, 1981, p. 06

petit à petit les autoconstructeurs se rencontrèrent et confrontèrent leurs expériences, parfois par hasard, parfois du fait d'un engagement politique ou social commun »²⁶⁶. La deuxième phase date de la fin des années 1950 et commence avec la naissance de l'Union National des Castors²⁶⁷. Le mouvement devient plus organisé et, par conséquence, officialisé par une décision interministérielle²⁶⁸. Avec la création de la Confédération Française des Unions des Castors²⁶⁹, il demeure plus structuré.

Les autoconstructions des Castors de France sont une forme autonome, militante de production d'habitat par une main d'œuvre disponible en sous ou en absence d'emploi, une initiative spontanée née d'une jeunesse ouvrière, en l'occurrence chrétienne, mal logée qui a réussi à construire une forme nouvelle d'occupation spatiale basée sur les aspirations de ses propres usagers. Contrairement à celles de la médina de Tunis, ces autoconstructions témoignent une expérience de « *coopération* » pragmatique et fructueuse entre règlements d'architecture, d'urbanisme et déréglementations d'habitants ayant protesté pour pouvoir se loger correctement. En effet, dans les Castors, l'Etat soutenait le mouvement, et celui-ci « *aidait* » l'Etat. « *La raison qui semblait la plus évidente était qu'il contribuait à la politique générale de l'habitat et surtout à une politique pavillonnaire, par l'augmentation de la productivité dans le secteur du bâtiment, en utilisant au mieux les progrès techniques* » explique, en ce sens, Henri Inyzant²⁷⁰. Les Castors accédaient, dès le départ de leur formation, à la nouvelle technologie de construction, à la technique du béton hanché, inventée par Georges Knoff.

²⁶⁶ - MESSU Michel, *L'Esprit Castor. Sociologie d'un groupe d'autoconstructeurs - L'exemple de la cité de Paimpol*, éd. Presses universitaires de Rennes, France, 2007, p. 53

²⁶⁷ - Fondée en 1950 et dont le but est de « *coordonner l'action des différents groupements de Castors, de les conseiller administrativement, juridiquement, financièrement et techniquement, et de les représenter auprès des administrations des organismes compétents* » Source : MERCKLÉ Pierre, *La crise du logement d'après-guerre en France et les mouvements coopératifs : l'exemple des Castors*, Mémoire de DEA de sciences sociales, ENS/EHESS, 1994, <http://archive.li/xBO3E#selection-231.79-231.95>

²⁶⁸ - Une circulaire du 12 août 1951 du Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme autorise l'emploi de la formule Castor dans la législation HLM.

²⁶⁹ - Créé en Juin 1954.

²⁷⁰ - INYZANT Henri (dir.), *Le mouvement Castor en France. Les coopératives d'autoconstruction entre 1950 et 1960*, Thèse en sociologie, Université de Paris-X, Nanterre, 1981, p. III

Les bidonvilles, les goubivilles, les squats de la médina de Tunis, étaient faits par des matériaux de construction précaires, « *débrouillés* », réalisés selon un savoir-faire non-architectural d'autoconstructeurs.

-II- 5 - 4. Le vernaculaire traditionnel.

Le mot vernaculaire est apparu au début du XVII^{ème} siècle. Il désigne, selon le Petit Robert, tout ce qui est propre à un pays²⁷¹. Il est, d'après Le Trésor de la Langue Française, synonyme d' « *autochtone* », de « *domestique* » et d' « *indigène* »²⁷². L'expression « *architecture vernaculaire* » est une expression relativement récente. Elle désigne un style de bâtiment traditionnel construit par les autochtones d'une région particulière, avec des matériaux de construction locaux. L'architecture vernaculaire est une « *science du concret* »²⁷³. En effet, un bâtiment est considéré comme vernaculaire, si son architecture appartient, selon la thèse de Lassure Christian, à un ensemble de bâtiments surgis lors d'un même mouvement de construction ou de reconstruction se produisant dans une ou plusieurs régions²⁷⁴; ce qui nécessite une homogénéisation architecturale et exige aussi une délimitation stylistique relative à un intervalle temporel et spatial correspondant. Cela demande enfin, une transmission des savoir-faire constructif et esthétique, une sorte de conservation patrimoniale faite d'améliorations empiriques approuvées sur le terrain et négociées de génération en génération. Vue sous cet angle, l'architecture vernaculaire demeure selon le Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement, un « *outil précieux* » pour l'étude de l'histoire et de l'anthropologie des sociétés marginalisées, car : « *Plus, on s'aperçoit aujourd'hui que cette étude offre*

²⁷¹ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 2695

²⁷² - <http://atilf.atilf.fr>

²⁷³ - GAUZIN-MÜLLER Dominique, *Architecture écologique ou architecture durable*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr>

²⁷⁴ - LASSURE Christian, *L'architecture vernaculaire : essai de définition*, Extrait de Supplément N° 3, *L'architecture vernaculaire*, 1983, <https://www.pierreseche.com>

*des perspectives d'avenir, en révélant aux architectes de demain des modalités subtiles de relations entre l'homme et sa maison, la société et le milieu ».*²⁷⁵

Chaque bâtiment de l'architecture vernaculaire révèle un certain nombre de similitudes d'ordre formel, fonctionnel, technique et structurel avec le reste de son tissu. Cela est dû, selon le Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement, au fait qu'il est fortement soumis aux contraintes naturelles (matériaux disponibles, climat, topographie...)²⁷⁶. L'architecture vernaculaire d'un village, d'un hameau, d'une région donnée, ne s'enseigne dans le milieu académique qu'à titre complémentaire. Ses recettes de terrain, dont quelques-unes nous sont dévoilées par Bernard Rudofsky, ses commodités, ses solutions techniques d'éclairage, de chauffage naturel et de climatisation par le sol, sont aujourd'hui, de plus en plus intégrées dans les cours d'histoire, dans les séminaires, dans les ateliers de conceptions architecturales et même dans les unités de recherches scientifiques et les laboratoires universitaires. Bernard Rudofsky considère que : « *Nous apprendrons que bon nombre d'audacieuses solutions "primitives" ont ouvert la voie à notre pesante technologie, et que beaucoup de méthodes "inventées" récemment appartiennent à la routine de l'architecture vernaculaire* »²⁷⁷.

L'architecture vernaculaire exposée par Bernard Rudofsky, est par excellence traditionnelle, primitive, rudimentaire et populaire ; c'est celle des nomades, des habitants des grottes, des châteaux forts, des fermes, des villages et des hameaux. Elle peut être troglodytique, mégalithique ou caverneuse. De même, elle peut prendre la forme d'une tente, celle d'une grotte, d'un moulin, d'un entrepôt, d'une tombe ou d'une noria. Ses formes, ses matériaux et ses techniques de construction sont essentiellement dictés par le microclimat qui l'entoure, par les ressources locales et disponibles. L'architecture vernaculaire traditionnelle crée un lieu de vie populaire, convivial et

²⁷⁵ - MERLIN Pierre et CHOAY Françoise, *Le dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, éd. Presses Universitaires de France, France, 2009, p. 77

²⁷⁶ - Idem

²⁷⁷ - RUDOFSKY Bernard, *Architecture sans architectes*, éd. Chêne, France, 1977, n.p.

« *heureux* »²⁷⁸ en termes d'aménagement spatial et de décoration : « *Un art communautaire produit, non par des intellects et quelques spécialistes, mais par l'activité spontanée et continue d'un peuple tout entier, dépositaire d'un héritage commun, obéissant aux leçons d'une expérience* » ; explique, Pietro Bellushi²⁷⁹. C'est surtout avec l'exposition de Bernard Rudofsky de 1964, que le monde scientifique commence à découvrir véritablement l'architecture vernaculaire traditionnelle et à réfléchir sur ses méthodes d'enseignement. C'est grâce à ces efforts de valorisation qu'elle se perpétue et qu'elle commence à s'intégrer dans les musées, dans les médias et dans les organismes de sauvegarde du patrimoine bâti.

Bernard Rudofsky précise que son travail vise à « *faire éclater l'étroite conception de l'art de bâtir* »²⁸⁰ que nous enseignons dans nos écoles d'architecture et d'art et dans nos universités. Il suffit selon lui, d'explorer le « *domaine de l'architecture non codifiée* »²⁸¹ pour effectuer les premiers pas vers une nouvelle architecture (post)-, (dé-), (contre-)moderne, qui tenterait de résoudre le désarroi social, la crise spatiale des grandes villes et des métropoles d'aujourd'hui. D'après lui : « *Il fallait transgresser les limites étroites où nous confions l'histoire de l'architecture* »²⁸².

²⁷⁸ - RUDOFSKY Bernard, *L'Architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 256

²⁷⁹ - Cité par Bernard Rudofsky. Source : RUDOFSKY Bernard, *Architecture sans architectes*, éd. Chêne, France, 1977, n.p.

²⁸⁰ - Idem

²⁸¹ - Idem

²⁸² - RUDOFSKY Bernard, *L'Architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, éd. Tallandier, France, 1979, p. 272

« (...) il n'est pas une architecture vernaculaire qui ne soit pas fonctionnelle »²⁸³.

Dans l'architecture vernaculaire traditionnelle, l'homme construit son logement en fonction de ses besoins, de ses habitudes et de sa manière d'occuper l'espace. L'irrégularité, l'anarchie, la complexité des formes qui en découle, est le fruit des « circonstances » et non des « intentions » de l'occupant²⁸⁴. Elles paraissent, selon la thèse de Bernard Rudofsky, « éternellement valables »²⁸⁵. La complexité spatiale qui caractérise l'architecture vernaculaire traditionnelle, n'est pas obligatoirement anti-fonctionnelle ou catégoriquement irréfléchie, puisque les déclinaisons et les courbures anarchiques de ses espaces intérieurs, ont été sélectionnées et façonnées parce qu'elles sont : utilitaires, nécessaires et particulièrement « humaines ». L'irrationnalité générale des formes et des masses bâties que nous observons dans cette architecture, est expérimentée sur le terrain et véhiculée de génération en génération. Cet empirisme se définit, selon Jean-Paul Loubes, comme une voie de connaissance qui progresse par la reconduction de la meilleure réponse²⁸⁶.

L'architecture vernaculaire traditionnelle semble répondre à nos besoins et usages, à nos commodités de façon plus pragmatique et plus efficace que ne l'a fait le fonctionnalisme du mouvement Moderne en architecture. Tout est empiriquement testé sur le terrain, amélioré d'une époque à une autre. Tout y est utile et « touche au problème le plus ardu et préoccupant, qui est de savoir vivre en paix avec ses voisins »²⁸⁷. Au contraire, la fonctionnalité du Modernisme préconçue sur le papier et critiquée à travers des écrits et des théories, est selon Jean-Paul Loubes, complètement

²⁸³ - LOUBES Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage. Manifeste pour une architecture située*, éd. Éditions du Sextant, p. 53

²⁸⁴ - RUDOFSKY Bernard, *L'Architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, éd. Tallandier, France, 1979, p. 229

²⁸⁵ - RUDOFSKY Bernard, *Architecture sans architectes*, éd. Chêne, France, 1977, n.p

²⁸⁶ - Idem.

²⁸⁷ - Idem

« *ruinée* »²⁸⁸ devant l'ingéniosité des recettes de terrain des bâtiments vernaculaires. Dans ce contexte, nous ne pouvons pas passer sous silence l'influence de l'architecture des mosquées du M'zab, dans la conception des alvéoles de l'église Ronchamp de le Corbusier : « *Ce jeu d'ouvertures irrégulières n'est cependant pas la création de Le Corbusier* » ; affirme Suzanne Robin²⁸⁹. En effet, le père du Modernisme architectural, semble dans ce cas précis faire une exception en exprimant à son tour son admiration pour l'architecture vernaculaire, qu'il reproduit sur son carnet de voyage, pour ensuite réutiliser les recettes des anciens bâtisseurs arabo-musulmans. Ainsi, il apparaît que le Modernisme, qui dénonce toute forme de tradition constructive, reprend les techniques architecturales anciennes pour les exploiter à sa guise, dans le grand glossaire corbuséen.

Avec le totémisme de l'angle droit, la standardisation des mesures et la réduction des formes à leur plus pure géométrie, l'architecture Moderne s'engage dans l'hyper-fonctionnalisme. Elle est par excellence, antihistorique, économique et minimaliste. En revanche, l'architecture vernaculaire traditionnelle nous donne à voir un « *Fonctionnalisme* » de second ordre, fondé sur le hasard, sur une vision labyrinthique de l'espace bâti, sur l'irrégularité des formes et la collision des masses. Il s'agit d'une nouvelle conscience de la géométrie et des formes, qui évacue l'amateurisme de l'orthogonalité, la rigidité des règles de la composition, l'uniformisation radicale de l'espace et la « *banalisation* » architecturale de l'environnement vécu.

²⁸⁸ - LOUBES Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage. Manifeste pour une architecture située*, éd. Éditions du Sextant, p. 53

²⁸⁹ - ROBIN Suzanne, *Églises modernes. Évolution des édifices religieux en France depuis 1955*, éd. Hermann, Paris, p. 61

« (...) De même, un Occidental inspectant l'habitation d'un indigène africain pourra la trouver, lui aussi, plutôt simple. Car il n'en perçoit que la substance tangible, d'un manque de prétention touchant, tandis que la magie de l'ensemble lui échappera. Il y verra l'abri d'une vie totalement ingénue - à ses yeux - et enverra au propriétaire sa liberté de bâtir, à laquelle aucune chicane administrative ne fait obstacle. Il ne devinera guère les complexités inhérentes au plan de la maison. Pourtant, celle-ci n'est simple qu'en apparence. Les gens présumés primitifs ont l'art de compliquer au maximum les choses les plus quotidiennes. »²⁹⁰

La géométrie employée dans l'architecture vernaculaire traditionnelle, se passe d'équerre, de règle et de compas. Elle rejette aussi le fil à plomb, le rectiligne, la précision et la rugosité. Cette géométrie d'inclinaisons et de courbes, transgresse de la même manière que les autoconstructions de la médina de Tunis, les principes de la composition architecturale classique. Car l'architecture vernaculaire traditionnelle est « sans dogme »²⁹¹ et rejoint les autoconstructions de la médina dans la spontanéité de l'acte constructif, dans le recours à l'intuition et à l'empirisme. Elle n'utilise pas les outils classiques du dessin pour être esquissée. Elle ignore les recherches graphiques, les griffonnages et les brouillons sur papier. Son caractère « sauvage » que dénoncent les partisans du Modernisme, n'est qu'une singulière manière de construire. Pour preuve, aucune demeure n'est semblable à une autre et rien n'y est standardisé. Si les portes et les fenêtres sont dans la plupart des autoconstructions de la médina de Tunis, normalisées dans leurs dimensions - puisqu'elles dépendent, dans la majorité des cas du marché local, des fournisseurs de matériaux de construction industriels et du savoir-faire artisanal de la région, - celles de l'architecture vernaculaire ne le sont pas.

La précision caractéristique de l'architecture Moderne, la rigueur, l'exactitude métronomique, la répétition systématique et minutieusement calculée des marches d'escaliers, des colonnades des balustrades, des carreaux de faïence ou de céramique, sont absentes dans l'architecture vernaculaire traditionnelle et d'emblée, dans les

²⁹⁰ - RUDOFISKY Bernard, *L'architecture insolite, L'Architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 229

²⁹¹ - Idem, p. 09

autoconstructions récentes de la médina de Tunis. Rien de tout cela n'est préparé à l'avance et aucun matériau n'est commandé aux industries de bâtiments : « *Les gens reconnaissent leurs propres demeures à ces formes complexes* » ; explique Mosche Safdie²⁹². Loin de se plier à des normes contraignantes, l'architecture vernaculaire traditionnelle s'aventure dans des irrégularités au rythme naturel. « *Maladroites* » et « *sauvages* » pour certains, « *voluptueuses* » pour d'autres, les marches d'escaliers avec leurs poses et paliers improvisés, ont de quoi surprendre le citoyen d'aujourd'hui : elles n'imposent aucune mécanique dans les déplacements et n'imitent pas les mouvements des machines dans les rituels spatiaux.

Nous retrouvons à travers nos pérégrinations dans la médina de Tunis, des irrégularités et des déclinaisons semblables à celles de l'architecture vernaculaire traditionnelle. Nous reconnaissons cette absence de rythme régulier, de répétition systématique et de vitesse à la tortuosité des rues, à la multiplicité des empiètements et des obstacles, au règne du hasard et du provisoire dans la disposition des masses bâties. L'architecture vernaculaire traditionnelle, désoriente le citoyen d'aujourd'hui, habitué aux déplacements mécaniques, car il se sent complètement perdu devant « *l'aisance du mouvement que la nature accorde de même à l'homme et à la bête* », pour reprendre les commentaires de Bernard Rudofsky sur le village de Théra²⁹³ : « *Les variétés de hauteur, de largeur et de profondeur des marches fait le désespoir du citoyen, qui cherche en vain, pour les escalader, l'appui d'une main courante, d'ailleurs prévue par les règlements officiels* » précise-t-il²⁹⁴. Si les marches du village sont « *aux rythmes dansants* », comme le décrit l'auteur, celles du monde moderne sont plutôt mécaniques, systématiques, répétitives, dans la mesure où elles se contentent d'assurer avec précision la montée et la descente. Dans l'architecture vernaculaire en revanche, ces marches tiennent compte du déplacement naturel des hommes et de leurs bêtes. Celles du monde industriel d'aujourd'hui, sont conçues pour aller plus vite, pour se presser d'un niveau à un autre sans aucune perte de temps.

²⁹² - Idem, p. 242

²⁹³ - Idem, p. 244

²⁹⁴ - Idem

-II- 5 - 6. Le vernaculaire contemporain.

« Sont vernaculaires toutes les démarches qui tendent à agencer de manière optimale les ressources et les matériaux disponibles, en abondance, gratuitement ou à très bas prix, y compris les plus importantes d'entre elles, la force du travail. »²⁹⁵

L'architecture vernaculaire contemporaine a été lancée par Pierre Frey dans son ouvrage « *Learning from Vernacular : pour une nouvelle architecture* ». L'auteur, influencé par les essais de Bernard Rudofsky (Architecture sans architecte) et par ceux d'Ivan Illich (Le genre Vernaculaire), critique la production des habitats contemporains et prône l'émergence d'une alternative architecturale locale, qu'il qualifie de nouvelle, de vernaculaire et d'actuelle. Patrick Bouchain pense que « *l'architecture vernaculaire, née sur place, façonnée par les contraintes, est par définition plus contextuelle* »²⁹⁶ et que « *sa force, en même temps que sa fragilité, vient du fait qu'elle se situe dans la permanence et non pas dans l'événement* »²⁹⁷. De tels propos font écho aux autoconstructions récentes de la médina de Tunis, conçues de manière spontanée et pragmatique. Les formes et les espaces qui en résultent sont circonstanciels, en cours d'essai et d'erreurs sur le terrain.

L'architecture vernaculaire contemporaine est un domaine de recherche nouveau et prometteur. Parmi les études les plus significatives, nous retiendrons les travaux du laboratoire Architecture/anthropologie dirigé par Alessia de Biase et dont l'un des axes s'intéresse à la question de la production actuelle d'une architecture locale. Intitulé « *Ville entre patrimoine et modernité* », cet axe tente d'examiner les modalités de

²⁹⁵ - FREY Pierre, *Learning from vernacular. Pour une architecture vernaculaire*, éd. Actes Sud Beaux-Arts, France, Novembre 2010, p. 04

²⁹⁶ - Idem

²⁹⁷ - Idem

fabrication de l'espace bâti contemporain, « *entre utilisation d'un héritage et invention requise par des nouvelles situations* »²⁹⁸. A mi-chemin entre pratique constructive héritée d'un passé lointain et invention spatiale caractérisant les logements actuels, les chercheurs explorent une nouvelle vision du vernaculaire et essaient de qualifier, de comprendre, d'expliquer, de théoriser, voire de patrimonialiser, ce qu'ils considèrent comme vernaculaire et comme contemporain. Cette nouvelle approche concorde entre autres, avec les travaux de Kenneth Frampton, sur la question de la « *contextualisation* » de la production architecturale actuelle et sur la recherche des traditions constructives existantes, susceptibles d'être explorées indirectement pour un monde contemporain et universel : « *Voilà le paradoxe. Comment moderniser une vieille culture endormie et entrer dans la civilisation universelle* » ; note-t-il²⁹⁹.

« (...) *Faire éclater l'étroite conception de l'art de bâtir, en explorant le domaine de l'architecture non codifié* »³⁰⁰ ; telle était la préoccupation principale de Bernard Rudofsky dans son exposition sur l'« *architecture sans architecte* ». Cependant, Rudofsky nous montre une série d'architectures primitives, paysannes et rudimentaires qu'il qualifie de « *sans architectes* », d'« *insolites* » et qui sont, en l'occurrence, vernaculaires. Mais ces architectures remontent à des époques lointaines et « *préhistoriques* »³⁰¹. Il faudra donc attendre la parution du « *traité d'architecture sauvage* » de Jean-Paul Loubes, pour pouvoir élargir le champ de la recherche et actualiser la problématique soulevée par Rudofsky : « (...) *il suffit de substituer urbain à rural et d'ajouter le qualificatif contemporain* » ; explique Loubes³⁰². L'association du « *vernaculaire* » au « *contemporain* » marque ainsi, la prise de conscience d'une réalité nouvelle, la reconnaissance d'un phénomène récent de production de logements informels sans architectes, spontanés, qui recourent à des matériaux de construction, à un savoir-faire et à des compétences locales. Loubes estime que « (...) *ce phénomène ne*

²⁹⁸ - <http://www.laa.archi.fr/Historique>

²⁹⁹ - FRAMPTON Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*. In, éd. Pluto Press, London, 1993, p. 21 (traduction personnelle)

³⁰⁰ - RUDOFSKY Bernard, *Architecture sans architectes*, éd. Chêne, France, 1977, n.p

³⁰¹ - Idem.

³⁰² - LOUBES Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage. Manifeste pour une architecture située*, éd. Éditions du Sextant, France, 2010, p. 52

peut être regardé comme une déviation, une marge »³⁰³ et qu'il « est devenu un mode d'habiter majeur dans de nombreux pays ».³⁰⁴

L'architecture vernaculaire traditionnelle et contemporaine se rejoignent par leur caractère informel, intuitif, spontané, participatif et populaire. Elles s'accordent par leur refus de tout ce qui est propre à l'architecture Moderne, comme la standardisation, la rationalisation, l'internationalisation des formes, la normalisation des principes constructifs. L'architecture vernaculaire traditionnelle et contemporaine ont, selon Jean-Paul Loubes, en commun « d'être la manifestation d'une architecture populaire »³⁰⁵. Elles diffèrent en revanche, par l'époque, par les périodes durant lesquelles elles ont été réalisées, mais aussi par leurs matériaux de construction et par le savoir-faire inhérent à chacune d'entre elles. L'architecture vernaculaire traditionnelle est conçue avec des matériaux de construction locaux et par définition naturels, contrairement à l'architecture vernaculaire contemporaine qui recourt à des matériaux de constructions récupérés et dans la majorité des cas, industriels.

« La production architecturale contemporaine ne présente que 35% de l'environnement urbain tunisien », mentionne Leila Ammar en 2011³⁰⁶. En 2018, Moncef Kamoun nous informe que « 10% des demandes d'autorisation de bâtir sont élaborées par des architectes »³⁰⁷. Autrement dit, près des 2/3 des chantiers en 2011 (Ammar), voire 9/10 (Kamoun), de ceux qui ont été récemment réalisés dans la ville de Tunis, sont des autoconstructions. Pour confirmer ces constats, nous nous sommes appuyés sur un article susceptible d'enrichir notre recherche esthétique sur les autoconstructions de la médina. Il s'agit d'une étude récente sur l'esthétique des

³⁰³ - Idem, p. 40

³⁰⁴ - Idem

³⁰⁵ - Idem.

³⁰⁶ - KHALDI Leila, *Vernacular Aesthetics in Self-Built Housing in Tunis and Cairo*, In *Cidades, Comunidades e Territórios*, 31 Decembre 2015, p. 99 <http://revistas.rcaap.pt> (traduction personnelle)

³⁰⁷ - HUGRON Jean-Philippe, *Tunisie, un pays en quête d'architecture*, Extrait de *Le courrier de l'architecte*, 04 avril 2018, <http://www.lecourrierdelarchitecte.com>

autoconstructions dans la ville de Tunis et du Caire³⁰⁸. Leila Khaldi, qui en est l'auteur, sélectionne dans le corpus tunisien, les quartiers de Sidi Hassine, d'El Mourouj II et du Kram Ouest. Elle mène par la suite, une enquête anthropologique et prend des photographies des logements qu'elle considère comme « *vernaculaires contemporains* ». Elle interroge enfin, les habitants et les passants, en ciblant à travers ses questions, le goût, la sensibilité et les émotions, afin d'expliquer cette « *nouvelle esthétique* ». « *Nous sommes en présence d'une nouvelle esthétique faite d'hybridation et de mélange de références traditionnelles et modernes* »; note-t-elle³⁰⁹. Elle constate par ailleurs, que « *cette esthétique nouvelle inspire les artisans à produire un décor et une ornementation qui répond aux goûts et aux demandes des habitants/consommateurs* »³¹⁰ et que « *ces derniers choisissent, d'autre part, leurs décorations en fonction de leurs propres besoins, de leurs goûts, de leurs sensibilités* »³¹¹.

Les autoconstructions récentes de la médina de Tunis sont des bâtiments inachevés et perpétuellement en chantiers. Elles révèlent une propension pour l'imparfait, pour le « *modifiable* » et nous montrent également des choix de décors provisoires, des essais et des erreurs constantes, toujours en cours de réparation. Ce sont d'ailleurs, les mêmes observations formulées par Leila Khadri, à travers son enquête sur les autoconstructions de la ville de Tunis et du Caire. L'inachèvement qui caractérise ces logements, est justifié selon l'auteur, par le manque de moyens, qui entraîne des retards successifs dans le déroulement des chantiers. Pendant ce temps, le marché artisanal change et les éléments décoratifs évoluent, car l'ornementation n'est plus la même. Toute l'« *esthétique* » qui singularise ces autoconstructions s'inscrit dans cette logique et se soumet à une dialectique continue entre le goût des habitants et le savoir-faire artisanal. Cette « *esthétique* » demeure dans ce cas, entièrement pragmatique, étant donné qu'elle se construit sur le terrain qu'elle dépend du jugement du goût évolutif des habitants, de la subjectivité des notions de beau et de laid. Elle est

³⁰⁸ - KHALDI Leila, *Vernacular Aesthetics in Self-Built Housing in Tunis and Cairo*, In *Cidades, Comunidades e Territórios*, 31 Decembre 2015, p.p. 99/115 <http://revistas.rcaap.pt> (traduction personnelle)

³⁰⁹ - Idem, p. 102

³¹⁰ - Idem

³¹¹ - Idem

aussi tributaire du « *bon* » et du « *mauvais* » qui varie d'une personne à une autre. En d'autres termes, l'esthétique des autoconstructions de Tunis et du Caire - y compris celles de la médina -, « *s'inventent* », pour reprendre Bobsbrawn qui considère que toutes les traditions sont inventées³¹².

Nous remarquons que le goût perçu comme une « *tradition inventée* », qui se transmet par l'architecture vernaculaire, s'améliore pragmatiquement par l'essai et l'erreur. Il s'enrichit et se prolonge dans le temps, en instaurant d'éventuelles « *esthétiques* » et « *traditions* ». Nous parlons ainsi, du concept d'« *invention de tradition* » qui a été développé par Eric Hobsbawm et Terence Ranger et qui intéresse notre travail de recherche, dans la mesure où il nous permettrait d'approfondir et de consolider notre recherche sur les aspects esthétiques des autoconstructions, que nous sommes supposés comparer à ceux du Déconstructivisme. Rappelons que les autoconstructions de la médina de Tunis, sont apparues véritablement sous le protectorat français, qu'elles ont pu s'introduire dans le tissu arabo-musulman sous forme d'« *oukalas* »³¹³ ou de squats et qu'elles ont été démolies pour réapparaître fréquemment. Aujourd'hui, elles réapparaissent et se développent une nouvelle fois, de manière hémorragique. Elles ont surgi à nouveau après la révolution de 2011. De la même manière, le concept d'« *invention de la tradition* » est considéré dans la plupart des cas, comme une réponse à un état de crise identitaire, à un bouleversement spatial, social, politique général, tel que celui que nous avons vécu dernièrement en Tunisie. Il implique une continuité de l'histoire de l'architecture et s'appuie sur les références du passé ainsi que sur les réalités du présent. Il se singularise par sa capacité à renouveler les traditions issues de l'architecture vernaculaire traditionnelle, par son degré d'adaptabilité, de brassage et de fusion avec le contexte actuel, avec les événements du présent. Sa transmission d'une génération à une autre passe obligatoirement par des expérimentations in-situ, par des négociations constantes entre habitants, maçons et autoconstructeurs, par la mise en œuvre des savoir-faire véhiculés, transmis et améliorés dans une harmonieuse fusion entre passé et présent.

³¹² - HOBBSAWM Eric, *Inventer des traditions*, Extrait d'*Enquête 2*, 1995,
<https://enquete.revues.org>

³¹³ - Glossaire, p. 493

Les autoconstructeurs de la médina de Tunis, sont à l'origine des émigrés venus de l'arrière-pays, pour fuir la misère et la famine sévissant dans leurs régions. Leurs habitations informelles se sont multipliées surtout pendant la crise de l'entre-deux-guerres³¹⁴. Ces autoconstructeurs semblent attachés à leurs racines paysannes et manifestent à travers leurs manières de construire et de vivre dans l'espace bâti, un rejet du mode de vie citadin tunisois, en l'occurrence, celui des français. Forcés d'abandonner leurs villages natals, ils n'ont pour seule alternative que de construire collectivement des habitations précaires, d'abord autour de la médina, puis à l'intérieur, dans des « *oukalas* », sur des ruines, sur des terrains vacants squattés ou sur des parcelles dangereuses, « *hors la loi* ». Vivant entre l'incertitude et la crainte d'une expulsion soudaine, ils mettent en pratique tout ce qu'ils ont pu retenir du savoir-faire et des traditions architecturales spécifiques à leurs régions d'origine. C'est ce qui explique d'ailleurs, l'autonomie, la brutalité, l'irrationnalité « *architecturale* » et « *esthétique* » qui singularisent leurs bâtiments.

Le concept d' « *invention de la tradition* » dans une autoconstruction est symptomatique. Sa naissance semble, comme nous l'avons mentionné plus haut, une réponse à un état de crise spatiale, à un bouleversement architectural, urbanistique, social et politique. Dans ces conditions, une autoconstruction devient selon la thèse de Hobsbawm, le symbole réel des luttes³¹⁵. Elle apparaît subitement, dans un endroit abandonné, clandestin et dangereux ; s'incube, s'illumine, puis se développe au cœur des espaces en crise de la ville.

Nous rappelons qu'une ceinture de bidonvilles s'est formée autour de la médina de Tunis dans les années 1930. Les habitants/autoconstructeurs ont d'abord commencé par s'installer autour de la médina, dans des baraquements et des gourbis. Puis, ils se sont infiltrés à l'intérieur et ont squatté des « *oukalas* »³¹⁶, des demeures abandonnées ou tombées en ruines. Les aspects esthétiques et le savoir-faire mis en pratique dans

³¹⁴ - Entre l'année 1918 et l'année 1939.

³¹⁵ - HOBBSAWM Eric, *Inventer des traditions*, Extrait d'*Enquête 2*, 1995,

<https://enquete.revues.org>

³¹⁶ - Glossaire, p. 493

leurs habitations, se réfèrent au monde rural. Ils sont faits d'un mélange de « *toubs* »³¹⁷, de terre, de mortier, de chaux, de troncs d'arbres et de tôles ondulées récupérées. Les autoconstructeurs emploient des matériaux et des techniques de construction hérités du passé et les mélangent avec ceux du présent. Ils assurent ainsi, la pérennité de l'architecture vernaculaire traditionnelle, celle du monde rural auquel ils appartenaient, en se servant, selon Hobsbawm, de « *l'histoire comme source de légitimation et comme ciment de cohésion* »³¹⁸.

L'apparition d'une autoconstruction est la conséquence directe d'une pénurie de logements, d'un dysfonctionnement urbanistique général et d'un bouleversement du rapport entre la ville et la campagne. En général, une autoconstruction ne respecte pas les normes et les interdits qui régissent l'aménagement officiel de la cité. Elle se rebelle et résiste contre les règles, les techniques et les méthodes constructives de l'architecture officielle de son temps. De ce fait, elle s'impose et finit par triompher des bulldozers, des pioches de l'État ; des engins démolisseurs qui s'avèrent inefficaces face aux armes « *rusées* » de ses habitants. Sans aucun embarras, ces derniers mobilisent « *duperie* » et religion pour contourner les règlements et échapper aux opérations de démolition. La matérialité est ainsi, paralysée par l'immatérialité. Les anecdotes qui illustrent un tel fait sont nombreuses. La plus rocambolesque fait état d'un groupe d'autoconstructeurs qui se sont hâtés d'édifier un lieu de culte, avant même la finalisation de leurs propres logements, afin d'embarrasser et de décourager les autorités, confrontées non plus à un acte « *hors la loi* », mais à un acte de foi. Le religieux devient, ainsi, un bouclier, puisque la construction d'une mosquée au cœur de cet ensemble d'autoconstructions agglomérées et en cours de chantier, semble se porter garante de leur « *légitimité* », donc de leur droit d'exister en ville. Elle ne se contente plus d'être un lieu de recueillement et de prière, mais devient aussi une plateforme qui veille à l'épanouissement des habitations informelles et d'emblée, à l'émergence de nouvelles traditions inventées.

³¹⁷ - Idem

³¹⁸ - HOBBSAWM Eric, *Inventer des traditions*, Extrait d'*Enquête 2*, 1995,
<https://enquete.revues.org>

Édifier la foi pour se protéger avant d'édifier un toit, instrumentaliser les interdits religieux pour faire barrage aux normes et aux lois imposées par l'Etat, revendiquer un droit au logement inscrit dans une tradition qui s'invente sur le terrain et qui se greffe empiriquement sur les ruines d'une tradition ancienne ; autant de résistances, de ruses et de détournements que l'architecte égyptien Hassan Fathy semble comprendre. En effet, ce dernier, n'hésite pas à faire triompher la brique de boue, un matériau de construction employé dans le village de Gouna³¹⁹. En plus de sa casquette d'architecte, Hassan Fathy est un audacieux théoricien, qui défend avec ferveur la brique de boue. Il rejette le béton et l'acier, jugés trop coûteux et promeut l'architecture de la terre, rurale et par excellence, populaire. Vivant parmi les habitants du village, il est admiratif de leurs constructions simples et durables, qui font corps avec le climat, avec la géographie et la culture de leur région. Selon lui, l'architecture d'aujourd'hui doit s'appuyer sur une main d'œuvre locale et employer des matériaux locaux et traditionnels : « *Un homme ne peut pas construire une maison, mais dix hommes peuvent construire dix maisons très facilement, même une centaine de maisons* » ; affirme-t-il. De même, il est persuadé que « *Nous devons soumettre la technologie et la science à l'économie des pauvres et des sans argent* »³²⁰.

A partir de ce qu'il a pu retenir du savoir-faire vernaculaire traditionnel, Hassan Fathy a réussi à produire une nouvelle génération d'architecture vernaculaire. Il a repris le langage formel des tombeaux et des sanctuaires funéraires en l'introduisant dans la géométrie et dans les proportions égyptiennes de la période musulmane. Il a réveillé, redonné un regain d'émotion à la tradition constructive rurale, en « *lui apportant l'impulsion qui la sauvera de l'immobilisme* »³²¹. Hassan Fathy nous démontre de manière empirique, comment revitaliser le savoir-faire traditionnel et le mélanger à

³¹⁹ - « *Gouna est un village égyptien situé sur la rive ouest de la rivière du Nil en face de la ville moderne de Louxor. Il a été conçu et construit à la fin des années 1940 et au début des années 1950 par l'architecte égyptien Hassan Fathy pour abriter les habitants de la région. Ces habitants sont aujourd'hui sans logement. Depuis 2010, le village est considéré par l'association de World Monuments Watch comme menacé de perte.* » Sources : <https://en.wikipedia.org> (traduction personnelle).

³²⁰ - FATHY Hassan, *Discours d'acceptation du prix Nobel alternatif, le 9 décembre 1982*, <https://fr.wikipedia.org>

³²¹ - FATHY Hassan, *Construire avec le peuple*, éd. Sindbad, France, 1996, p. 60

celui de notre époque. Il revivifie le passé en le nourrissant de connaissances académiques, en le recomposant selon des proportions formelles nouvelles, selon une géométrie platonicienne. Il contribue, entre autres, à la réhabilitation, à la réadaptation et à la réinvention d'une tradition architecturale oubliée, en voie de disparition. D'après lui : « *l'architecte doit renouveler l'architecture à partir du moment où elle a été abandonnée* ». Il « [...] *doit combler le fossé [de son développement] en analysant les méthodes qui ont été validées par nos ancêtres et les appliquer à nos exigences modernes* »³²².

Bien que la mission dont s'est chargé Hassan Fathy dans le village de Gournā ait été subitement interrompue, son histoire n'est pas terminée³²³. La résistance des villageois, l'absence de volonté politique et le manque d'artisans qualifiés, ont conduit l'expérience du village de Gournā à l'échec. Pourtant, le travail de son concepteur sera repris, dominera le paysage égyptien et inspirera les architectes contemporains. Mais les solutions envisagées dans les recettes constructives de ce village, seront-elles acceptées, intégrées véritablement au goût égyptien contemporain et dans l'ensemble des bâtiments qui seront édifiés par les architectes d'aujourd'hui ? Seront-elles adoptées de manière à pouvoir s'élever au statut de « *traditions inventées* » ? Au-delà de son influence locale, le travail d'Hassan Fathy a forcé la communauté architecturale mondiale à réfléchir autrement sur des expressions esthétiques et architecturales plus adaptées au mode de vie contemporain. En dépit de son échec inattendu, l'expérience du village de Gournā semble apporter une réponse singulière à la pensée architecturale d'aujourd'hui, car l'architecte a réussi à réveiller, mais aussi à transposer en termes de formes, de proportions, de géométries et d'usages, des techniques constructives anciennes dans une réalité architecturale contemporaine. On lui doit entre autre, le concept des traditions inventées.

Populaire, locale, pauvre, primitive, mais actuelle, l'architecture vernaculaire contemporaine n'adhère à aucune mode et à aucune théorie. Dotée d'une grande capacité à persévérer, à survivre et à s'adapter, elle a assimilé les commodités

³²² - « *Le village n'a pas été terminé et n'est pas encore une communauté villageoise prospère* », Idem, p. XXIII

³²³ - Idem, p. 239

technologiques et les changements culturels de son temps. Elle « *invente* » ainsi, de nouvelles habitudes d'occupation spatiale, de nouvelles traditions. Au lieu de s'effacer complètement, l'architecture vernaculaire se négocie pragmatiquement et donne lieu à d'éloquents hybridations « *esthétiques* », mais également « *architecturales* ». Malgré les progrès technologiques et les effets de la mondialisation, elle s'adapte, s'habitue, s'améliore, survit et évolue. Tôles ondulées, morceaux de cartons récupérés, tubes en plastique, câbles, tuyauteries, grillages, fer forgé de fenêtres, antennes paraboliques, climatiseurs, affiches, inscriptions, graffitis ; toutes ces étranges formes d'appropriation spatiale et d'aménagements qui n'existaient pas dans le passé, deviennent aujourd'hui, très fréquentes en ville. Elles caractérisent d'ailleurs, les autoconstructions récentes de la médina de Tunis. Celles-ci se diffusent, en associant des traditions, des esthétiques anciennes et contemporaines. Elles se construisent et se greffent sur un patrimoine bâti existant, inaugurant l'émergence d'un nouveau goût, d'une nouvelle génération de logements en ville, donc d'une nouvelle « *architecture* ».

L'introduction des nouvelles technologies dans l'architecture vernaculaire traditionnelle de la médina de Tunis, favorise un certain rapprochement esthétique avec les autoconstructions. Que le bâtiment soit vernaculaire, traditionnel ou contemporain, les aspects esthétiques qui le caractérisent, renforcent le goût du désordre, du déséquilibre, du chaos et de l'imparfait. Pourtant, l'architecture vernaculaire traditionnelle et les autoconstructions récentes de la médina n'ont pas le même parcours, la même histoire. L'une s'est développée naturellement, lentement et dans une permanente négociation avec les générations passées ; l'autre en revanche, est apparue récemment, clandestinement. Perpétuellement au stade d'essai et sujette à l'erreur, elle s'adapte et s'améliore. L'architecture vernaculaire traditionnelle est reconnue et préservée grâce aux travaux de restauration parrainés par les associations patrimoniales et aux études de la recherche scientifique. L'autoconstruction a survécu en se greffant sur le corps d'un patrimoine existant sous plusieurs formes : squats, ruines ou friches.

Par ailleurs, l'architecture vernaculaire traditionnelle de la médina de Tunis, recourt à des matériaux de construction locaux, qui garantissent la transmission du savoir-faire et la conservation des méthodes de travail des bâtisseurs. Ces matériaux de

construction unifient le bâti en l'harmonisant avec le paysage environnant ; ils créent un équilibre entre l'architecture et son milieu, entre le bâti et le climat ou le paysage dans lequel ils évoluent. Ils sont soigneusement conservés et transmettent avec eux, des témoignages riches en histoires et en savoir-faire instinctifs. Le bois, la brique et la pierre patinée font preuve d'une certaine longévité historique et sont les gardiens d'une certaine mémoire des temps lointains, authentique et paradoxalement magnifiée par l'usage, par l'usure. Par contre, les matériaux de construction industriels souvent employés dans les autoconstructions, sous forme de fragments « *bricolés* » et mélangés aux ruines du patrimoine médinal, font jaillir un nouveau langage formel qui ne s'inscrit pas dans la longévité historique, mais dans la légèreté, la précarité, le recyclage et dans l'imperfection sans âge.

Grâce au triomphe du métal et du verre, l'architecture des temps de la science et de la technique, semble gagner en vigueur et en précision. De plus, elle se renouvelle constamment et échappe de ce fait, au vieillissement. En effet, les matériaux de construction contemporains ne se prêtent à aucune forme d'usure ou de dégradation infligée par le temps. Juhani Pallasmaa va plus loin dans cette idée en considérant cette absence de processus de vieillissement, comme l'expression de notre « *peur naturelle de la mort* »³²⁴. Nous reconnaissons une certaine « *peur de la mort* » dans les autoconstructions de la médina d'aujourd'hui, puisqu'elles utilisent sans aucune mesure, des matériaux de récupération non naturels, en l'occurrence, industriels. Elles se servent du béton, des briques rouges, de la tôle ondulée, des bidons aplatis, des planchers de coffrage, des cartons, des tubes en plastic et plusieurs autres matériaux industriels récupérés, non dans une volonté de légèreté, de simplicité ou de transparence, comme c'est souvent le cas dans l'architecture Moderne ; car ils n'ont pas de vocation patrimoniale, ni cette longévité spécifique aux matériaux de l'architecture vernaculaire traditionnelle. La précarité, le hasard, la rapidité d'exécution, la fugacité, l'imperfection et l'inachèvement, font des autoconstructions récentes de la médina de Tunis une « *architecture* » qui n'a pas d'âge et qui est dépourvue d'histoire. Certes, elle survit, mais dans la « *peur* » constante de disparaître, de s'effacer et de « *mourir* ».

³²⁴ - PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, éd. Editions du Linteau, Paris, 2005, p. 36

Les autoconstructions récentes de la médina, semblent représenter une étape transitoire, naturelle, une ébauche instinctive et inévitable, qui trace les grandes lignes d'une éventuelle « *Architecture* ». Mais celle-ci manque de soutien, d'assistance théorique, de critique et d'une expérimentation professionnelle susceptible d'apporter une réponse efficace aux défis qui nous attendent dans l'avenir. Les « *solutions* » provisoires auxquelles les autoconstructeurs recourent dans la médina et partout dans le monde, projettent les conditions d'une vie actuelle pragmatique. Leurs recettes de terrain intuitives et insolites, réutilisent et prolongent des fragments de traditions anciennes, qui ont été améliorées, adaptées et associées au contexte existant. Ces

Figure 12.

Castors de Noisy-le-Sec.



Figure 13.

Les Castors de la cité du Tromeur, à Landerneau.





Figure 17.

Bidonville de Kibbé D'El Mina à Nouakchott.



Figure 20.

Bidonville de Yaoundé dans la capitale politique du Cameroun.

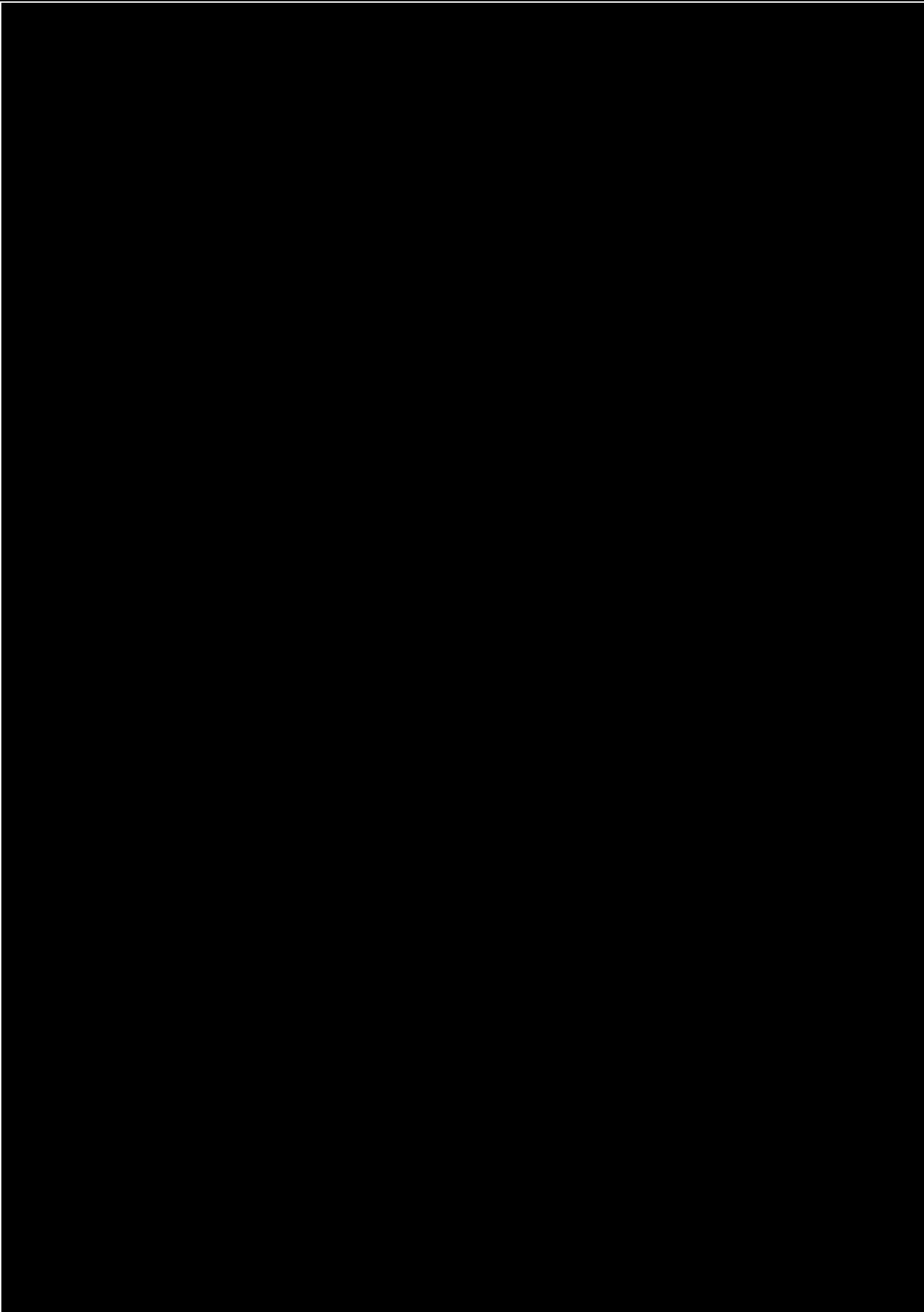



Figure 21. 

Le théâtre de Marcellus, Gravure de 1686 par J.B. Guilbert.

Situé à Rome, le théâtre de Marcellus est l'un des plus anciens théâtres en pierre de Rome, après le théâtre de Pompée construit entre 61 et 55 av. J.-C. .



Figure 23. 

Amphithéâtre romain d'Arles, Italie. Vue générale.



Figure 22.

Amphithéâtre romain d'Arles, Italie. Vue générale.

-III- Construction du regard et esthétique de la photographie.

Au début de sa formation, la médina de Tunis était une agglomération de tentes, qui n'était pas régie par des règles ou des interdits. Cependant, nous ne pouvons confirmer ni exclure l'idée que ces agglomérations aient pu constituer les premières autoconstructions arabo-musulmanes de la région. D'abord il a fallu s'installer en dur, ensuite les habitations se sont organisées en cité, et se sont entourées de murailles défensives. Puis, la ville constituée a traversé des périodes riches en événements et a évolué sous les différents règnes des nombreuses dynasties qui se sont succédé sur son sol et qui ont contribué à la mise en place d'un code culturel, d'un mode de vie, d'une architecture, d'un savoir-faire conservé, transmis et amélioré de génération en génération. Au fil des époques, les chantiers de construction, de destruction et de reconstruction se sont multipliés dans la cité. Qu'elle soit omeyyade, abbasside, fatimide, hafside, ottomane ou moderne, la médina de Tunis avec ses deux faubourgs est une architecture vernaculaire. Son histoire témoigne de son passage du statut de non architectural à celui d'architectural. C'est au commencement de son déclin qu'apparaissent véritablement des « *gourbivilles* »³²⁵, puis des « *bidonvilles* »³²⁶. Sa dégradation sera également marquée par l'émergence inexorable d'une nouvelle génération d'autoconstructions .

Nous avons constaté, en retraçant l'histoire de l'architecture de la médina de Tunis, que l'autoconstruction est pratiquement absente des témoignages des chroniqueurs. Ce n'est qu'à partir du déclin de la médina que ce genre d'habitation

³²⁵ - Glossaire, p. 493

³²⁶ - Idem, p. 492

commence à devenir visible. Nous avons également tenté de définir le terme et de le positionner par rapport à quelques expressions synonymiques, comme l'architecture sans architecte, le bidonville, le squat, le vernaculaire traditionnel ou le vernaculaire contemporain. Nous nous intéresserons dans ce troisième chapitre, à la question de la construction du regard photographique. Nous rappelons à l'occasion, que notre méthodologie s'appuie sur un rapprochement esthétique entre des photographies d'autoconstructions choisies récemment dans la médina de Tunis et des illustrations de projets du Déconstructivisme. Pour cliquer les lieux de la médina, nous avons utilisé un appareil photographique numérique d'une résolution de huit mégas pixels. L'appareil est également, équipé d'un zoom optique, qui peut grossir les dimensions du sujet et les multiplier par vingt. L'ouverture de l'objectif³²⁷, la profondeur du champ³²⁸ et la distance focale³²⁹ ne sont pas spécifiques et ne sont pas différentes de celles de la plupart des appareils commercialisés aujourd'hui. Les photographies prises dans la médina de Tunis sont principalement frontales. Elles sont le fruit d'un parcours urbanistique piétonnier de ruelles et d'impasses. Nous privilégierons dans notre étude, des fragments de façades, de murs, d'ouvertures, au détriment des rues, des impasses et des places publiques. Nous examinerons par la suite, leurs aspects formels, plastiques et esthétiques pour établir nos hypothétiques comparaisons.

Il est important de noter que le statut artistique d'une photographie, demeure jusqu'à nos jours ambigu, puisqu'il n'a donné lieu à aucune théorie générale. Amateurs ou professionnels qualifient leur travail de « *pittoresque* », sachant qu'il pourrait être considéré comme une « *œuvre d'art* » par certains et d'« *aucun goût* » par d'autres. Cadrages, décadrages, plongées, contre-plongées, détails, zooms de l'infiniment grand à l'infiniment petit, pose longue, flous, frontalités, obliquités ; autant d'effets, de

³²⁷ - « *Ouverture relative d'un objectif photographique, rapport du diamètre utile de l'objectif à la distance focale.* » GUILLEMOT Jean-Philippe, *Dictionnaire mondial de la photographie. Des origines à nos jours*, éd. Larousse, France, Octobre 1994, p. 475

³²⁸ - « *Espace compris entre le point les plus rapprochés et le point le plus éloigné de l'appareil de prise de vues (appareil photo, caméra de cinéma ou vidéo), dans lequel tous les détails ont une netteté au moins égale à une limite donné.* » Idem, p. 526

³²⁹ - « *Distance du foyer principal d'un système optique centré au plan principal du système.* » Idem, p. 236

techniques, de manipulations et de combinaisons sont employés pour dépasser l'aspect scientifique de l'appareil et produire des images différentes, créatives et « *autres* ». Ces images explorent et captent tout ce qui échappe à un regard « *classique* ». Elles font ressortir l'invisible, agrandissent et valorisent les détails insignifiants d'un paysage, partagent l'émotion d'un objet, d'un sujet, d'une scène...

-III- 1. Aperçu historique de la photographie ; de l'argentique au numérique.

La première apparition du mot photographie remonte à 1839. Elle signifie littéralement « *écriture de la lumière* »³³⁰. Son premier procédé, le daguerréotype, fait triompher la représentation des visages. Cette prédilection incite la photographie à rivaliser avec le portrait en peinture. Elle est de ce fait, accusée d'usurper tout un savoir-faire pictural censé reproduire la réalité existante avec exactitude. L'usurpation est en revanche, dédramatisée avec Weston et beaucoup d'autres photographes, qui estiment que le peintre « *devrait en être profondément reconnaissant* »³³¹.

Bien qu'elle ne soit pas à l'origine un instrument entièrement voué à l'art, la photographie a pu dépasser les promesses de la science et devenir un incontournable moyen qui communique avec beaucoup de domaines : documentation, archives, reportages, télévision, presse, astronomie, publicité, médecine, tourisme, etc. Entre banalité dans l'usage, facilité et reproduction illimitée, entre fidélité, authenticité, immédiateté et spontanéité, la photographie bouleverse notre rapport à l'image et à l'espace. Elle permet à notre regard habituel d'aller au-delà du monde extérieur. Petit à

³³⁰ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 1131

³³¹ - DAVAL Jean-Luc, *Photographie (Art)*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 18, éd. éd. Encyclopædia Universalis, Paris, 2008, p. 1079

petit, elle se libère de son rôle initial d'imitateur/reproducteur de la réalité pour s'aventurer dans l'Abstraction, dans le Dadaïsme, dans le Surréalisme et de s'impliquer dans beaucoup d'autres courants artistiques non figuratifs. D'après Jean-Luc Daval « *L'abstraction n'eut été possible, ou en tout cas, aussi rapide sans l'apparition de la photographie* »³³².

L'histoire encore récente de la photographie, s'est déroulée en trois temps. Un premier temps au cours duquel les artistes étaient « *hypnotisés* » par l'appareil, qui attirait les maladroits en matière de savoir-faire pictural réaliste. Un deuxième temps qui a été amorcé en 1920 et qui s'est prolongé jusqu'à 1970, et pendant lequel les artistes ont compris que la photographie favorise un regard « *autre* », complètement différent de celui qui se place derrière le viseur³³³. Un troisième temps post-années 1970, marqué par la souplesse de l'appareil, qui assure désormais le développement d'un réseau complexe de tendances, souvent indépendantes et simultanées. Ainsi, la photographie s'affirme de plus en plus comme un art qui, au lieu d'imiter mécaniquement la réalité, devient à son tour un créateur d'images illimitées. Elle a inspiré de nombreux artistes avant-gardistes, tels que les constructivistes, les surréalistes, les dadaïstes, les artistes des mouvements Body Art, Ready-Made et ceux qui se revendiquent de l'Art conceptuel : « *C'est le meilleur support du goût moderne dans sa version pop, avec le zèle qu'elle emploie à démythifier la grande culture du passé (...) : avec sa recherche consciencieuse de la vulgarité ; son affection pour le kitsch ; son art de concilier les ambitions d'avant-garde avec les avantages du commercial ; sa condescendance pseudo-révolutionnaire à l'égard de l'art, considéré comme réactionnaire, élitiste, snob, insincère, artificiel, sans contact avec les grandes vérités de la vie quotidienne ; sa transformation de l'art en document culturel* »³³⁴.

Les tendances auxquelles se rattachent les photographes de la période contemporaine, souvent hétérogènes, subjectives et extrêmement nombreuses, illustrent

³³² - Idem, p. 1071

³³³ - « *Je ne cesse de photographier mentalement, à titre d'entraînement* » commente, en ce sens, Minor White. Cité par SONTAG Susan, *Sur la photographie*, éd. Christian Bourgois éditeur, France, Octobre 2008, p. 235

³³⁴ - SONTAG Susan, *Sur la photographie*, éd. Christian Bourgois éditeur, France, Octobre 2008, p. 158

des confrontations riches en idées et offrent une pléthore de styles, d'intentions qui ne sont pas jugées contradictoires³³⁵, en dépit de leur diversité. Qu'il s'agisse de l'œuvre « *Bound to fail* » de Bruce Nauman (1941)³³⁶, ou d'« *E'tant d'art pour locataire* » de Gordon Matta Clarck (1975)³³⁷, la photographie se réduit à une inscription artistique, qui s'affirme par des constructions d'espaces imaginaires, par des rhétoriques visuelles, par des conceptions nouvelles, nihilistes, anormales, voire impossibles. Libérée du culte de l'authenticité, de la fidèle reproduction du réel, la photographie contemporaine franchit les limites du regard classique et magnifie le détail négligé. Elle permet d'emblée, le passage du sensoriel au cérébral.

Parmi les réalisations photographiques contemporaines, nous pouvons citer les œuvres du peintre-sculpteur Jean-Marc Bustamante. Ce dernier met en cause les capacités de l'appareil et produit des images proches d'une peinture réaliste neutre et vides de tout être vivant³³⁸. Il en est de même pour les travaux de Stéphanie Couturier et d'Antoine Stéphanie, dont les photographies développent des thèmes architecturaux dégagés de notre vie quotidienne³³⁹. Nous pouvons évoquer également, les images de Christine Felten et de Véronique Massinger³⁴⁰, qui renouvellent la pose longue en recourant à la technique du sténopé³⁴¹. Nous pouvons citer encore, les clichés d'Hiroshi Sugimoto avec leurs jeux de lignes horizontales et médianes, atteignant la plus pure abstraction³⁴²... Au-delà des recherches formelles et spatiales aux dimensions humaines, la photographie contemporaine vise la dimension urbaine et paysagère. Cette vision globale du monde est illustrée par les expositions de Stephan Duroy, qui se consacrent aux paysages de l'ex-Union soviétique³⁴³ ou par celles de John Davies dédiées aux incongruités urbanistiques des villes d'Angleterre³⁴⁴. La photographie contemporaine intéresse les sculpteurs et les peintres, parce qu'elle crée ce qu'ils

³³⁵ - Idem

³³⁶ - Figure 24, p. 146

³³⁷ - Figure 25, p. 146

³³⁸ - Figure 26, p. 146

³³⁹ - Figures 27 et 28, p. 147

³⁴⁰ - Figure 29, p. 147

³⁴¹ - Chambre noire sans objectif percée d'un trou.

³⁴² - Figure 30, p. 148

³⁴³ - Figures 31 et 32, p. 148

³⁴⁴ - Figures 33, 34 et 35, p. 149

appellent les « *photographies plasticiennes* ». Ces dernières, apparues depuis années 1980, ont contribué à l'évolution des arts plastiques. Ainsi, Annette Messager questionne la féminité dans des installations murales qui associent tirages photographiques et matériaux textiles³⁴⁵. Rondepierre Éric joue sur l'ambiguïté du sens et de l'apparence³⁴⁶. Quant à Tracey Moffatt, elle subvertit la réalité documentaire, esthétique et médiatique de masse véhiculée par le cinéma, par la télévision et le journalisme...³⁴⁷

La photographie contemporaine est intervenue dans le fictionnel, dans la pose introspective, dans le portrait, la corporéité, dans la nudité, le reportage, le documentaire et dans beaucoup d'autres thèmes artistiques. La technologie numérique, introduite dans les années 1990, n'échappe pas à cette médiumnité, à cette faculté d'hybridation et à cette capacité de se greffer pratiquement sur tous les domaines. La photographie numérique a amplifié ce regard « *autre* », qui est irréel, fictionnel et qui, au lieu d'imiter efficacement la réalité, détourne le sujet observé au point de le rendre complètement virtuel, immatériel. La technologie qu'elle utilise annonce, selon la thèse de Dominique Paul, « *une perte au niveau du contact avec la matière* »³⁴⁸. Ce saut brutal de l'argentique au digital la rend plus maniable, plus pratique et plus économique aussi. L'image photographique classique était considérée comme un « *fidèle* » témoignage de la réalité existante. Elle laissait une empreinte, une trace du réel, un « *ça a été* », pour reprendre Roland Barthes³⁴⁹, qui sera avec l'avènement du numérique, altérée, retouchée à volonté par des logiciels spécialisés en imagerie, donc truquée et métamorphosée au moyen d'équations algorithmiques complexes et sans poids. Par les calculs computationnels et les programmes des softwares, le monde numérique provoque, selon André Rouillé, la rupture du lien physique et énergétique de l'image

³⁴⁵ - Figure 36, p. 149

³⁴⁶ - Figures 37 et 38, p. 150

³⁴⁷ - Figures 39, 40 et 41, p. 150

³⁴⁸ - PAUL Dominique, *Entre chaire et lumière. Actualité de la photographie*, Doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, Octobre 2008, p. 02

³⁴⁹ - BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, éd. Gallimard Seuil, France, 1980, p.p. 119/121

photographique³⁵⁰. Il entraîne, selon André Gunthert, la fin de notre confiance en sa vérité³⁵¹. Ce monde bouleverse nos pratiques visuelles quotidiennes, nos rites, notre façon habituelle de voir ce qui nous entoure, notre manière de regarder l'espace extérieur, d'appréhender le vécu et le monde quotidien.

Connectée au Web, la photographie numérique se pixellise, se dématérialise et se partage sans limites sur les réseaux sociaux. Elle s'anime, se commente, se critique, se télécharge, se copie, se colle et se multiplie. Elle devient de plus en plus fluide, flexible et immatérielle. Cette fluidité s'amplifie par sa fusion avec le téléphonique. L'apparition du téléphone portable équipé d'une caméra, suivi du Smartphone ; de même le passage du modem au haut débit, les effets de l'alliance de la photographie avec les messageries multimédias (MMS), avec les réseaux sociaux (Facebook, Tweeter, Flickr, Skype, Instagram...); toutes ces extensions technologiques ne font que banaliser l'acte photographique et le réduire à une simple fonction ludique.

L'apparition du Smartphone a complètement bouleversé nos conversations téléphoniques. Equipé pour prendre des images à n'importe quel moment, l'Homme clique puis transfère instantanément ses photographies sur le web. Elles se diffusent, se partagent et interagissent, devenant ainsi un véritable objet discursif qui évince la parole. L'habituel dialogue vocal par voie téléphonique se trouve de ce fait, dans l'obligation de se remettre en question, de se redéfinir. L'image clichée en temps réel et in-situ, la séquence vidéo filmée immédiatement et au hasard, ont été banalisées par cette intrigante hybridation téléphonie/photographie. Elles se multiplient, « se consomment » et « se recyclent »³⁵² à un rythme de plus en plus accéléré. En se greffant sur les prothèses d'aujourd'hui (téléphone, ordinateur portable, tablette...), l'acte photographique gagne en autonomie et se propage de plus en plus dans notre imaginaire, dans notre inconscient et dans notre culture. Il change nos modes de vies,

³⁵⁰ - ROUILLÉ André, *Quand la photographie cesse d'en être. De l'argentique au numérique*, In *Appareil*, N°15, 2015, <http://appareil.revues.org/1336>

³⁵¹ - GUNTHERT André, *L'image conversationnelle*, In *Études photographiques*, N°31, Printemps 2014, <http://etudesphotographiques.revues.org>

³⁵² - SONTAG Susan, *Sur la photographie*, éd. Christian Bourgois éditeur, France, Octobre 2008, p. 203

mais aussi notre manière de communiquer, notre façon de percevoir le monde qui nous entoure. Que nous le veuillons ou non, cette hybridation n'est qu'à ses débuts.

-III- 2. Regards photographiques.

A l'origine, la photographie était une machine à dessiner destinée aux scientifiques et non aux artistes. Elle a été inventée pour reproduire fidèlement la réalité, par le moyen d'une expérience chimique. Son exactitude et son mimétisme parfait ont fait disparaître l'appétit de l'Homme pour le réalisme pictural et remis en question le recours aux lois de la perspective et des représentations classiques. Pour pallier ses difficultés à peindre, l'artiste recourait à l'appareil : « *Il lui suffit un mouvement, une pression au doigt pour produire une œuvre à la quelle rien ne manque* » ; écrit Susan Santag³⁵³. Mais, avant d'appuyer sur le déclencheur, l'artiste devait connaître les spécificités technologiques de l'appareil, en maîtriser les fonctionnalités, choisir et régler l'objectif, doser la quantité de lumière, jouer sur des effets de flou, de zooms, de contrastes, sélectionner le bon cadrage, la durée de prise, etc. De surcroît, il devait délimiter sa distance focale, distinguer entre plongée, contre-plongée, frontalité, obliquité et panoramique...

La photographie demeure un « *art* », voire un anti-art exclusivement « *mécanique et automatique* »³⁵⁴. L'artiste, n'a qu'appuyer sur le bouton, comme le mentionne Susan Sontag, pour reproduire immédiatement ce qu'il voit à travers le viseur. Il cadre le sujet observé, délimite son contexte, trace des lignes de séparation et fixe une frontière impalpable qui distinguera l'œuvre éventuelle de son dehors. L'artiste intensifie ainsi,

³⁵³ - Idem, p. 192

³⁵⁴ - « (...) *c'est un processus automatique et mécanique qui garantit la présence particulière de l'objet photographié dans la photographie.* » MICHAUD Yves, *Formes du regard. Philosophie et photographie*, In FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, éd. Adam Biro/Larousse, 1994, Paris, 2001, p. 735

certains détails et en décentralise d'autres. Il donne naissance à un nouvel équilibre visuel, en révélant une nouvelle esthétique, de nouvelles formes, de nouveaux espaces et de nouveaux regards, car « *La photographie a ouvert les volets à une nouvelle vision du monde* »³⁵⁵.

La réalité existante, entravée et emprisonnée par les limites géométriques du viseur de l'appareil photographique, change complètement de signification et de contexte. Cette réalité, capturée par un simple clic, n'est pour Jean Arrouye, qu'une vue partielle d'un espace dont elle ne fixe qu'un fragment. Elle n'est qu'une portion de temps, dont elle ne fige qu'un instant³⁵⁶. Avec l'avènement du numérique, la photographie se pixellise et simule la réalité en se glissant dans un langage logarithmique et non simplement graphique. La technique du décodage, celle des retouches par logiciel et de l'impression au moyen d'une imprimante digitale, sont intrinsèquement différentes des techniques de la photographie argentique. L'image se transforme en nombres binaires combinés, est stockée dans des cartes mémoires et des cédéroms, se décode grâce à des ordinateurs et des logiciels de traitement d'images. Si l'image optique renvoie, selon Roland Barthes, à un « *ça a été* », celle du monde numérique promeut le « *ça peut être* ». Ce doute, cette hésitation, cette indécidabilité est, selon Edmond Couchot, « *la raison principale du rejet de l'ordre optique de l'image numérique* »³⁵⁷. L'image numérique pixélise le réel, restitue une quasi-infinité de points de vue, de sorte qu'elle nous offre une multiplicité d'images différentes de toutes les manières possibles. Pour François Soulage « *Elle renforce même la dimension de l'inachevable* »³⁵⁸.

L'appareil photo numérique n'est qu'une version électronique beaucoup plus évoluée que son prédécesseur l'argentique. Les images qu'il produit sont immédiatement traitées et développées par l'ordinateur, sorte de « *chambre*

³⁵⁵ - Idem, p. 124.

³⁵⁶ - ARROUYE Jean, *Photographies du carré*, Extrait de *Les cahiers de la photographie*. Cadres/Formats, N° 19, 1986, p. 56

³⁵⁷ - COUCHOT Edmond. *Images. De l'optique au numérique*, éd. Hermès, Paris, 1988, p. 24

³⁵⁸ - SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, éd. Armand Colin, France, 2005, p. 117

virtuelle »³⁵⁹ qui joue le rôle de la chambre noire des photographies argentiques. Une fois capturées, les images photographiques d'un appareil numérique sont mémorisées et stockées dans des supports d'enregistrement, où elles sont par la suite, retravaillées par des logiciels graphiques. D'autres images numériques sont interactives et destinées à la diffusion cybernétique. Elles ne sont plus vouées au photographique, ni au monde du cinématographique. Ces images ne sont pas pensées pour communiquer entre elles, mais pour « *simuler le réel* »³⁶⁰. « *On ne lit pas une image interactive, on l'interroge, on converse avec elle, on la manipule* » ; explique Bernard Bérabe³⁶¹.

Avec la photographie numérique, le regard de l'artiste se soumet à un écran LCD³⁶² et non à un viseur. Cet écran lui donne l'avantage de visualiser immédiatement l'objet à photographier, de vérifier sa composition, de conserver ce dont-il a besoin sans pour autant gaspiller des pellicules. Il lui permet aussi de mémoriser plus facilement des séquences filmiques, de procéder à des modifications in-situ et au moment de la capture de l'image, de transmettre directement son travail n'importe quand et n'importe où dans le monde. Certains écrans sont rotatifs et détachables du dos de l'appareil. Cette technologie permet un meilleur contrôle du cliché et une meilleure gymnastique visuelle du photographe. Elle inaugure également une nouvelle pratique et crée un nouveau regard, un « *lieu de regard* »³⁶³; ce qui incite à repenser l'acte photographique, non comme « *théorie de choix* » d'images, mais comme « *théorie de jeu* » d'images³⁶⁴.

³⁵⁹ - COUCHOT Edmond et HILLAIRE Norbert, *L'art numérique*, éd. Flammarion, Paris, 2003, p. 71

³⁶⁰ - COUCHOT Edmond, *De la représentation à la simulation. Évolution des techniques et des arts de la figuration*, éd. Centre de recherche sur la culture technique, Neuilly-sur-Seine, 1991, p. 58, <http://documents.irevues>

³⁶¹ - COUCHOT Edmond. *Images. De l'optique au numérique*, éd. Hermès, Paris, 1988, p. 149

³⁶² - Liquid Cristal Display.

³⁶³ - SOULAGES François, *Séminaire « le numérique et l'acte photographique »*, Rencontres internationales de la photographie d'Arles, juillet 2006 ; Cité par VANCASSEL Paul, *Les regards photographiques : dispositifs anthropologiques et processus transindividuels*, Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Rennes 2 en sciences de l'information et de la communication, 8 février 2008, p. 350

³⁶⁴ - Idem.

Que l'appareil soit numérique ou argentique, le regard du photographe s'applique à rendre le visible invisible et inversement l'invisible visible. Comme tout artiste doté d'un œil « *différent* », il déforme le monde qu'il observe, car à ses yeux le monde photographié « *n'est pas le seul monde possible* »³⁶⁵. En fixant son œil sur le viseur ou sur l'écran LCD de l'appareil, il ne se contente pas de reproduire ce qu'il voit, mais interprète, déforme et explore autrement la réalité. Il donne libre cours à son imagination pour accéder à une autre réalité, voire à une « *contre-réalité* », qui critique en retour et par un effet de choc, le monde palpable, pour mieux le saisir, pour mieux le maîtriser et le magnifier. C'est précisément dans cette logique que Peter Turner déclare : « *Je veux, une autre réalité, dans mes images, plus de réalité* »³⁶⁶. A qui Duane Michals réplique : « *La seule réalité que je connaisse de façon certaine, c'est celle qui se passe en moi, c'est mes émotions* »³⁶⁷. Mais le travail de l'artiste ne se réduit pas à la capture de l'invisible, car il tente aussi de sculpter ce qu'il voit à travers le viseur : « *Il sculpte le visible pour y trouver des formes significatives* »³⁶⁸. Ainsi, la photographie devient un « *processus d'expression plastique* » par lequel le photographe procède à des choix : choix de l'événement, choix du sujet, choix de l'instant, choix de l'angle de vue, choix du cadrage, choix de l'objectif, choix du flou, de l'échelle, de la taille et du grainage du papier. Cette large gamme de choix, implique une subjectivité, une mise en scène et une théâtralisation qui fait évoluer le « *ça a été* » de Roland Barthes à un « *ça a été joué* » que François Soulagé propose et explique de la manière suivante : « *Il faut peut-être lui substituer un "ça a été joué" qui nous permet de mieux éclairer la nature de la photographie* »³⁶⁹. Autrement dit, le geste photographique suggère un jeu théâtral dont

³⁶⁵ - KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, éd. Gallimard, France, 1998, p. 34

³⁶⁶ - TURNER Peter, *Paris, Photo, Les grands photographes*, n° 7, 1983, p. 7 ; cité par SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, éd. Armand Colin, France, 2005, p. 67

³⁶⁷ - Interview à France-Culture, novembre 1980, non publié ; cité par SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, éd. Armand Colin, France, 2005, p. 68

³⁶⁸ - BERNHARDT Uwe, *Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie*, éd. L'Harmattan, France, 2001, p. 31

³⁶⁹ - SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, éd. Armand Colin, France, 2005, p. 18

le photographe est l'unique metteur en scène, le « *dieu ordonnateur* », le « *donneur d'ordre* » et l' « *introduceur de l'ordre* » dans un réel qu'il veut rendre fictionnel³⁷⁰.

Loin de se réduire à une mimesis mécanique de la réalité existante ou de s'inscrire dans une logique de chasseur, de collectionneur d'images sans but, le photographe « *fabrique* »³⁷¹ des apparences visuelles. Il clique immédiatement ce qu'il voit, mais fait découvrir d'autres perspectives, d'autres regards scrutateurs, insistants, inconscients. Dans un article intitulé « *le regard du photographe* », François Soulage soulève la question de l'essence du regard photographique et constate que celui-ci est tributaire des caractéristiques mécaniques de l'appareil. Soulage n'est pas convaincu par l'idée que le regard photographique serait un « *regard qui prouve* », dans la mesure où « *l'existence des autres mondes n'est plus fondée ontologiquement que sur celle des photos* » ; explique-t-il³⁷². Il conteste aussi l'idée que ce regard serait un « *regard qui schize* », qui découpe une partie de la réalité et la dédouble. Car ce regard décadre, découpe, défragmente la réalité perçue derrière le viseur. À l'instar du schizophrène, le photographe flotte entre regard et non-regard. Soulage ne réduit pas le regard du photographe à une obsession banale, puisqu'il le considère comme le cas particulier d'une figure concrète que Sigmund Freud dénomme « *névrose obsessionnelle* »³⁷³. Mais cette analyse du regard effectuée par Soulage, semble selon Paul Vacassel, imprécise. Vacassel pense qu'elle se perd dans une variété épistémologique et définitionnelle hétérogène, vaste et difficile à synthétiser, à homogénéiser, à réduire en essence.

L'entière soumission du photographe aux caractéristiques technologiques de l'appareil, constitue une autre particularité du regard photographique. Il s'agit d'une autre approche du regard que Jeff Kempf décrit comme « *paradoxe* »: « *Paradoxal, d'abord, car il se donne pour un regard humain alors qu'il est un regard de machine. Paradoxal, ensuite, car son regard appartient en grande partie au monde. Paradoxal, enfin, car il n'est pas le résultat d'un faire, mais trace d'une réaction d'un coup à*

³⁷⁰ - Idem, p. 57

³⁷¹ - « *On ne prend pas une photo, on la fabrique.* », Idem, p. 70

³⁷² - Idem, p. 79

³⁷³ - Idem, p. 82

l'information lumineuse, qui vient frapper l'émulsion »³⁷⁴. Jeff Kempf constate, en plus de ce caractère paradoxal, un découpage de la réalité, un choix à faire, « *un arrachement* », « *une mise en contiguïté* » et « *une opération relationnelle, mais stabilisée, ossifiée* » ; pour reprendre ses termes³⁷⁵. Ce choix et cette reproduction « *autre* » de la réalité rétinienne, détermine selon la thèse de Vilèm Flusser, un jeu de possibilités visuelles dicté par la technologie de l'appareil. Plutôt que « *paradoxal* », le regard photographique demeure conditionnel, combinatoire, puisqu'il mélange l'artifice de l'appareil à la nature de l'œil humain. Flusser estime que « *le geste photographique est un mouvement de chasseur où le photographe et l'appareil se confondent en une fonction invisible* »³⁷⁶. Lorsque nous comparons l'image photographique d'un sujet/objet à la réalité rétinienne de ce même sujet/objet, nous découvrons des différences, des détournements de contexte, des changements de couleurs et de valeurs. De même, la taille des objets et des sujets photographiés change, y compris le temps et la durée. Il en est de même pour l'odorat, le son, le goût et le toucher. « *On voit alors autrement et autre chose* » ; écrit François Soulage³⁷⁷.

Certes, un appareil photographique fonctionne selon la volonté et les intentions du photographe, mais ces intentions sont conditionnées par les caractéristiques techniques de l'appareil, notamment par le choix de l'objectif, de la profondeur du champ, par la sensibilité, et par le nombre de pixels qui déterminent la qualité de l'image. En d'autres termes, ces intentions diffèrent d'un appareil à un autre, d'une technologie à une autre. Vilèm Flusser écrit à ce propos : « *Elle fonctionne, elle-même, en fonction du programme de l'appareil* »³⁷⁸. Ce programme constitue le champ d'action du photographe, dans la mesure où il le place sous son emprise ; ce qui restreint la liberté visuelle en donnant lieu à un ensemble de gestes et de gymnastiques bien

³⁷⁴ - KEMPF Jeff, *Qu'est-ce qu'un regard photographique*, Garry Winogrand *au fil du rasoir*, Extrait de Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone, Université de Rouen, 1992, 2, p. 169

³⁷⁵ - Idem.

³⁷⁶ - FLUSSER Vilèm, *Pour une esthétique de la photographie*, éd. Circe, France, Mars 2004, p. 38

³⁷⁷ - SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, éd. Armand Colin, France, 2005, p. p.

³⁷⁸ - FLUSSER Vilèm, *Pour une esthétique de la photographie*, éd. Circe, France, Mars 2004, p. 39

déterminées. Le programme d'un appareil photographique inscrit le regard rétinien dans un champ photographiable, qui implique des concepts, des idées, des inventions, que le photographe adapte à ses intentions. Ce programme réduit l'artiste, selon Susan Santag, à un « *observateur très précis mais qui n'intervient pas* »³⁷⁹. Et bien qu'il soit soumis à des normes, à des procédures, il n'échappe pas au hasard, à l'imprévisible et à l'inconscient de l'artiste.

Jean-Claude Lemagny parle dans un article intitulé « *Continuité et discontinuité de l'acte photographique* », d'« *inconscient technologique* »³⁸⁰ ; qui est un ensemble de savoirs scientifiques et technologiques condensés dans l'appareil photographique et mis en œuvre inconsciemment par des déplacements spontanés, par des glissements, des gestes, des mouvements effectués à petites ou à grandes distances ou par des ralentissements et des accélérations, qui décrivent des lignes et des rayons aux courbures invisibles, involontaires et inconscientes. L'inconscient technologique en photographie, a été analysé dans un ouvrage publié par Franco Vaccari en 1981³⁸¹. L'expression désigne l'usage de la prothèse et le rituel qui en découle. Il cristallise un certain nombre de concepts (spatiaux, temporels, représentatifs, mémoriels...) propres à l'Homme occidental contemporain. L'« *inconscience* » renvoie à une activité spontanée et non soumise au contrôle de la conscience du photographe. Elle se rattache à l'idée de production de masse et d'industrialisation. « (...) *tout se passe comme si la machine était un fragment d'inconscient en activité* » ; écrit Paul Vancassel, dans sa description du travail de Franco Vaccari³⁸².

Il n'existe pas un seul appareil photographique, comme il n'existe pas un seul et unique regard photographique propre à un même appareil. À chaque époque, à chaque

³⁷⁹ - SONTAG Susan, *Sur la photographie*, éd. Christian Bourgois éditeur, France, Octobre 2008, p. 113

³⁸⁰ - LEMAGNY Jean-Claude, *Continuité et discontinuité de l'acte photographique*, Extrait de Mes Cahiers de la photographie, n°8, Paris, ACCP, 1982, p.p. 37/42

³⁸¹ - VACCARI Franco, *La Photographie et L'inconscient Technologique*, éd. Créatis, Paris, 1981, p. 116

³⁸² - VANCASSEL Paul, *Les regards photographiques : dispositifs anthropologiques et processus transindividuels*, Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Rennes 2 en sciences de l'information et de la communication, 8 février 2008, p. 390

évolution technologique, à chaque invention artistique, qu'elle se produise derrière le viseur ou à travers un écran LCD, la construction du regard photographique se développe et mobilise avec elle plusieurs facteurs, qui ne sont pas seulement techniques et scientifiques, mais aussi sociaux, donc, culturels, artistiques et esthétiques comme le précise Gilles Deleuze³⁸³. Le regard photographique est une question bien complexe qui a fait l'objet de plusieurs travaux de recherche. La thèse de Paul Vancassel sur les Sciences de l'Information et de la Communication³⁸⁴, traite la question de la construction du regard architectural et esthétique sur l'autoconstructions à travers l'appareil photographique, de manière singulière. L'auteur énumère chronologiquement un certain nombre de regards, selon une approche anthropologique et technologique³⁸⁵. D'après lui, la construction du regard ne se réduit pas à l'activité subjective de l'artiste. Elle ne se limite pas non plus à une intention individuelle ou à ce qu'il appelle une « *expression intériorisée* ». Elle dépend, au contraire, d'une « *construction extériorisée* », qui sollicite de nombreux facteurs extra-photographiques. Ces facteurs se résument à un jeu d'interactions d'imaginaires à la fois sociaux, technologiques, anthropologiques et professionnels. Le regard photographique dépend selon l'auteur, des images clichées que le photographe cherche à créer et qu'il sélectionne tout au long de son « *activité* » et de sa « *non-activité* ». Son « *activité* » se concentre sur la chasse aux images. Quant à sa « *non-activité* », elle consiste à refuser de cliquer dans la perspective d'un choix, d'une sélection d'images. Ce refus intervient dans sa démarche photographique, au moment où il décide d'appuyer sur le déclencheur.

Nous évoquerons, pour enrichir notre recherche sur la question du regard photographique sur les autoconstructions récentes de la médina de Tunis, l'expérience

³⁸³ - « *Les machines sont sociales avant d'être techniques* », DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, éd. Les éditions de minuit, Paris, 1980, p. 47

³⁸⁴ - VANCASSEL Paul, *Les regards photographiques : dispositifs anthropologiques et processus transindividuels*, Thèse pour obtenir le grade de docteur de l'université Rennes 2 en sciences de l'information et de la communication, 8 février 2008, p. 454

³⁸⁵ - Regards des premiers photographes du XIX^{ème} siècle, regards qui se sont développés avec les ethnologues d'avant 1914, regards des amateurs de la fin du XIX^{ème} siècle, regards des pictorialistes, de photoreporters, de documentaristes des années 1930, des esthètes du monde numérique.

de Marc Pataut réalisée en 1981 à l'hôpital d'Aubervilliers³⁸⁶. Avant de commencer à photographier dans cet hôpital, Pataut communique avec ses malades et se fait connaître auprès d'enfants psychotiques. Il clique d'abord le lieu et les enfants et prend parfois des photographies de lui-même. L'image demeure ainsi, le principal moteur d'échange et de dialogue entre le photographe et les sujets photographiés. Un mois plus tard, Pataut confie aux enfants des appareils, sans expliquer leur mode d'emploi. L'acte photographique de ces enfants est alors fondé sur l'imitation de l'artiste. L'expérience montre le passage particulier du « *photographique* » au « *non-photographique* », de l'« *artistique* » au « *non-artistique* ». C'est dans cette logique que François Soulage décrit cette expérience de transfert du « *sans art à l'art* »³⁸⁷.

Après avoir photographié pendant un mois les enfants de l'hôpital d'Aubervilliers, Marc Pataut procède à un apprentissage indirect, en confiant l'acte photographique aux enfants. Au début, le souci principal de ces enfants est de faire fonctionner l'appareil. Certains sujets l'ouvrent par curiosité, par transgression intuitive de la chambre noire et mus par le désir de découvrir ses composantes technologiques. D'autres sujets ne font pas de clichés et demandent à être pris en photos. D'autres encore, ne savent pas comment s'en servir et l'abandonnent. Certains en revanche, savent manipuler l'appareil mais confondent le mécanisme de déclencheur avec celui de l'avancement du négatif. Au fil du temps, la plupart de ces enfants apprennent à photographier correctement, à se familiariser avec l'appareil et finissent par se l'approprier. Ils apprennent par ailleurs, à entretenir un autre rapport visuel, à créer un autre regard entre le viseur et le monde extérieur. Ils cliquent ce qu'ils observent comme des espions qui cherchent à se cacher derrière la technologie. Ce qui compte dans l'acte photographique de ces enfants, c'est la corporéité, le rapport de leur propre corps avec le monde extérieur et avec le corps d'autrui. L'appareil photographique demeure à travers cette expérience, un inmanquable matériau de communication visuelle. L'acte

³⁸⁶ - Figures 42, 43, 44, p. 151

³⁸⁷ - SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, éd. Armand Colin, France, 2005, p. 149

de prendre une photo constitue ainsi, un moyen de regarder, de se faire regarder avec plus d'attention, avec plus de précision et plus d'imagination³⁸⁸.

Lors du développement des négatifs, les enfants s'étonnent de voir des parties de leurs corps clichées, agrandies, découpées et recadrées. Ils embrassent les tirages, déchirent, perforent, découpent certaines parties des images et les barbouillent. Nous constatons à travers cette expérience, que le regard photographique est intuitif, interactif, inventif et qu'il chasse des fragments du paysage extrait de la réalité, à des fins communicationnelles ludiques et non artistiques ou professionnelles. En effet, les enfants apprennent à photographier en imitant l'artiste et prennent des photos instinctivement, en dirigeant l'appareil vers l'endroit choisi, sans se soucier du cadrage, de la prise de vue, du contraste et de la netteté. Le regard photographique, durant cette première phase expérimentale, n'est pas conditionné par la conscience, par la manipulation des caractéristiques techniques de la prothèse, ni par le geste ou par l'intention du preneur d'image. « *Ces photos n'essayent pas de capter le réel, ni le sens* » ; explique Pataut. D'après lui, « *elles donnent à voir ; c'est tout et c'est le tout* »³⁸⁹.

Ce qui nous intéresse dans cette expérience photographique de l'hôpital du jour d'Aubervilliers, est le croisement de deux types de regards tout à fait contraires l'un à l'autre: le regard artistique et le regard non artistique. Les enfants initiés à l'acte photographique, livrent leurs regards au hasard, à l'instinct. Le but est essentiellement interactif et ludique, tel un ballon lancé et relancé pour jouer ou communiquer avec autrui. Ce regard n'a aucun souci esthétique ou artistique, puisqu'il est spontané, intuitif, qu'il est tributaire de la coïncidence, du coup de chance et de l'émotion née de l'imprévu. Aux yeux de Pataut, « *c'est de la poésie* »³⁹⁰. Le regard des enfants change

³⁸⁸ - « *Lors du tirage, le comportement des enfants est intéressant à étudier : certains ne veulent pas aller dans ce laboratoire noir et effrayant, d'autres ne respectent pas les règles de ce lieu et allument la lumière ou ouvrent la porte. Cependant, tous sont impressionnés et émerveillés quand, pour la première fois, ils voient la photo apparaître dans la cuve du révélateur ; ils sont saisis par l'aspect magique de cette apparition et par la production d'une image représentant un phénomène de la réalité.* » Idem, p. 148

³⁸⁹ - Idem, p. 149

³⁹⁰ - Journal, 6 mai 1982 ; cité par Idem, p. 150

lors de l'intervention de l'artiste, qui modifie pendant le développement des négatifs, les prises de vues en jouant sur le cadrage et sur l'agrandissement : « *Les photos ne parlent pas de sentimentalité, ni de marginalité mais de création* » ; note-t-il³⁹¹. Les photographies des enfants donnent à voir intuitivement, sans aucun souci du cadrage de l'événement, des techniques et des pratiques artistiques. Ce regard dépourvu de savoir-faire, libre de toutes les contraintes technologiques et des règles, permet à l'artiste de prendre du recul, de sentir les faiblesses de ses propres images, de comprendre ce qu'il veut en faire³⁹², en les comparant à celles des enfants.


³⁹¹ - Journal, 2 Aout 1981 ; cité par Idem

³⁹² - Journal, 20 janvier 1982 ; cité par Idem, p. 151

Figure 24. 

Bruce Nauman
Henry Moore Bound to Fail,
1967.



Figure 25. 

Gordon Matta-Clark.
« E'tant d'art pour locataire », 1975.




Figure 26.

Jean-Marc Bustamante
L'art et la matière, 1975

Figure 29.

Christine Felten et Véronique Massinger.
Caravana Obscura, 1998.



Figure 28. 

Stéphanie Couturier et
d'Antoine Stéphanie.
Série « *Melting Point* », Barcelone,
Parallel n°2, 2008.



Figure 27.

Stéphanie Couturier et d'Antoine Stéphanie.
Série « *Melting Point* », Barcelone, Parallel n°1, 2008.

Figure 30.

Hiroshi Sugimoto.
Screen-Shot, 2017.



Figure 31.

Stephan Duroy
Berlin, 1989.



Figure 32.

Stephan Duroy.
Lodz, Pologne, 1997.



Figure 36.

Annette Messenger.
Mes vœux sous filet - le cœur,
1997/1999.

Figure 34.

John Davies.
Bowling Greens,
Stockport, 1988.



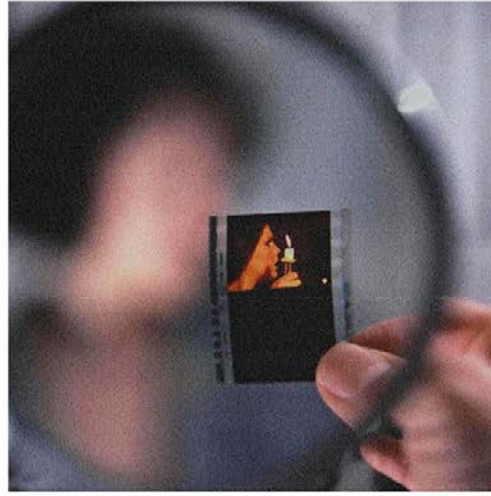
Figure 37.

Rondepierre Éric.
Scènes, W1930A, 1993/1995.
Tirage argentique et alluminium.



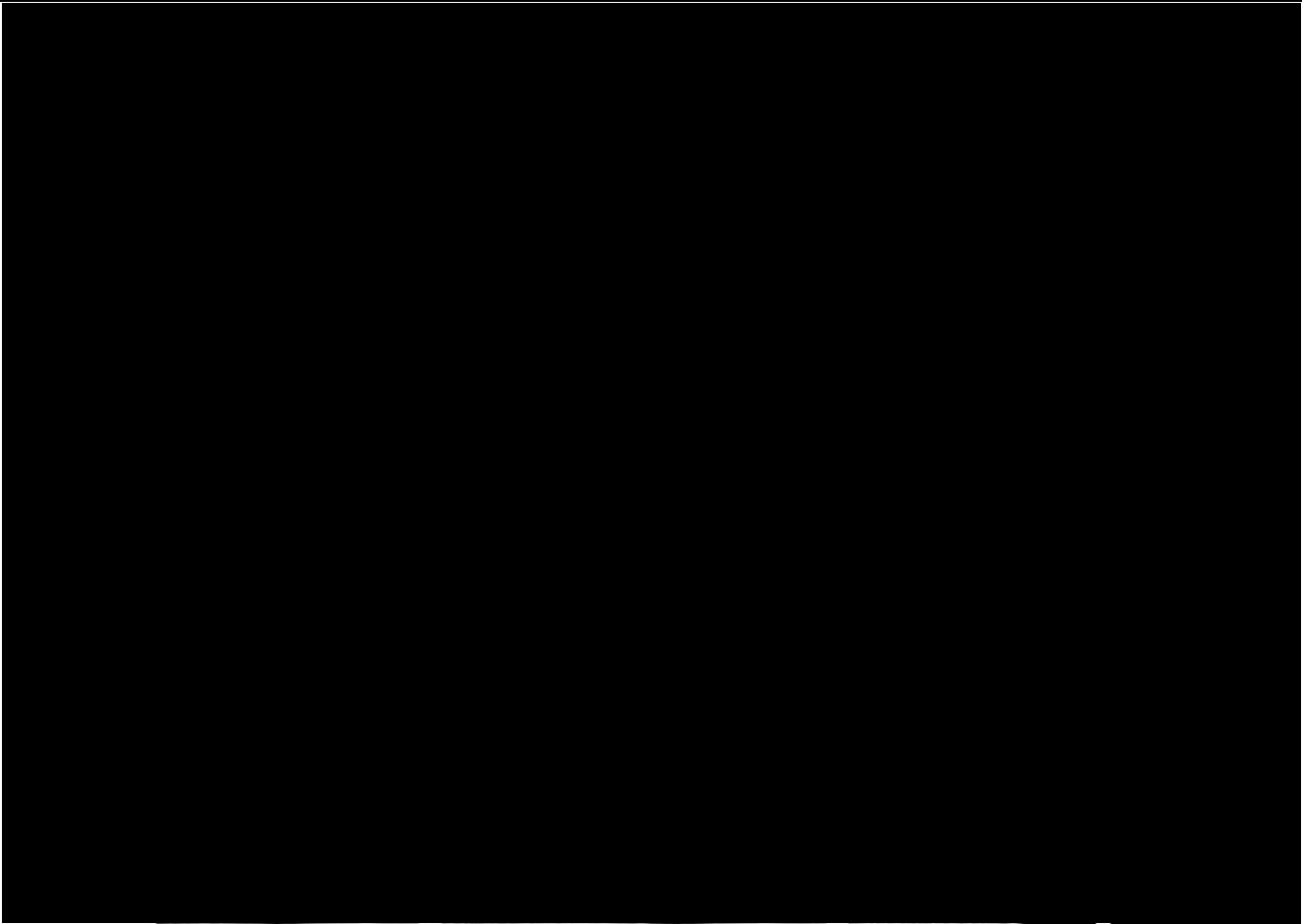
Figure 38.

Rondepierre Éric.
Loupe/dormeurs, Livre n°1, 1999/2001, Tirage argentique
et alluminium.



Figures 39, 40 et 41.

Tracey Moffatt.
362, 1997.



Figures 44.

Marc Pataut.
« Photographie et Territoire 2008-2012 » du CRP
(Centre Régional de la Photographie.)



Figures 43.

Marc Pataut.
Portrait de Mathilde, 2003-2006.

-III- 3. Perception, intention, inconscient.

« Nous ne sommes pas des appareils photographiques ; nous avons une sensibilité, un désir un inconscient. »

Nous avons choisi d'enquêter sur le terrain, pour pouvoir croiser l'esthétique des images des autoconstructions récentes de la médina de Tunis avec celles du Déconstructivisme, en nous équipant d'un appareil photographique digital et en ayant pour repère une série d'images déconstructivistes, dont la majorité est emmagasinée dans notre mémoire inconsciente. Notre objectif est de comparer des configurations formelles observées dans des fragments de façades d'autoconstructions aux représentations du Déconstructivisme, que nous avons gardées à l'esprit. Nous avons ainsi, superposé ces images vécues consciemment à celles qui peuplent notre inconscient. Notre but consiste, entre autres, à extrapoler, à faire interférer des aspects esthétiques non-architecturaux et l'esthétique de l'architecture du Déconstructivisme. Par ailleurs, notre travail conscient est une immersion dans les méandres de la médina, à la manière d'un anthropologue. Seulement, nous n'avons pas eu recours pendant notre enquête à un questionnaire et à un dictaphone, mais à un appareil photographique digital exclusivement destiné à capturer des images d'habitations, dont l'aspect esthétique est par la suite soumis à l'examen, à un travail d'analyse, d'analogie susceptible de faire ressortir d'éventuelles ressemblances avec le Déconstructivisme .

La perception de l'espace à travers un appareil photographique numérique, est différente de celle du regard rétinien, parce que le mécanisme de la vision n'est pas le même. Le regard n'habite pas le même corps : l'un est artificiel/numérique et l'autre est organique/vivant. L'œil rétinien est composé d'organes récepteurs de lumière. Ces derniers se décomposent par réaction chimique et se recomposent durant la période nocturne. Cette rétine peut être comparée, selon Jacques Amont, à un gigantesque

laboratoire de chimie en miniature. Ce que nous appelons « *image rétinienne* » n'est que la projection d'une image observée par le fond de l'œil : « (...) *cette image qui est de nature optique, est traitée par le système chimique rétinien, qui la transforme en une information d'une nature totalement différente* » ; explique Jacques Aumont³⁹³. Ces récepteurs sont à leur tour reliés à des cellules nerveuses et forment le nerf optique. Le nerf arrive au cerveau, transforme les lumières collectées et stockées en information visuelle.

L'œil optique est conditionné par les composantes technologiques de l'appareil photo. Il y a d'abord l'objectif qui instaure la distance focale séparant le foyer de l'appareil de l'objet visualisé. Puis, la surface sensible, entre autres, la pellicule dans le cas d'un appareil photographique argentique, qui est placée au fond de la chambre noire. Il y a également l'obturateur, qui règle le temps de l'introduction de la lumière à l'intérieur du dispositif. L'œil rétinien se fixe sur le viseur de l'appareil et se soumet à ce mécanisme artificiel de l'observation. De ce fait, il réduit le monde observé en fragments d'images rectangulaires. « *La nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil* »³⁹⁴.

L'œil rétinien et le système optique fonctionnent de la même manière. Il s'agit du principe de la « *camera obscura* » (chambre noire) : « *Dans la camera obscura (...), les rayons lumineux pénètrent, mais de manière diffuse, et l'image est pale ; si on augmente la taille de l'ouverture pour laisser entrer plus de lumière, l'image devient floue. C'est pour pallier ce défaut que l'on a, dès le XVI^{ème} siècle, inventé les lentilles convergentes : des morceaux de verre taillés pour collecter la lumière et la concentrer en un point unique. C'est ce principe de la capture d'un grand nombre de rayons sur une surface et de leur concentration en un point qu'utilise l'objectif photographique, et c'est ce même principe qui est à l'œuvre dans l'œil* »³⁹⁵. D'où l'assimilation de l'œil rétinien à un appareil photographique : le cristallin correspond à l'objectif, la pupille à

³⁹³ - AUMONT Jacques, *L'image*, éd. Nathan, Paris, 1990, p. 09

³⁹⁴ - BEN ARAB CHELLY Sonia, *Le photomontage, carrefour du réel et du virtuel : espace vécu/espace de l'art*, Thèse non publiée en vue de l'obtention du grade de docteur de l'université de Tunis. Discipline : Sciences et Techniques des arts, Septembre 2016, p. 173

³⁹⁵ - AUMONT Jacques, *L'image*, éd. Nathan, Paris, 1990, p. 08

l'ouverture du diaphragme, la rétine à la pellicule et les accommodations à la mise au point.

En dépit de ces ressemblances entre rétinien et argentique le regard à travers, l'œil rétinien n'est pas véritablement celui d'un appareil photographique. En effet, la vision naturelle, contrairement à celle de l'appareil, est continue, ininterrompue, en mouvement et sans limites géométriques. Elle n'est pas fragmentaire et n'est pas emboîtée dans un viseur, encadrée par une géométrie rectangulaire. La quantité de lumière, le contraste, le flou, l'opacité, l'ouverture du champ et la temporalité, ne sont pas perçus identiquement. L'œil rétinien « *n'est pas habillé en permanence par l'attention et la recherche visuelle* » ; explique Philippe Dubois³⁹⁶. La perception spatiale ne renvoie pas à la même chose. D'ailleurs, les clichés que nous avons pris dans la médina de Tunis, décomposent l'espace vécu en fragments d'images chargés de signes, de significations visuelles, mais, en même temps dépourvus d'ambiance, d'émotions olfactives, tactiles, sonores et gustatives. De sorte que tout ce qui se passe à l'extérieur, est condamné à disparaître par la géométrie du cadre du viseur, de l'écran digital, par la technologie de l'appareil.

Dans son livre sur la phénoménologie de la perception, Merleau-Ponty décrit la perception spatiale d'une chambre à coucher au moyen d'un miroir incliné à un angle de 45°. Au début, tout ce qui se trouve à l'intérieur de cette chambre, tous les phénomènes observés qui s'y déroulent, tous les mouvements et les déplacements qui s'y font, semblent s'orienter vers l'oblique. Quelques minutes plus tard, l'observateur se familiarise avec ce changement d'orientation spatiale. Merleau-Ponty constate au cours de cette expérience, que « *tout se passe comme si certains objets (les murs, les portes et le corps de l'homme dans la chambre), déterminés comme obliques par rapport à un niveau donné, prétendaient de soi fournir les directions privilégiées, attiraient à eux la verticale, jouaient le rôle de points d'ancrage* »³⁹⁷. Elle nous montre ainsi, à quel point le champ visuel détermine l'orientation de l'espace dans lequel il se trouve. Cet espace

³⁹⁶ - DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, éd. Nathan, Paris, 1990, p. 213

³⁹⁷ - MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, France, 2002, p.p. 287/288

ne suit pas nécessairement les inclinaisons, les basculements et les directions de notre corps. Cette expérience s'applique également à l'acte photographique. Tout notre corps, tout notre système sensoriel et toute notre sensibilité se réduisent à un champ visuel imposé par la géométrie de l'écran de l'appareil, en l'occurrence, par celle du viseur. De même, tout notre corps et toutes nos émotions sont conditionnés par les fonctionnalités « *d'une image-matrice* », pour reprendre l'expression de François Soulage³⁹⁸. Les réglages d'agrandissement ou de rétrécissement, de vitesse d'obturation, de flou, de contraste et de couleur, constituent autant d'ajustements techniques qui agissent sur notre mécanisme de perception spatiale au moment de la prise photographique.

« *Renverser un objet, c'est lui ôter sa signification* » ; décrète Merleau-Ponty³⁹⁹. Il pense que « *son être d'objet n'est donc pas un être-pour-le-sujet-pensant, mais un être-pour-le-regard qui le rencontre sous un certain biais et ne le reconnaît pas autrement* »⁴⁰⁰. L'appareil photographique, ne se contente pas de « *renverser* » ce que nous voyons à travers le viseur, mais bouleverse aussi tout notre système perceptuel de l'espace, en désorientant nos repères, « *nos points d'ancrage* »⁴⁰¹, notre assimilation naturelle du lieu qui nous entoure. Plus qu'un « *renversement* », le regard photographique est un changement de l'« *itinéraire perceptif* »⁴⁰², de mouvement, d'orientation, de l'ici et du là-bas, du haut et du bas, du monter et du descendre, des notions de droite et de gauche. Il n'a pas la conscience de l'observation spatiale naturelle. D'ailleurs, nous avons ressenti ce bouleversement perceptif tout au long de notre enquête dans la médina de Tunis, car nous ne nous sommes pas contentés durant notre travail de prise de vue, de choisir le lieu pour prendre des clichés et des images d'autoconstructions. Mais, nous avons également décomposé le lieu en images instantanées, fragmentées et impossibles à voir avec l'œil rétinien. Nous avons prolongé et agrandi aussi, des détails négligés, passés inaperçus et ayant échappé à notre regard au moment de la prise photographique. Nous accordons plus d'attention à ces détails

³⁹⁸ - SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, éd. Armand Colin, France, 2005, p. 117

³⁹⁹ - MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, France, 2002, p. 292

⁴⁰⁰ - Idem

⁴⁰¹ - Idem, p. 290.

⁴⁰² - Idem, p. 193

imperceptibles, à ces « *éléments secondaires* » - pour reprendre l'expression de Raoul Ruiz⁴⁰³, que nous n'avons pas eu le temps d'observer sur le terrain. Nous avons pris des clichés spontanément, émotionnellement, consciemment/inconsciemment, sans l'idée préconçue d'un quelconque rapprochement formel avec les illustrations du Déconstructivisme et sans n'avoir préétabli aucune étude analytique ou recherché une éventuelle ressemblance entre les autoconstructions de la médina et le Déconstructivisme architectural. Nous chassons spontanément des images, que nous évinçons et devenons ainsi, des « *usurpateurs d'espace* », comme le dit Rosalind Krauss⁴⁰⁴.

Dans une culture où l'image est hégémonique, le regard rétinien semble se rapprocher des caractéristiques techniques de la machine optique. Couramment commercialisé, l'appareil photographique est doté d'un objectif de cinquante millimètres et offre ainsi, un champ de vision réaliste, proche du champ de vision naturel. Susan Sontag abonde dans ce sens quand elle affirme que « *la réalité est devenue de plus en plus proche de ce qui est montré par l'appareil photo* »⁴⁰⁵.

Les illustrations du Déconstructivisme que nous avons trouvées dans les livres et les revues, font triompher la forme architecturale. L'ambiguïté spatiale, l'instabilité, la complexité du décor, la remise en question du goût, la transgression appliquée à la géométrie compositionnelle classique, montrent que la forme et le regard de l'architecture deviennent hégémoniques. Nous partageons l'idée de Juhani Pallasmaa, qui estime qu'un tel choix « *fait de l'architecture un décor pour les yeux, une scénographie dépourvue d'authenticité des matériaux et de la structure* »⁴⁰⁶. Le recours aux treillis métalliques, au titane, au verre, aux matériaux de construction légers, qui caractérisent l'architecture du Déconstructivisme ; favorise le chaos formel, complexifie les espaces que nous avons observés dans des illustrations. « *L'usage croissant du*

⁴⁰³ - RUIZ Raoul, *Poétique du cinéma*, éd. Nathan, France, 1999, p. 63

⁴⁰⁴ - « *Plus il affirme sa supériorité, plus il devient usurpateur.* » KRAUSS Rosalind, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, éd. Macula, Paris, 1990, p. 122

⁴⁰⁵ - Cité par PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, éd. Éditions du Linteau, Paris, 2005, p. 35

⁴⁰⁶ - Idem, p. 35

verre réfléchissant renforce le sens onirique de l'irréel et de l'aliénation » ; note Juhani Pallasmaa⁴⁰⁷. Le recours à des matériaux de construction transparents et polis, réfléchissent la lumière, dupliquent notre perception et nous donnent un sentiment d'agrandissement, de multiplication spatiale. Le triomphe de la forme et de l'image architecturale, qui sont aujourd'hui soumises à des recherches pensées et planifiées à l'avance, renforce cette idée d'une architecture décorée, faite pour être contemplée et reproduite sous forme d'images avant d'être habitée. Cette hégémonie de l'image, renforce l'idée d'une architecture où le plaisir du regard rétinien et optique, devient un élément fondamental dans le processus de conception.

Avec le Déconstructivisme et tout le déséquilibre formel qu'il crée, l'esthétique, la forme, l'image architecturale, la perception spatiale et le regard, sont fondamentaux et hégémoniques. Les illustrations que nous avons observées tout au long de notre travail de recherche, paraissent exalter l'image, dominer le regard et faire évoluer l'architecture vers le stade d' « *art rétinien* ». Juhani Pallasmaa constate qu' « *au lieu d'être une rencontre physique en situation, l'architecture est devenue un art de l'image imprimé et fixé par l'œil, pressé par l'appareil photographique* ». ⁴⁰⁸

Le regard optique porté sur les autoconstructions de la médina a la particularité de convoquer notre inconscient. En mobilisant ses auxiliaires technologiques, tels que le zoom, l'obturation et le flash, l'appareil que nous avons utilisé dépasse les capacités naturelles de l'œil rétinien et nous montre autrement « *ce qui se passe* » au moment de la prise photographique. L'image obtenue nous renseigne sur l'inconscient optique de l'appareil, sur ce qui n'a pas pu être aperçu directement par l'œil rétinien. La notion d'inconscient optique a été développée par beaucoup de chercheurs, tels que Raoul Ruiz dans son essai sur la poétique du cinéma, Jean Claude Chirollet dans ses recherches sur la chronophotographie, Rosalind Krauss dans ses réécritures de l'histoire de la photographie. Mais, c'est avec Walter Benjamin que l'expression sera fondée : « *On peut ainsi parler d'un inconscient technologique de la photographie pour désigner cette structure propre au matériel photographique, ce "centre d'activité productive"* »

⁴⁰⁷ - Idem

⁴⁰⁸ - Idem, p. 34

indépendant, qui structure, qui forme les éléments inarticulés dont il est traversé »⁴⁰⁹. La photographie, par sa visualisation quasi-instantanée, par sa capacité d'écriture immédiate et rapide in-situ, par son pouvoir analogique et sa fidélité au « *ça a été* », évoque et recherche, selon la thèse de Régis Duran, ce phénomène d'inconscient optique⁴¹⁰.

Le regard rétinien fixé sur le viseur de l'appareil, figé par la scène observée, stimule notre mémoire inconsciente, réveille en nous une pulsion de voir à la fois spontanée, intuitive, émotionnelle et « *un désir secret* »⁴¹¹. Cette pulsion de voir, ce désir indicible, instinctif et affectif de retenir, de s'approprier, de combiner, de comparer des images d'autoconstructions de la médina au Déconstructivisme architectural, est le moteur principal de notre action photographique. Nous nous interrogeons d'ailleurs, au-delà de toute forme de conscience, sur ce qui est regardé au moment de la prise photographique. Freud disait : « *ce qu'on regarde, c'est ce qui ne peut pas se voir* »⁴¹².

Nous avons enquêté sur le terrain de la médina de Tunis, avec un instrument destiné à chasser des fragments visuels de notre vécu, à arracher partiellement le monde qui nous entoure. Nous avons nourri notre travail de souvenirs, de mémoires, mais aussi d'oublis. Notre objectif consiste à révéler des prises de vues, jusque-là cachées à l'œil rétinien et à proposer des réflexions esthétiques, qui tentent de démontrer et de justifier nos hypothèses de ressemblances entre autoconstruction et Déconstructivisme. Mais, comme le mentionne Régis Durand; « *il y a dans la photographie quelque chose qui échappe à celui qui l'a fait et qui tient à la nature même du dispositif* »⁴¹³. Notre immersion dans la médina, est la combinaison subtile d'une conscience, d'une volonté de rechercher des similitudes esthétiques entre autoconstruction/déconstruction et d'une inconscience, stimulée par un vécu, par des fantasmes, par des expériences oubliées et

⁴⁰⁹ - BRES Yvon, *L'inconscient*, éd. Ellipses, France, 2002, p. 07

⁴¹⁰ - DURAND Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, éd. La Différence, France, 2002, p. 43

⁴¹¹ - Idem

⁴¹² - Idem, p. 47

⁴¹³ - Idem, p. 101

emmagasinées dans notre mémoire implicite, dans « *les zones inexplorées dans notre cerveau* »⁴¹⁴.

En pénétrant le cœur de la médina de Tunis, l'appareil photographique joue le rôle d'un « *médium* », qui s'interpose entre notre volonté de montrer les interpellations formelles des images stimulées par notre inconscient et les prises de vues effectuées sur le terrain. Cet appareil est, selon Walter Benjamin, le seul moyen qui nous renseigne sur l'inconscient de la vue, comme la pratique psychanalytique renseigne sur l'inconscient des pulsions⁴¹⁵. Benjamin associe donc, le fonctionnement de la prise photographique à celui de la psychanalyse. Marc-Emmanuel Mélon va plus loin et réduit l'« *inconscient optique* » à un « *phénomène extérieur* ». Il le considère ainsi, comme « *l'expression de la pulsion scopique de l'observateur l'amenant à voir dans l'image ce que, inconsciemment, il désire* »⁴¹⁶.

Notre regard photographique est un va - et - vient continu entre l'examen attentif et raisonné des aspects esthétiques des autoconstructions in-situ ; et l'affect, l'émotion, l'instinct, voire l'inconscient qui se révèle au moment du tirage des clichés sur papier. Tout au long de notre recherche, nous avons eu devant certaines formes d'autoconstructions, des impressions de « *déjà vu* » et observé des aspects esthétiques qui nous sont familiers, parce qu'ils nous rappellent ceux que nous avons vus dans les illustrations des projets du Déconstructivisme. Il nous suffit de contempler le déséquilibre des masses et l'entrechoquement des porte-à-faux des bâtiments de la médina, pour que notre affect soit stimulé et pour que le désir d'appuyer sur le déclencheur, de prendre des photos ressemblantes, devienne impérieux, irrépressible. L'examen des images sur ordinateur réveille aussi cette impression de familiarité, de « *déjà vu* », cette réminiscence latente et instinctive, qui se décode et s'éclaircit davantage au moment de la confrontation de ces images avec les illustrations déconstructivistes numérisées sur notre ordinateur.

⁴¹⁴ - idem, p. 102

⁴¹⁵ - BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, éd. Allia, France, p.15

⁴¹⁶ - MÉLON Marc-Emmanuel, *Le regard photographique, la photographie regardée. Fascination et éviction du détail dans la photographie au XIXe siècle*, <https://orbi.ulg.ac.be>

Nous clichons des images et les conservons dans des mémoires magnétiques, dans des supports de cartes amovibles SD (Secure Digital), des disques durs multimédia, dans des cédéroms et des disques numériques polyvalents (DVD). Nous emmagasinons des images dans des mémoires annexes, ce qui nous soumet aux machines et aux progrès technologiques. Nous subordonnons notre travail de mémoire, d'enregistrement cérébral, de sorte que nous nous éloignons de notre « *nature* », et que nous perdons notre capacité à regarder le monde extérieur, à enregistrer, à mémoriser et aussi à oublier ce que nous voyons. « *Les choses, le vécu, ne sont aussi présents dans l'image photographique que pour rendre possible leur oubli immédiat, leur mise à l'écart dans cette mémoire annexe et extérieure à nous ; et peut-être pour rendre possible aussi une forme d'oubli de nous-mêmes, de l'image omniprésente de nous-mêmes qui se projette sur toutes les choses que nous regardons* » ; explique Régis Durand⁴¹⁷. Abondant dans le même sens, Susan Sontag parle, au cours de ses réflexions sur la photographie, de « *moyen d'imprimer la réalité* »⁴¹⁸, de « *posséder le monde sous forme d'images* »⁴¹⁹, d'« *édifier un monde de remplacement où s'assemblent des images propres à exalter, à consoler, voir à créer des désirs irréalisables* »⁴²⁰, de « *dépersonnalisation de notre rapport au monde* »⁴²¹.

Le regard optique, contrairement au regard rétinien, traduit le monde que nous voyons en images fragmentées, destinées à être regardées, imprimées, consommées massivement ou conservées dans des albums, dans « *des blocs de mémoires déplaçables, combinables, prétextes à raconter des histoires, à inventer des scénarios* »⁴²². De la même façon, nous emmagasinons des prises de vues que nous avons clichées sur le terrain, dans des supports de mémoires numériques. Nous

⁴¹⁷ - DURAND Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, éd. La Différence, France, 2002, p. 102

⁴¹⁸ - SONTAG Susan, *Sur la photographie*, éd. Christian Bourgois éditeur, France, Octobre 2008, p. 180

⁴¹⁹ - Idem

⁴²⁰ - Idem, p. 178

⁴²¹ - Idem, p. 184

⁴²² - Les expressions concernent plutôt les analyses de Régis Durand sur des œuvres de Christian Baltanski. DURAND Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, éd. La Différence, France, 2002, p. 104

effectuons ensuite, des développements, des agrandissements, des découpages, des décadrages au moyen de logiciels de traitement d'images. Autrement dit, nous « *déplaçons* » ces images, nous les « *combinons* » et les « *prétextons* » pour inventer des scénarios de ressemblances esthétiques. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur des illustrations de projets déconstructivistes répertoriées dans des livres et des revues, que nous avons numérisées par l'intermédiaire d'un scanner. Nous avons par la suite, effectué des déplacements, des retouches et des cadrages, afin de pouvoir projeter nos « *idées* » de ressemblances et faire ressortir les éventuelles configurations formelles qui interpellent.

-VI- Synthèse.

Les autoconstructions sont des habitations conçues sans-architecte, à l'instar des constructions vernaculaires traditionnelles de la médina de Tunis. Cependant, nous nous consacrerons, dans le cadre de notre recherche, à l'analyse des aspects esthétiques des autoconstructions récentes et non pas du patrimoine bâti. Le tissu de la médina est inscrit au patrimoine mondial par l'UNESCO depuis 1979⁴²³. Nous rappelons que le patrimoine architectural désigne, selon la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Architectural de l'Europe « *toutes les réalisations particulièrement remarquables en raison de leur intérêt historique, archéologique, artistique, scientifique, social ou technique, y compris les installations ou les éléments décoratifs faisant partie intégrante de ces réalisations* »⁴²⁴. Les autoconstructions, qu'elles soient des habitations traditionnelles squattées, des ruines d'habitations abandonnées ou des constructions informelles réalisées sur des terrains vacants, n'ont aucun intérêt historique, archéologique, artistique, scientifique, social ou technique. Nous ne pouvons pas, selon les critères de la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Architectural de l'Europe, les considérer comme patrimoniales.

La relecture de l'histoire de la médina de Tunis, nous a montré que les autoconstructions étaient pratiquement absentes des textes des chroniqueurs et des historiens de la période préislamique ou médiévale. Nous ne disposons que de peu de

⁴²³ - *The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.*

⁴²⁴ - Article 1. Extrait de la convention pour la sauvegarde du patrimoine architectural de l'Europe, Grenade, 3 Octobre 1985. GROSJEAN Etienne, *Quarante ans de coopération culturelle au Conseil de l'Europe : 1954-1994*, éd. Editions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1997, p. 238

témoignages, des hypothèses qui attestent l'existence d'un tel type de bâti au cours de cette période. Tout ce que nous savons, c'est que l'architecture édifiée hors muraille n'était pas soumise aux réglementations des gouverneurs et donc susceptible d'avoir des autoconstructions. Dans cette logique, nous pensons que les deux faubourgs doivent leur naissance à une agglomération de constructions, qui ne respectaient pas le règlement appliqué dans la médina et qui étaient probablement des premières formes d'autoconstructions. Une deuxième hypothèse rattache l'origine et la formation des autoconstructions à l'extension du quartier des Dabbaghins à l'extérieur de la muraille, où les témoins de l'époque découvrent des installations très pauvres en informations architecturales.

Nous savons que pendant l'époque ottomane, le règlement sur l'architecture de la médina était contrôlé par un « *chef de la ville* » et par des « *chefs de quartiers* ». Nous savons, également que la municipalité de Tunis a vu le jour à la fin de cette époque et que l'une de ses tâches principales consistait à lutter contre la propagation des autoconstructions. Nous savons encore, que la mise en place d'un premier relevé topographique imprimé dressait un plan détaillé de l'existant et qu'il facilitait le contrôle architectural. En revanche, ces documents ne mentionnent nullement l'existence d'autoconstructions.

Avec l'avènement du protectorat français, la médina tombe progressivement en déshérence à cause des vagues successives de déménagements, qui affectent ses quartiers. Leurs habitants les abandonnent à des migrants essentiellement pauvres et ruraux, qui y instaurent des habitudes et des traditions inadaptées au mode de vie urbain. Ainsi, les nouveaux habitants ne tardent pas à dégrader l'architecture et les éléments architectoniques de la vieille cité. Quant à l'extérieur de la muraille, il est cerné par une énorme ceinture d'autoconstructions agglomérées, qui s'amplifie notamment pendant la crise de l'entre-deux-guerres. A l'aube de l'indépendance, l'autoconstruction dans la médina devient un fléau incontrôlable. Mais les efforts de sauvegarde du patrimoine bâti (ASM, INP, ARRU) et de « *dégourbification* »⁴²⁵ ont

⁴²⁵ - Glossaire, p. 493

freiné son évolution. Après la révolution du 14 janvier 2011, le phénomène revient en force et connaît une croissance exponentielle.

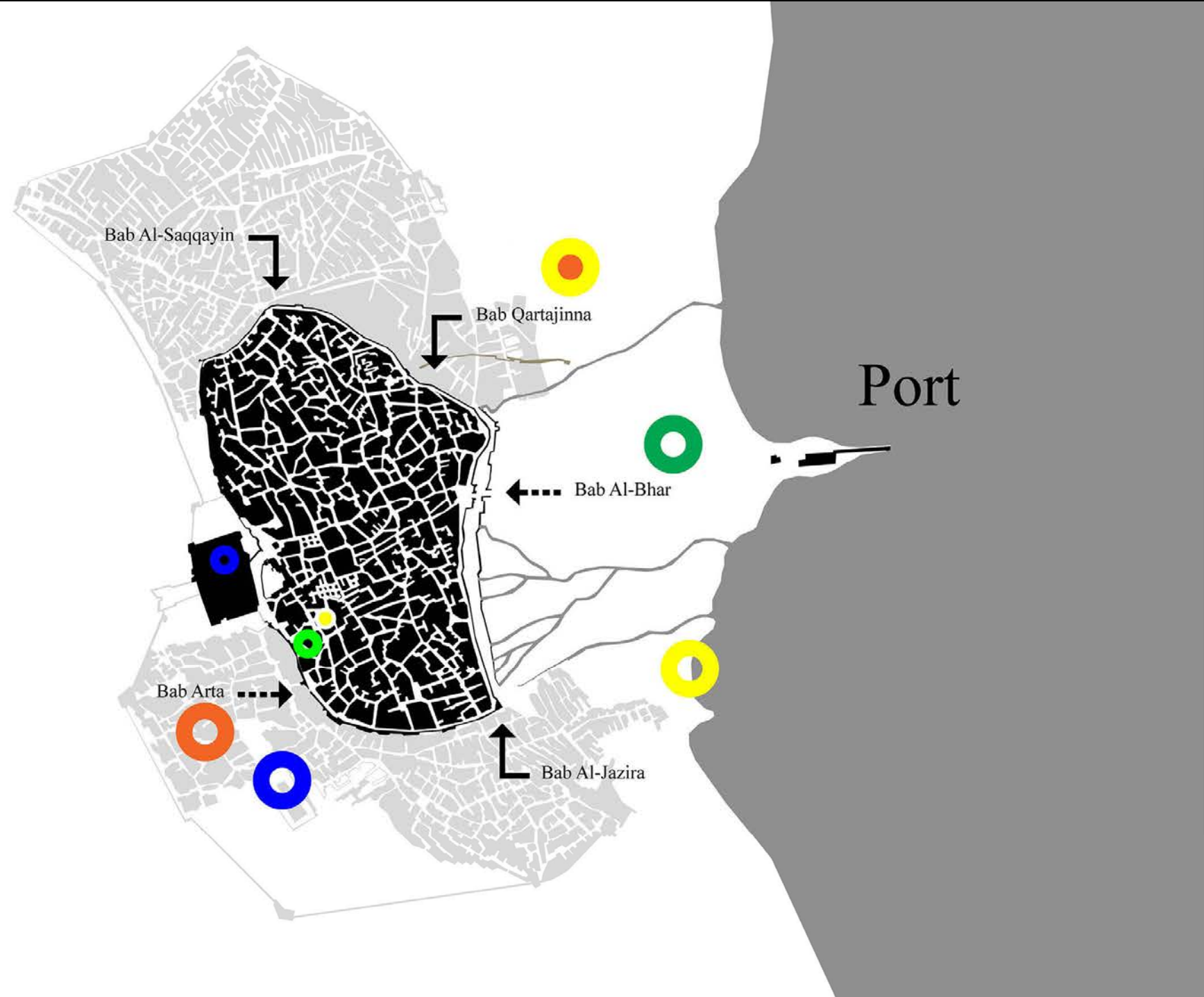
D'un point de vue architectural, l'autoconstruction semble faire écho au Postmodernisme et au Déconstructivisme, par le fait qu'elle est une conséquence directe de la densification des villes contemporaines et de la défaillance des principes du mouvement Moderne. En dépit de ses différences avec le Postmodernisme, les formes et les espaces caractéristiques de l'autoconstruction semblent curieusement projeter l'idée de ré-humanisation de l'architecture et promouvoir la réconciliation de l'habitant avec son habitat, la réhabilitation de sa confiance en l'espace, que le Modernisme architectural avait rompue. L'autoconstruction semble également projeter l'idée du chaos, du labyrinthe, de la complexité spatiale observée dans le Déconstructivisme, par l'ampleur de ses déformations, de ses déséquilibres et par les collisions de ses masses bâties.

Notre étude a pour objectif de faire ressortir de probables ressemblances esthétiques entre des images d'autoconstructions et du Déconstructivisme. La transgression infligée aux formes pures, constitue un aspect esthétique évident que nous observons dans le Déconstructivisme et dans les autoconstructions récentes de la médina. Il nous faudra donc, comprendre, expliquer ce regard qui vise l'interpellation, la comparaison entre des configurations formelles photographiées. Nous avons cliché sur le terrain, des images en combinant perception, intention et inconscient photographique, sachant que la construction du regard rétinien dépend du regard optique. Nous avons subordonné notre champ de vision naturel à l'ouverture du champ de l'appareil, à ses caractéristiques techniques et à la géométrie rectangulaire du viseur. De même, nous avons cadré, décadré, agrandi certains détails et négligé d'autres, en explorant entre autres, tout ce qui échappait à notre regard naturel, classique. Nous nous sommes complètement laissé guider par notre inconscient, par notre affect et avons multiplié les prises de vues. Ensuite, nous avons emmagasiné les autoconstructions photographiées dans des supports magnétiques, pour pouvoir les examiner sur ordinateur et les comparer à des images du Déconstructivisme. Enfin, nous avons multiplié les prises de vue, afin d'augmenter les chances de ressemblance.

Nous avons développé dans cette première partie de notre thèse, une épistémologie des autoconstructions de la médina de Tunis et retracé son histoire. Nous avons également analysé la question de la construction du regard, afin d'explicitier et de clarifier notre hypothétique comparaison esthétique fondée sur des images. Nous nous intéresserons dans la partie qui va suivre, à la déconstruction pour pouvoir ensuite, comparer des photographies d'autoconstructions à des illustrations du Déconstructivisme.

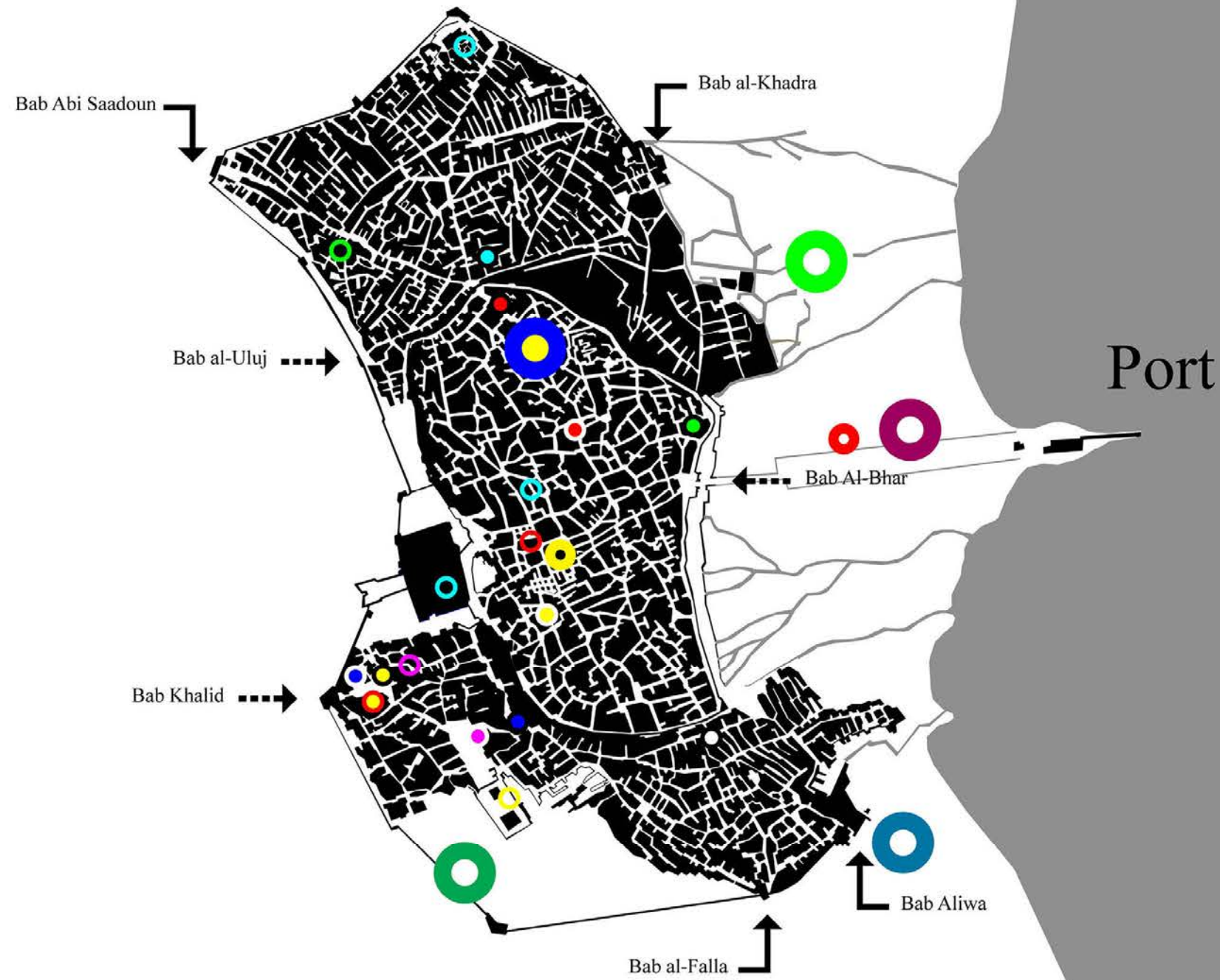
Légende.

-  Mosquée Al-Ksar (1598).
-  Quartier de la Qasba.
-  Cimetière de Banu Khurasan.
-  Jardins maraîchers.
-  Saline.
-  Arsenal.
-  Faubourg des malades (ensemble de constructions réservées au lazaret).
-  Palais Khurassanide.
-  Grande mosquée Zeitouna.



Légende.

-  Grande mosquée Zeitouna.
-  Zawiya de Sidi Qasim Al-Zalliji.
-  Mosquée Bab al-Bahr.
-  Mosquée Al-Ksar.
-  Zawiya Sidi Mihriz.
-  Mosquée Al-Qasba.
-  Mosquée d'Abi Muhammad.
-  Mosquée d'Al-Hawa.
-  Mosquée Bab al-Jazira.
-  Mosquée Al-Huloq.
-  Mosquée Al-Tabbanin.
-  Musalla Al-Aydayn.
-  Medresa Al-Shammain.
-  Medresa Al-Unqiya.
-  Medresa Sidi Yahya.
-  Mosquée Al-Tawfik.
-  Medresa Al-Muntasiriya.
-  Marché des moutons.
-  Marché aux chevaux.
-  Cimetière du Zallaj.
-  Cimetière des juifs.
-  Cimetière d'Al-Gurjani.
-  Quartier Juif (Hara).
-  Arsenal.
-  Grande mosquée Zeitouna.

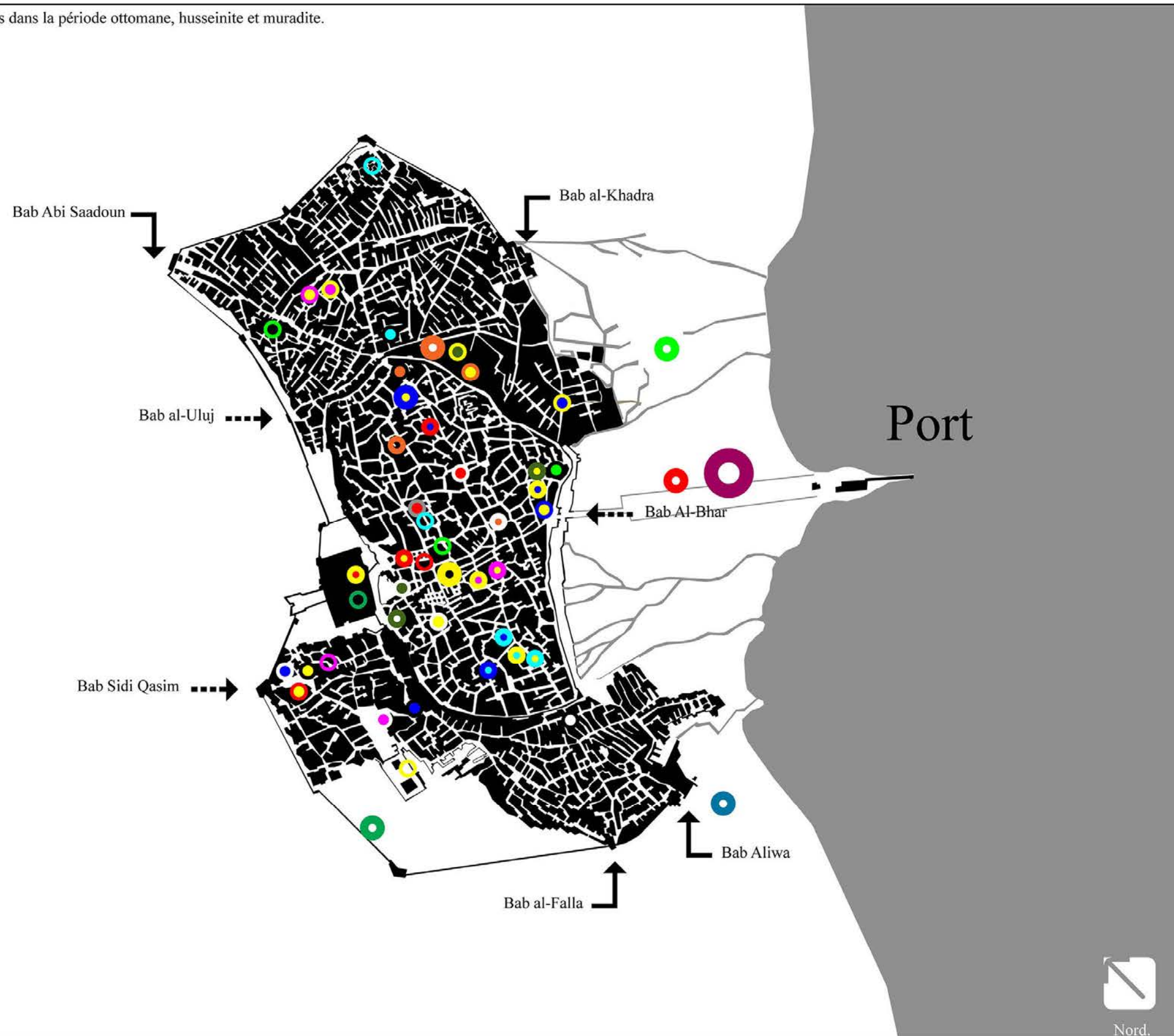


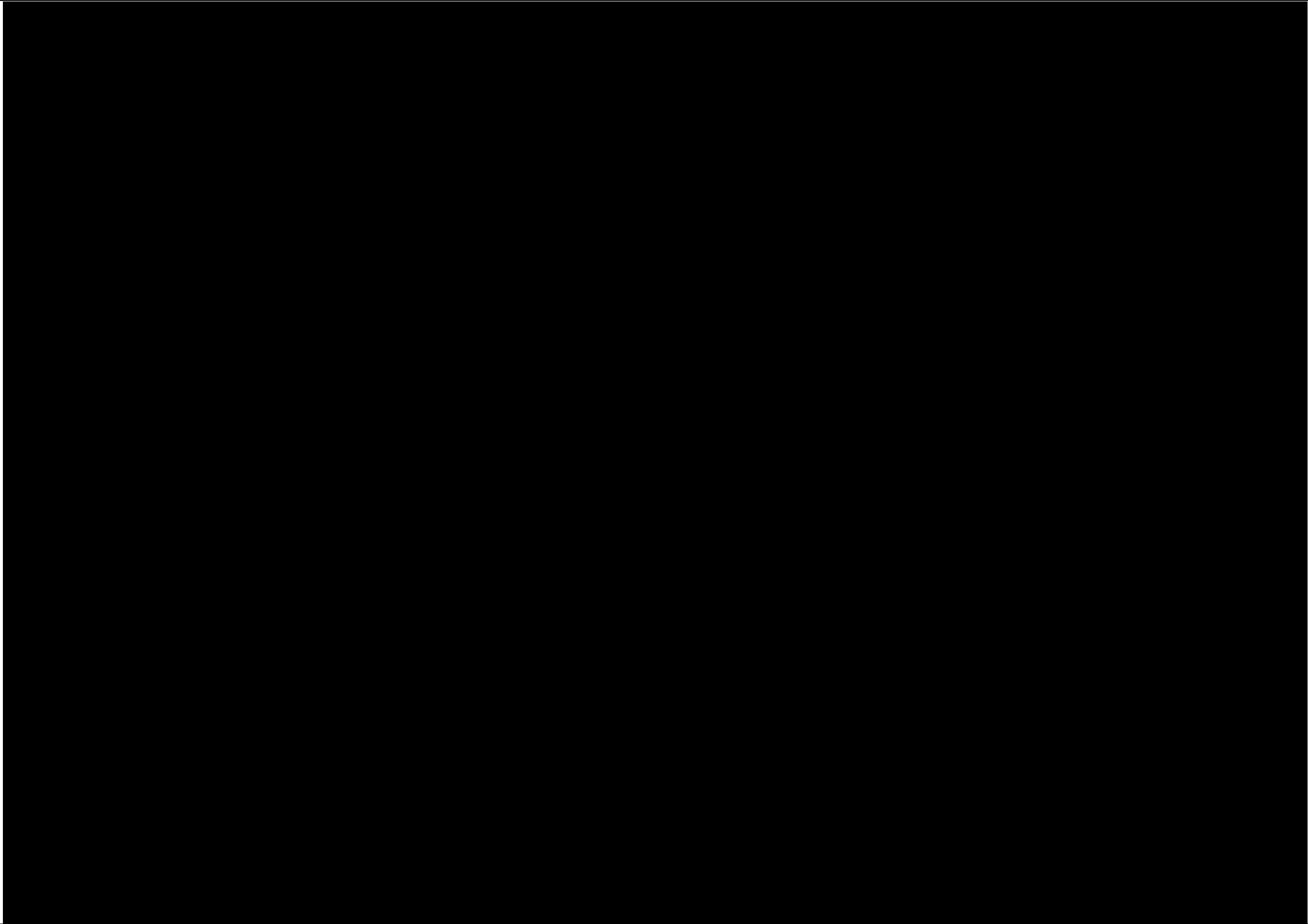
Carte 3 : Plan de la médina de Tunis au XVII^{ème} et au XVIII^{ème} siècle.

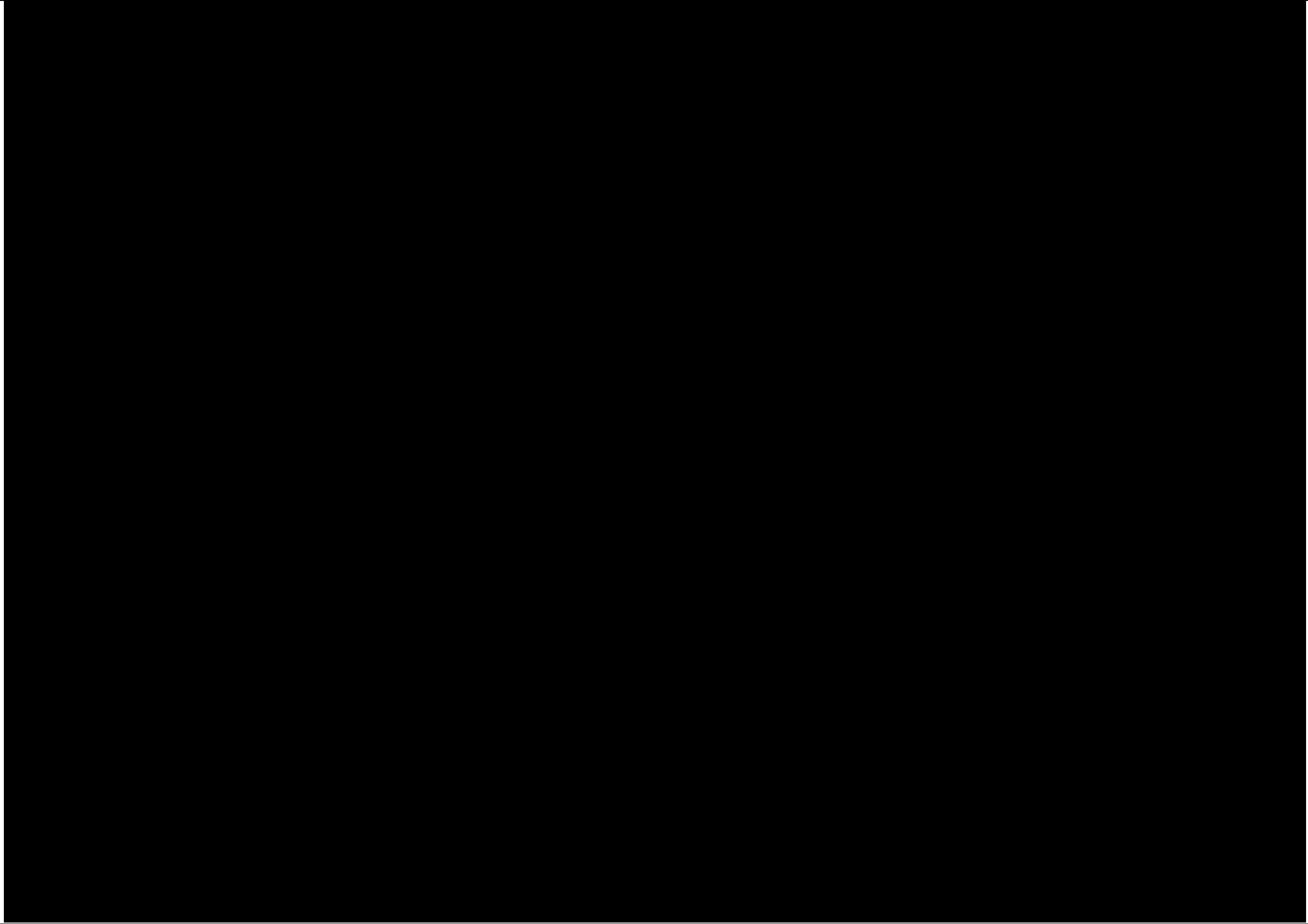
Ce plan montre les différents ouvrages construits dans la période ottomane, husseinite et muradite.

Légende.

-  Grande mosquée Zeitouna.
-  Zawiya de Sidi Qasim al-Zalliji.
-  Mosquée Bab al-Bahr.
-  Mosquée Al-Ksar.
-  Mosquée Muhammad Bey.
-  Mosquée Al-Qasba.
-  Mosquée d'Abi Muhammad.
-  Mosquée d'Al-Hawa.
-  Mosquée Bab al-Jazira.
-  Mosquée Al-Huloq.
-  Mosquée Al-Tabbanin.
-  Musalla al-Aydayn.
-  Medresa al-Shammain.
-  Medresa al-Unqiya.
-  Medresa Sidi Yahya.
-  Mosquée Al-Tawfik.
-  Medresa al-Muntasiriya.
-  Marché des moutons.
-  Marché aux chevaux.
-  Mosquée Yusuf-Dey.
-  Mosquée Subhan Allah.
-  Mosquée Hammuda pacha.
-  Medersa Al-Yusufiyya.
-  Medersa Al-Andalusiyya.
-  Medersa Al-Muradiyya.
-  Medersa Cayd Murad.
-  Maristan ou hôpital.
-  Dar El-Bey.
-  Dar El-Dey.
-  Dar Al-Diwan.
-  Turbet Al-Bey.
-  Medersa Jami Al-Jadid.
-  Jami Al-Jadid.
-  Medersa Al-Husayniyya.
-  Medersa Al-Bashiyya.
-  Medersa Al-Slimaniyya.
-  Medersa Saheb Al-Tabaa.
-  Jami Saheb Al-Tabaa.
-  Tekiya.
-  Quartier des Tanneurs.
-  Quartier des Juifs (Hara).
-  Fondouk des Français.
-  Fondouk des Anglais.
-  Fondouk des Juifs.
-  Cimetière Anglican.
-  Cimetière Saint-Antoine.
-  Cimetière des Juifs.
-  Cimetière du Zallaj.
-  Cimetière d'Al-Gurjani.
-  Arsenal.

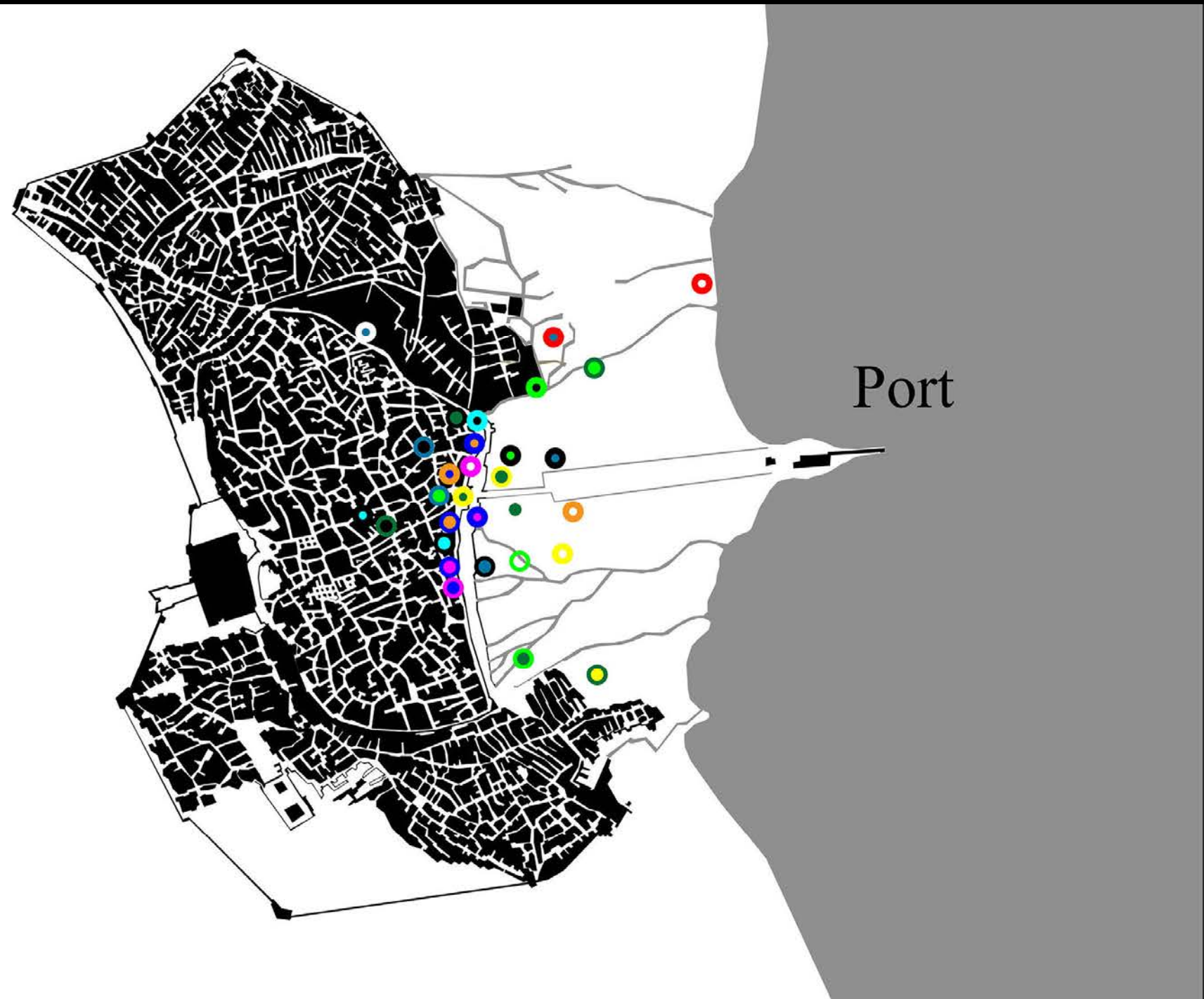


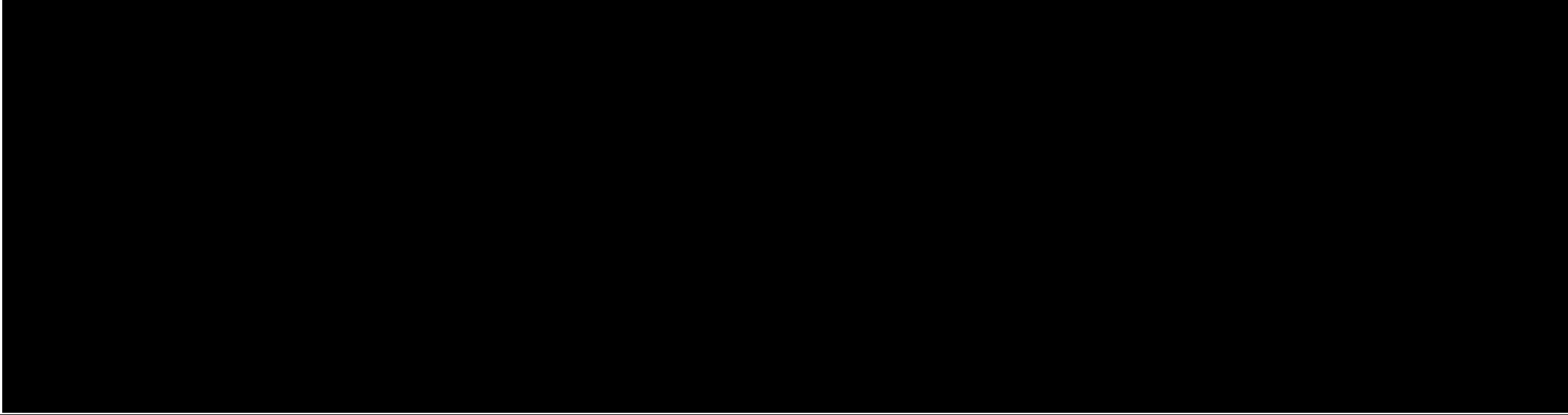
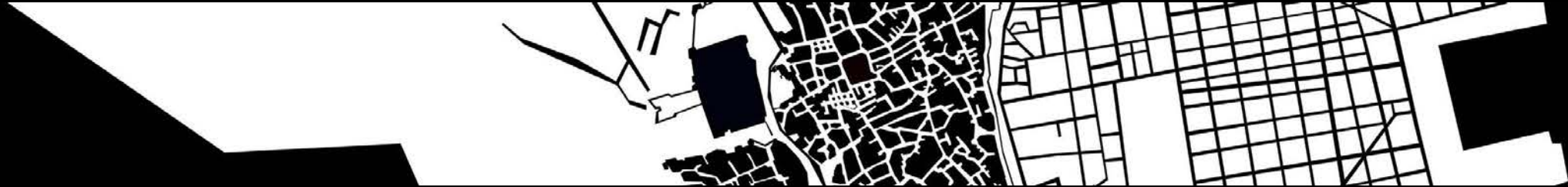
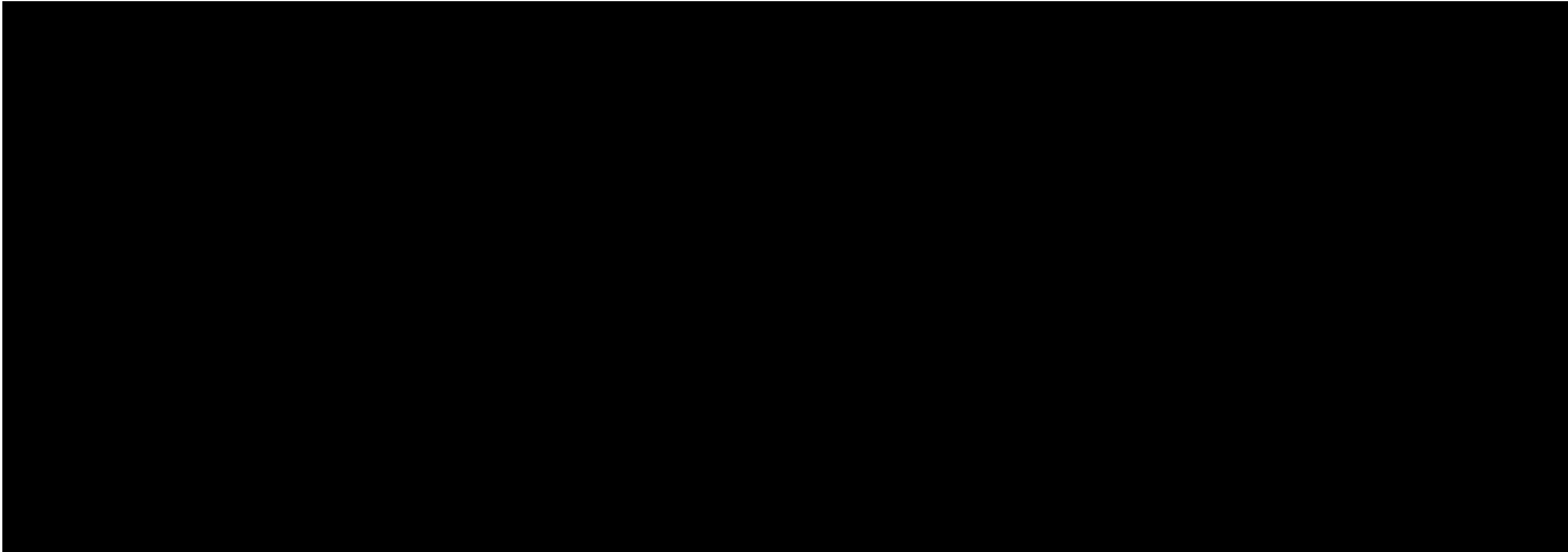




Légende.

- Consulat de France.
- Consulat de l'Angleterre.
- Consulat d'Italie.
- Consulat d'Allemagne.
- Consulat d'Autriche-Hongrie.
- Consulat d'Espagne.
- Consulat de Russie.
- Consulat des États-Unis.
- Consulat de Grèce.
- Place de la Bourse.
- Régie des Tabacs.
- Nouveau Marché.
- Marché au charbon.
- Gare italienne.
- Gare française.
- Poste française.
- Poste italienne.
- Hôpital Saint-Louis.
- Collège Saint-Louis.
- École Saint-Joseph.
- Collège italien.
- École de l'Alliance Israélite.
- Théâtre Cohen.
- Église Sainte-Croix.
- Église Grecque.
- Chapelle protestante.
- Cimetière catholique.
- Cimetière anglican.
- Cimetière israélite.
- Usine à Gaz.













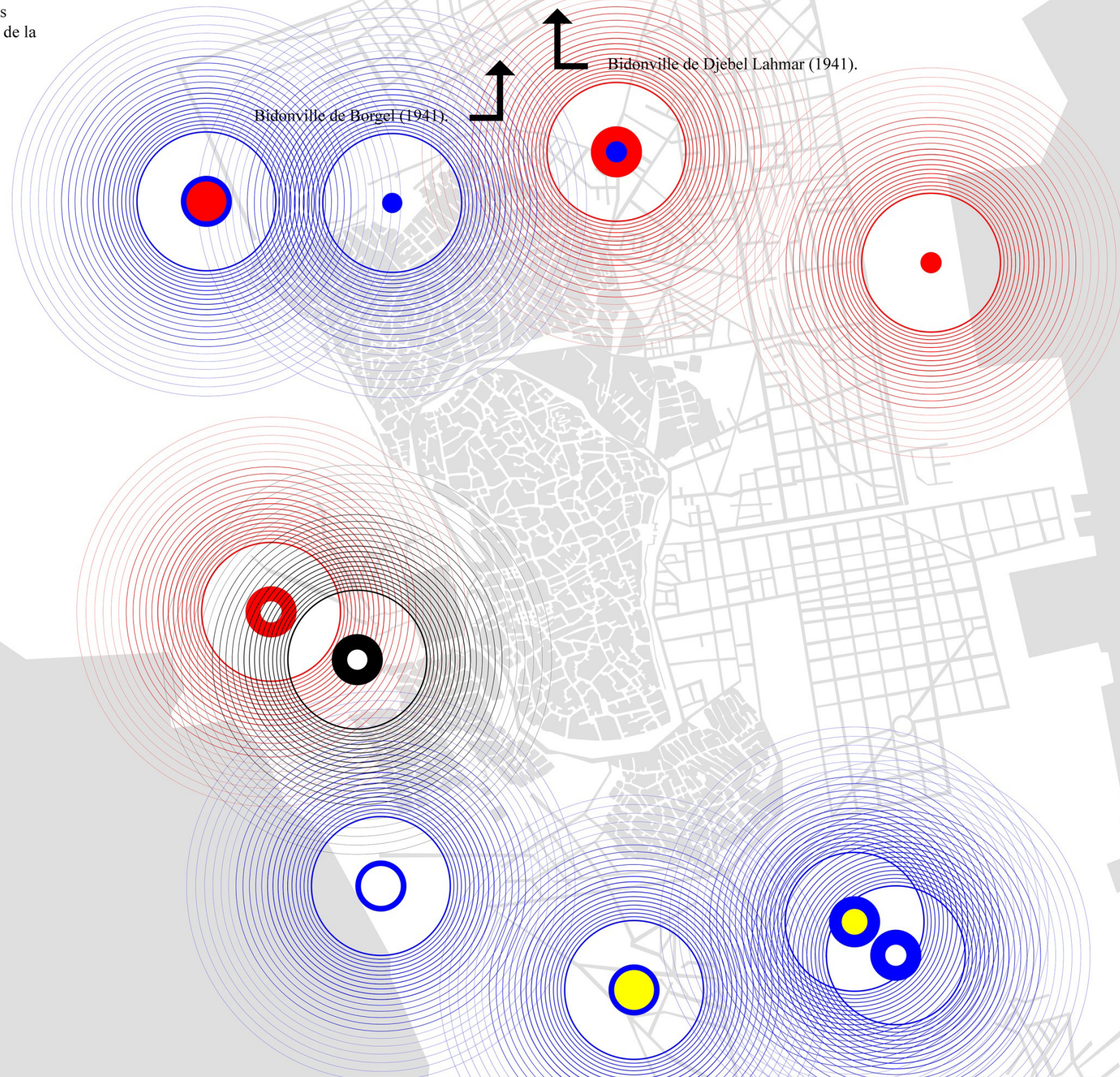


Carte 8 : Localisation des bidonvilles autour de la médina de Tunis à la veille de l'indépendance.

Ce plan nous indique la naissance des bidonvilles qui se sont établis autour de la médina.

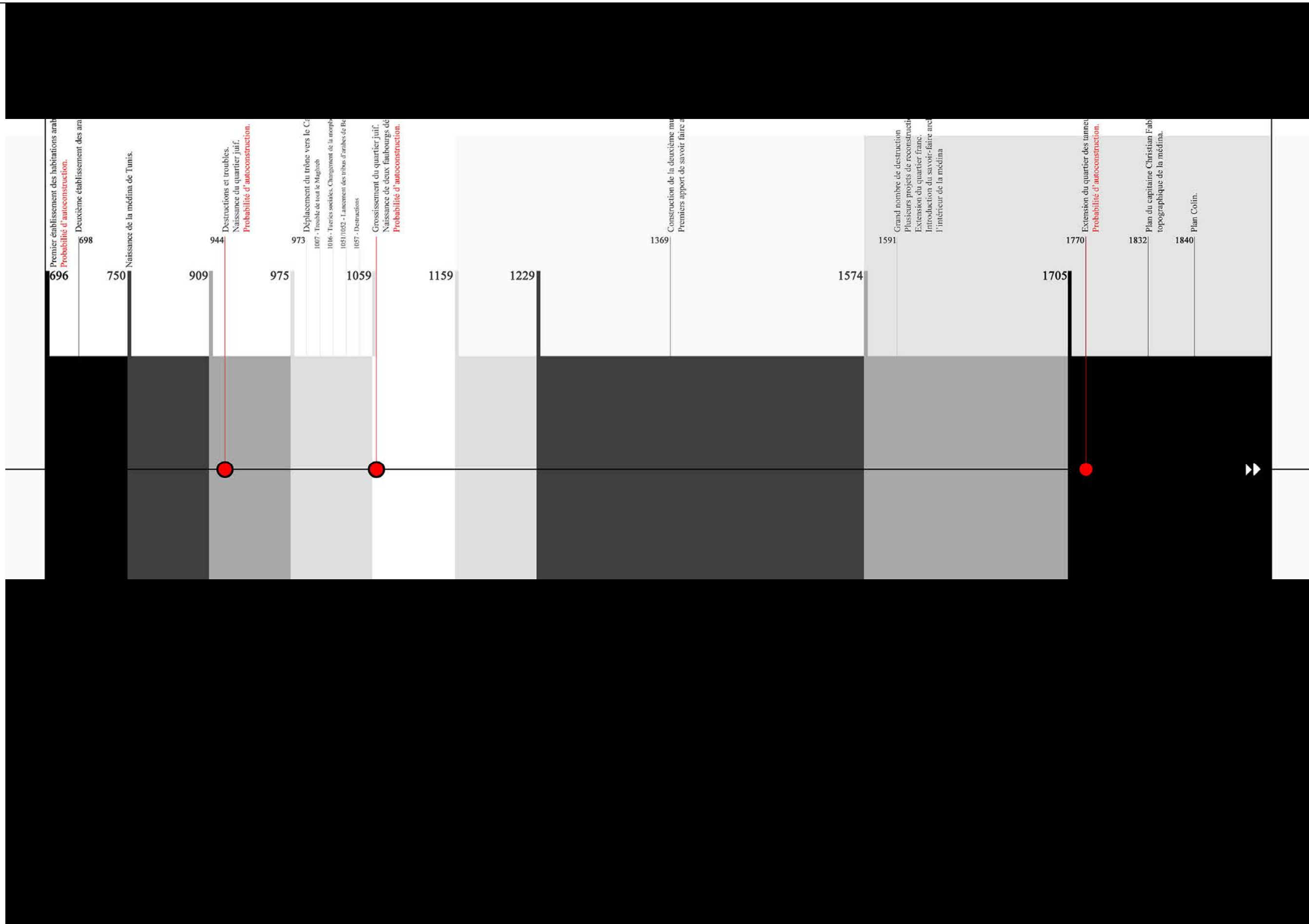
Légende.

-  Bidonville de Bab Sidi Abdesselam (1941).
-  Bidonville de Bab Saadoun (1941).
-  Bidonville de Mellasine.
-  Bidonville de l'esplanade Gambetta (1931).
-  Bidonville de la Soukra (1941).
-  Bidonville de Saida Manoubiya (1941).
-  Bidonville de Monopolac (1936).
-  Bidonville de Djellaz (1936).
-  Bidonville de Sidi Ben Hassen (1935).
-  Bidonville du Rue du Réservoir (1930).

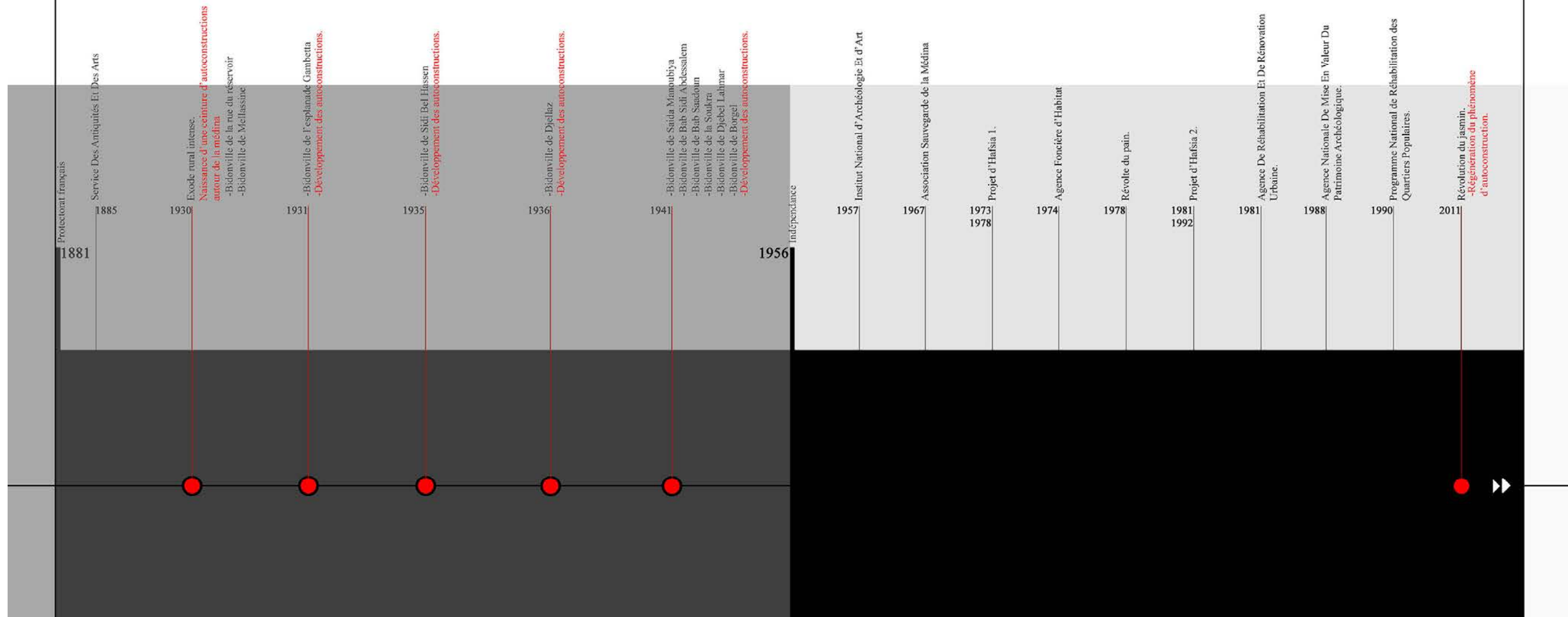


0 0.5 km 1 km 1.5 km

Nord



Carte 10 - Frise chronologique des autoconstructions de la médina de Tunis.



2^{ÈME} PARTIE :

LE DÉCONSTRUCTIVISME EN ARCHITECTURE ET REPRÉSENTATION ESTHÉTIQUE.

-I- Esthétique et déconstruction : essai de définitions.

Nous avons retracé dans le chapitre précédent, l'histoire des autoconstructions et de l'architecture de la médina de Tunis. Nous avons également développé la question du regard photographique, puisque la méthodologie de notre approche se fonde sur une comparaison esthétique entre des photographies. Deux articles ainsi qu'une thèse soutenue par Paola Berenstein-Jacques, font ressortir un certain nombre de ressemblances esthétiques entre les autoconstructions des Favelas et le Déconstructivisme. Nous appréhenderons et tenterons de comprendre au cours de ce présent chapitre, les deux notions d'esthétique et de déconstruction.

-I- 1. Esthétique, inesthétique : notions et étymologies.

Notre hypothèse de départ qui envisage de probables ressemblances entre autoconstructions récentes de la médina de Tunis et Déconstructivisme en architecture, se focalise sur l'esthétique. Il nous paraît nécessaire de définir le terme en premier lieu. Nous établirons ensuite quelques critères, qui permettront de comprendre, d'évaluer, d'expliquer toutes les perturbations et les transgressions géométriques infligées aux formes observées sur les images que nous allons étudier.

L'esthétique est un terme fondé par Baumgarten en 1735, dérivant du grec « *eisthétikos* », qui signifie la faculté de sentir⁴²⁶. Il désigne dans son sens large, tout ce qui est de l'ordre du sensible, de l'affect, plus précisément « *notre capacité d'éprouver, par les impressions des sens, des objets, en égard à leur seule présence* »⁴²⁷. Baumgarten fonde l'esthétique comme une nouvelle discipline susceptible de réfléchir sur l'art, sur le beau, sur la sensualité dans la pratique de l'art et dans les œuvres artistiques. D'après lui, l'esthétique « *philosophe avec le goût* ». Elle étudie l'émotion, le geste, l'imagination de l'artiste, pour réhabiliter et valoriser théoriquement leur sensualité. Voici ce qu'en dit Marc Jimenez : « *Il s'agit surtout de rechercher l'harmonie entre la sensibilité, la passion et la raison, de concilier le dualisme fondamental de l'homme constitué de nature et de culture* »⁴²⁸.

L'influence de la pensée cartésienne fondée sur la célèbre devise « *Cogito, ergo sum* » (je pense, donc je suis) oriente l'esthétique vers la méditation, vers la caractérisation explicite d'un langage de l'art. Elle lui confère un certain ordre, un raisonnement, une volonté de savoir ce que fait l'artiste et d'évaluer son travail. Mais le beau ne peut être ni mesuré, ni déterminé. « (...) *on ne peut pas dire que le beau ni l'agréable aient aucune mesure déterminée* », explique Descartes⁴²⁹. D'ailleurs, les « *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* » d'André Félibien⁴³⁰, proposent un raisonnement esthétique s'appuyant non pas sur le calcul précis, mais sur la proportion et la symétrie. Ces deux critères constituent des éléments de référence pour l'esthétique du Classicisme. Selon Félibien,

⁴²⁶ - BLOCH Oscar (dir.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, éd. PUF, France, 2002, p. 237

⁴²⁷ - TRIKI Rachida, *L'Esthétique et la question du sens*, éd. Arcantère, Paris, 2001, p. 29

⁴²⁸ - JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, éd. Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 25

⁴²⁹ - DESCARTES René, *Œuvres de Descartes*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Paris, 1908, <https://fr.wikisource.org>

⁴³⁰ - FÉLIBIEN J.-F., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture avec La vie des architectes*, éd. impr. de S. A. S., Trévoux, France, 1725, 6 volumes.

« la beauté naît des proportions et de la symétrie qui se rencontre entre les parties corporelles et matérielles »⁴³¹.

La contestation de cette définition de Baumgarten par Emmanuel Kant, soumet la définition de l'esthétique à une pensée critique, à un jugement dépourvu de concept théorique. Elle conduit à une remise en question du beau, du goût, non de la raison et de la soumission de l'art à des normes rugueuses de proportions et de symétrie. Bien qu'elle écarte toute possibilité de théorisation et tout raisonnement rationnel sur le beau, cette définition kantienne influe sur le vocabulaire technique et critique de la philosophie de l'art du début du XX^{ÈME} siècle, dont Lalande est le chef de file. L'esthétique devient ainsi, une science du « jugement, d'appréciation en tant que s'appliquant à la distance du Vrai et du Faux »⁴³², et non de la beauté. Désormais, elle se définit, d'après Michel Blay, comme « un jugement qui prétend évaluer la beauté comme la laideur »⁴³³.

Contrairement à Lalande, Kant donne une définition plutôt subjective du goût, puisque celui-ci est dépourvu de concept, de fondements théoriques préétablis et universels. En effet, l'esthétique kantienne n'est pas destinée à l'argumentation, à l'explication, à la persuasion ou à la compréhension. Elle est tout simplement une affaire de plaisir, de sensibilité, de méditation et d'appréciation affective par excellence, subjective. Sans règles préconçues, sans instructions, sans méthodes normalisées, le beau kantien exprime une satisfaction, un agrément et illustre une sorte d'équilibre intérieur, subjectif. Il engendre, selon Marc Jimenez, calme et sérénité⁴³⁴. Comme il est dépourvu de méthode, de démarche applicable à tous les modèles, de logique rationnelle et calculable, le beau est un jugement qui n'est pas porté sur l'objet, mais sur la sensation, sur la sensibilité, sur l'émotion et l'esprit de celui qui juge. Ce beau est un « à priori » non théorisé. Il est instinctif et non prédéfini, car il est purement personnel et

⁴³¹ - Cité par JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 65

⁴³² - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 726

⁴³³ - BLAY Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, éd. Larousse, France, 2013, p. 50

⁴³⁴ - JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 149

non consensuel. Son caractère spontané et indéterminé le rend instable et récalcitrant aux formules ou aux règles scientifiques. Il ne peut être expliqué par des théories applicables à toutes les œuvres artistiques et ne peut de ce fait, être conceptualisé. Il ne peut être que critiqué ou discuté en vue d'être apprécié. « *Il nous fournit des intentions, mais seul l'entendement engendre les concepts* » ; conclut Marc Jimenez⁴³⁵.

Friedrich Hegel propose une autre définition de l'esthétique, qui nous semble déterminante dans l'histoire de son évolution. L'idée hégélienne du beau est différente de celle de Kant ou de Baumgarten, par le fait qu'elle perçoit cette notion comme une production de l'esprit, donc, susceptible de se soumettre à la philosophie, à la pensée et à la réflexion. Contrairement à Kant, le beau chez Hegel ne limite pas le pouvoir de la raison au profit de la déraison, du subjectif et du plaisir indémontrable théoriquement. Au contraire, il l'entraîne sur la voie de la science, de la philosophie de l'art, de la métaphysique et de la connaissance de soi. En même temps, cette esthétique hégélienne demeure sans normes, sans règles académiques, autrement dit sans méthode. Elle n'a pas de recettes théoriques universelles, mais s'efforce de théoriser la production artistique et de promouvoir une compréhension unanime de l'œuvre d'art : « *Elle ne part pas d'un concept abstrait du beau et de l'art, mais du déploiement historique de ce concept dans les œuvres créées* »⁴³⁶.

L'esthétique hégélienne valorise le beau de l'esprit humain et non celui de la nature. Dans cette logique, Hegel définit l'esthétique comme une « *philosophie de l'art* », comme une réflexion qui s'interroge sur un beau produit par l'homme et non par la nature. Kant, au contraire, perçoit à travers le jugement du goût toute l'importance de la nature. Robert Zimmermann propose une autre définition de l'esthétique, plus vaste que celle de Kant ou de Hegel, car elle englobe à la fois la nature et l'art. Elle voit dans l'esthétique une « *science des formes* »⁴³⁷ et considère que la forme est « *un fait positif, susceptible de connaissances scientifiques* »⁴³⁸.

⁴³⁵ - Idem, p. 129

⁴³⁶ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 863

⁴³⁷ - ZIMMERMANN Robert, *Aesthetik, Allgemeine Aesthetik ALS Formwissenschaft*, éd. Nabu Press, Allemagne, 2011, cité par SOURIAU

En dépit de la prédominance des définitions de Kant et de Hegel, le terme « *esthétique* » a évolué et pris de multiples significations, qui ont le mérite d'être plus claires. C'est aujourd'hui une spécialité commune à de nombreuses disciplines, comme l'art, l'architecture, la cosmétique ou la chirurgie : « *Aucune d'entre elles ne peut revendiquer un monopole, et le véritable esthéticien serait celui qui les maîtriserait toutes* »⁴³⁹. Pour mettre un terme à ce débat houleux et toujours d'actualité dont l'esthétique fait l'objet, Etienne Souriau utilise la métaphore de l'arbre : son tronc est « *philosophie et science de l'art* » et ses branches jaillissantes incarnent diverses disciplines, telles que la morphologie, la psychologie, la sociologie, la chirurgie, etc.⁴⁴⁰

« *Science du sensible* » (Baumgarten), « *critique du beau* » (Kant), « *harmonie des proportions mathématiques* » (Platon), « *philosophie de l'art* » (Hegel)... ; autant de définitions différentes auxquelles vient s'ajouter la question nietzschéenne sur le rapport entre l'art et la vie. Selon lui, « *l'art est le grand stimulant* »⁴⁴¹, en l'occurrence ; le grand ornemaniste, le grand synchroniseur et transfigurateur, qui embellit notre existence, le monde d'aujourd'hui. Nous pouvons, pour enrichir cette liste, évoquer d'autres définitions, comme celle de Sigmund Freud qui introduit le rêve dans le plaisir

Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 691

⁴³⁸ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 691

⁴³⁹ - DUFRENNE M., *Esthétique et philosophie*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis* Vol. 6, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 1972, p. 558

⁴⁴⁰ - « *L'esthétique prend alors son tronc massif, elle se fait philosophie et science de l'art. Mais du tronc naissent maintes branches, car l'étude des œuvres elles-mêmes tient étroitement à bien d'autres études qui en dérivent : étude de leur réalisation (l'esthéticien étudie alors la création artistique et l'artiste en tant qu'artiste) ; étude des analogies entre ces œuvres et la nature ; étude des formes considérées en elles-mêmes (esthétique morphologique) ; étude des réactions qu'elles suscitent, du jugement esthétique, de la sensibilité esthétique (esthétique psychologique), et de leurs relations avec la société (esthétique sociologique), etc. Qu'est-ce donc que l'esthétique ? C'est cet arbre entier.* » SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 692

⁴⁴¹ - NIETZSCHE Friedrich et Henri ALBERT (trad.), *Le Crépuscule des idoles. Le Cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, L'Antéchrist*, <https://fr.wikisource.org/wik>

esthétique ou encore celle de la théorie de la dépendance, de « *l'hétéronomie* »⁴⁴² de l'art dans l'esthétique marxiste.

La définition de l'esthétique s'élargit avec le déclenchement de la révolution artistique au début du vingtième siècle. Harold Rosenberg emploie, pour qualifier les œuvres de cette période de l'histoire, le terme « *dé-définition* » plutôt que « *définition* » de l'esthétique⁴⁴³. La précarité des machines « *autodestructrices* » de Jean Tinguely⁴⁴⁴ ou l'absence du « *faire* » artistique, illustrée par la fontaine de Marcel Duchamp⁴⁴⁵, annoncent une remise en question des frontières et une absurdité dans les significations de l'art traditionnel. « *Quand l'artiste accepte la saloperie et la boucherie de la guerre, quand il justifie l'exploitation (...) son enthousiasme pour "l'art", la "poésie", "l'expérience spirituelle" et cetera est un mensonge* », décrète John Heartfield dans une interview accordée en 1944⁴⁴⁶. Nous retrouvons le même souci de transgression des limites et de dé-définition de l'art, dans le Constructivisme, dans le Dadaïsme, dans le Surréalisme, dans l'Expressionnisme, dans le Ready-made et dans beaucoup d'autres mouvements du début du vingtième siècle. Il s'applique également au Déconstructivisme.

La notion du beau n'est sans doute pas la préoccupation principale de l'art. Pour le Romantisme, le thème de la laideur constitue un nouveau champ d'exploration esthétique, qui sera approfondi avec l'Expressionnisme pour étudier d'autres notions telles que le morbide, le macabre et l'angoisse. Quant aux peintres de l'Impressionnisme, ils introduisent dans l'art l'esthétique de l'ordinaire, du quotidien et du trivial. Les artistes du vingtième siècle célèbrent désormais des objets modestes, voire repoussants aux yeux du public, tels que les accumulations de poubelles sculptées par Yves Arman⁴⁴⁷ ou les objets abîmés et récupérés de Marisa Merz⁴⁴⁸. Le souci de

⁴⁴² - JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 256

⁴⁴³ - Voir ROSENBERG Harold, *La dé-définition de l'art*, éd. Éditions Jacqueline Chambon, France, 1998

⁴⁴⁴ - Figure 50, p. 179. Figure 51, p. 180

⁴⁴⁵ - Figures 58 et 59, p. 181

⁴⁴⁶ - SOETE Lieven, *Les photomontages de John Heartfield*, Extrait d'Études marxistes, avril 1996, <https://desordre.net/bloc/ryoan-ji/pages/heartfield.htm>

⁴⁴⁷ - Figures 53 et 54, p. 180

dé-esthétisation de l'art dépasse la simple question de détournement du « beau », car il explore la qualité esthétique de l'œuvre : « *Je soussigné Robert Morris (...) retire à ladite construction toute qualité esthétique et tout contenu, et déclare à compter de ce jour ladite construction dépourvue de telle qualité ainsi que de contenu* »⁴⁴⁹. Actes provocateurs, détournements, ambiguïtés, déchets, répulsions, destructions, scandales, œuvres artistiques qui soulignent le désordre, le déséquilibre, l'accident, l'apocalypse ; tels sont les maîtres-mots de la dé-esthétisation promue par l'art contemporain. Il suffit de contempler les carcasses de voitures écrasées de César Baldaccini⁴⁵⁰, ou les machines à ordures autodestructives de Jean Tinguely⁴⁵¹, ou encore les instruments de musique fracassés⁴⁵² ou les sculptures en négatif d'Yves Arman⁴⁵³, pour voir, en dépit du caractère disparate de ces œuvres, manifester un rejet des codes de l'esthétique dominante et amorcer une transgression des règles de l'art classique. Tous ces travaux peuvent être qualifiés de « non-art ». C'est du moins ce que semble croire G. Lascault, quand il affirme : « *Ce n'est pas de l'art ; la beauté est bafouée ; tout est permis et l'on ne peut plus faire de hiérarchie entre les œuvres (...); ces "artistes" se moquent de nous ; ce qu'ils font n'importe qui peut le faire, un enfant peut le faire ; ils visent à inquiéter, à angoisser alors que l'art est harmonie et doit nous rendre heureux ; leurs réalisations sont des gadgets, elles se répètent et ne nous étonnent même plus ; les détritiques qu'ils nous exposent nous dégoûtent dans la vie quotidienne* »⁴⁵⁴. Il s'agit de libérer l'art du langage « pur rétinien », pour le faire accéder au mental, à la pensée, au conceptuel et l'amener « à emporter l'esprit du spectateur à d'autres régions du verbal »⁴⁵⁵, de sorte que le regard du spectateur se détourne, se désoriente et devient indifférent. Le bon et le mauvais goût disparaissent et l'habituel langage esthétique se

⁴⁴⁸ - Figure 48, p. 179

⁴⁴⁹ - TALON-HUGON Carole, *L'esthétique*, éd. PUF, France, 2008, p. 84

⁴⁵⁰ - Figure 49, p. 179

⁴⁵¹ - Figure 50, p. 179. Figure 51, p. 180

⁴⁵² - Figures 46 et 47, p. 178

⁴⁵³ - Figure 52, p. 180

⁴⁵⁴ - LASCAULT G., *Non-Art*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis* Vol. 11, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 1971, p. 868

⁴⁵⁵ - EWIG Isabelle et MALDONADO Guitemie, *Lire l'art contemporain : Dans l'intimité des œuvres*, éd. Larousse, France, 2009, p. 31

transfigure. L'art se remet en question. C'est à partir de là que nous assistons à une « *indifférence et absurdité totale de délectation esthétique* »⁴⁵⁶.

Le but recherché dans l'Anti-art, est d'orienter le regard des gens vers ce qu'ils ne regardent pas généralement. L'Anti-art donne à voir la qualité esthétique de l'anodin, de l'insignifiant et du négligé, comme les détritiques quotidiens de nos villes, les panneaux signalétiques qui ponctuent nos rues et nos trottoirs, les affiches publicitaires déchirées. Nous le reconnaissons d'un point de vue artistique, à travers les expositions de Marcel Duchamp, telles que « *Pelle à neige* »⁴⁵⁷, « *Séchoir à bouteille* »⁴⁵⁸ ou « *Urinoir* »⁴⁵⁹: « *Ma fontaine-pissotière parlait de l'idée de jouer un exercice sur la question du goût : choisir l'objet qui ait le moins de chances d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la délectation artistique. Mais on peut faire avaler n'importe quoi aux gens ; c'est ce qui est arrivé* » ; explique Duchamp⁴⁶⁰.

Avec le Ready-made de Marcel Duchamp, le privilège octroyé à l'œil par l'art sculptural et pictural, est aboli. Ce passage du visuel au mental remet en question les fondements de nos jugements esthétiques, de nos goûts et s'interroge sur la beauté des objets insignifiants, désagréables ou repoussants, que nous regardons et que nous emmagasinons constamment dans notre mémoire inconsciente. Le Ready-made tout comme l'Anti-art, le Pop'art, l'Art conceptuel et en quelque sorte le Déconstructivisme, expose une esthétique du transgressé et du désintéressé au regard de l'Homme moderne. C'est en montrant un objet trivial, vulgaire, insalubre, déstructuré et fracassé que l'artiste force le spectateur à réévaluer l'esthétique, le beau et le goût du quotidien. L'enjeu n'est pas la recherche de la beauté, de l'agréable, du plaisir et de la délectation esthétique. Le « *When is Art ?* » clamé par Nelson Goodman⁴⁶¹, la mise en cause du devenir de l'objet trivial par l'art, du produit industriel, du marketing et de tout ce que

⁴⁵⁶ - TALON-HUGON Carole, *L'esthétique*, éd. PUF, France, 2008, p. 81

⁴⁵⁷ - Figure 55, p. 181

⁴⁵⁸ - Figures 56 et 57, p. 181

⁴⁵⁹ - Figures 58 et 59, p. 181

⁴⁶⁰ - JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 423

⁴⁶¹ - Publié dans la revue "*The Arts and Cognition*" en 1977 et dans un essai intitulé "*Ways of Worldmaking*" en 1978.

nous consommons par simple changement de vocation, signifie, selon Marc Jimenez, que l'objet ne devient une œuvre artistique que si nous décidons de le voir ainsi ou que le contexte nous y incite⁴⁶². L'objet exposé est alors altéré, transformé, privé de sa fonction initiale, de sa raison d'être: « *Seul son interprétation permet d'expliquer cette "transfiguration" de l'objet banal en œuvre d'art* » ; explique, Jimenez⁴⁶³.

La dé-esthétisation nous paraît une étape nécessaire et une imminente phase de recherche, qui contribue à l'évolution de l'art. Cette recherche se consacre essentiellement à la création d'un nouveau goût, d'un nouveau beau et d'un nouveau langage formel. Walter Benjamin, à travers son essai l'« *Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* », analyse l'influence de l'appareil photographique sur la production et sur la diffusion de l'œuvre artistique. La photographie décompose la réalité en fragments d'images disparates. De ce fait, elle crée une autre expression du réel, sollicite un autre regard et trace une autre voie pour l'évolution du goût. Elle nous fait découvrir une autre manière de transformer le monde externe, parce qu'elle change le regard que porte notre sensibilité habituelle sur le sujet photographié. De même, Theodor Adorno développe à travers son ouvrage « *Théorie esthétique* », l'idée de la dé-esthétisation de l'art ; une nouvelle « *esthétique* » dans laquelle l'œuvre d'art cesse de l'être. Il soulève ainsi, une autre interrogation ; celle d'une « *(nouvelle) fin de l'art* »⁴⁶⁴, d'une « *dissolution de l'esthétique qui hante encore maints philosophes contemporains* »⁴⁶⁵.

« *L'art est en crise* », « *La crise est dans l'art* », « *Le chaos est partout* », « *Tout est chaos !* » ; autant de slogans contestataires qui font les gros titres des revues d'esthétique et d'art des années 1990. Quant au public, il est totalement exclu du jeu des significations et se contente de regarder passivement, de se plier aux nouvelles règles, de consommer les œuvres exposées sans forcément comprendre leurs contenus, sans être capable de les évaluer, de juger le goût et le travail de l'artiste. Dans ces nouvelles

⁴⁶² - JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 407

⁴⁶³ - Idem, p. 409

⁴⁶⁴ - Idem, p. 386

⁴⁶⁵ - Idem

conditions, l'œuvre d'art n'est plus destinée au public. Elle ne comporte pas obligatoirement des critères esthétiques bien précis. En revanche, elle mobilise la contingence, le désordre, l'imprévisibilité et prône la désobéissance, l'éradication de la délectation du beau. Nous retrouvons ces nouveaux critères dans le Déconstructivisme. Pour preuve, le chaos, le hasard, l'accident, la spontanéité, la transgression et la défragmentation du langage formel habituel, sont récurrents dans les œuvres de Franc Stella, de Peter Eisenman, de Zaha Hadid, de Lebbeus Woods, de Daniel Libeskind et de nombreux autres architectes ou artistes, qui semblent à travers leurs travaux, abonder dans le sens du « *When is Art ?* ».

Si le Gothique, le Baroque, le Rococo ou l'Art nouveau en architecture, privilégient une esthétique de l'ornementation, le Modernisme, le Style International, le Purisme et le Minimalisme revendiquent en revanche, la simplicité, l'économie de moyens et la pureté géométrique⁴⁶⁶. Le Modernisme issu de la révolution industrielle, utilise une esthétique fondée sur un langage formel limité et rigoureux. Il promeut une beauté qui s'inspire de la perfection des gestes de la machine industrielle, de la technologie de pointe et livre une réponse qui se veut parfaite, en adéquation avec les problèmes causés par la croissance démographique, par l'embouteillage, par la surpopulation, par l'instabilité et le jaillissement d'une « *domiciliation sans domicile* ». Le Modernisme diffuse une architecture qui oblige l'Homme à composer avec une esthétique simple, banale, non adaptée à un monde contemporain complexe et dynamique. Il demeure ainsi, en décalage par rapport à son propre contexte, aux goûts de son temps et engendre « *ennui* » et « *désolation* ». C'est précisément ce malaise qui fera naître l'esthétique du Postmodernisme et, en l'occurrence, du Déconstructivisme. C'est en désarticulant les formes pures, en remettant en question toute la morphologie architecturale qui continue à s'imposer dans le milieu professionnel et académique ; c'est en dé-définissant le goût, l'esthétique, l'art et l'architecture usuels, que ce courant

⁴⁶⁶ - « *Il s'agissait notamment de bâtir mieux et moins cher afin de bâtir pour tous. Cela était clairement affirmé dans la déclaration de La Sarraz de 1928, charte fondatrice des C.I.A.M. (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) dont Le Corbusier fut la cheville-ouvrière.* » Extrait de RUDY Steinmetz, *Le Déconstructivisme ou l'architecture aux limites*, Extrait d'*Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, éd. De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 423

fera émerger une autre expression plastique du réel, un autre jugement du beau et une autre typologie de bâtiments.

Après ces réflexions philosophiques sur la notion d'esthétique, nous aborderons dans le chapitre suivant, le Déconstructivisme. D'abord, nous évoquerons la définition derridienne, celle des architectes et des théoriciens de l'architecture. Puis, nous confronterons ces définitions à des styles architecturaux qui nous paraissent significatifs, dans la mesure où ils permettent de comprendre la raison d'être du Déconstructivisme, de mesurer son influence sur la scène architecturale et artistique d'aujourd'hui. Par la suite, nous étendrons cette étude épistémologique, en explorant quelques spécificités formelles et esthétiques, telles que la déréglementation, la ruine et l'inachèvement. Cette exploration est susceptible de nous acheminer vers une éventuelle comparaison avec des photographies d'autoconstructions prises dans la médina de Tunis.

Figure 45.

OLDENBURG Claes

The Hole ou Placed Civic Monument ou Burial Monument, Octobre 1967, New York, Central Park

L'artiste a fait creuser une fosse, il expose ainsi une sculpture négative, un anti-monument, un monument invisible, constitué de l'espace creusé et la matière évacuée.



Figure 47.

ARMAN.

Violon Persistence, 1983.



Figure 46.

ARMAN.

« COLÈRE BRULÉE », 1974.

Figure 48.

Marisa Merz

Sans titre.

Œuvre en aluminium suspendu, exposée en 1966 au domicile de l'artiste, acquise par la Tate Modern en 2009.



Figure 49.

César Baldaccini.

Compression Renault.

Automobiles et pièces de carrosserie (Renault 977 VL 06, 1989).



Figure 50.

Jean Tinguely.

Rotozaza n°1 (1967).

Figures 53 et 54.

Yves Arman.
« Colère, voiture de sport MG dynamitée », 1963.



Figure 52.

Yves Arman.
Le cauchemar des barbus, 2011.

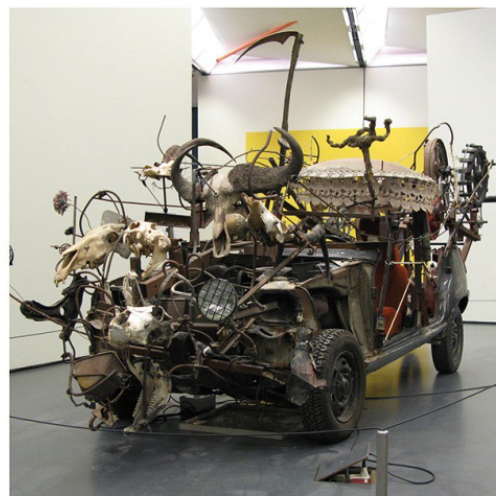


Figure 51.

Jean Tinguely.
Le safari de la mort moscovite, 1989.

Figure 58 et 59.

Marcel Duchamp
Urinoir, 1917.

L'œuvre a été refusée lors de la « Première exposition annuelle de la Société des artistes indépendants » au Grand Central Palace de New York.

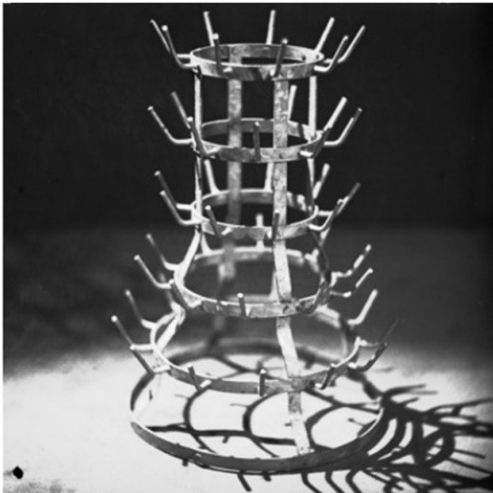


Figure 56 et 57.

Marcel Duchamp
Séchoir à bouteille.
(Egouttoir ; Séchoir à bouteilles ;
Hérisson).



Figure 55.

Marcel Duchamp.
In Advance of the Broken Arm (En prévision du bras
cassé - pelle à neige).

-I- 2. Déconstruction.

Le mot « *déconstruction* » désigne un courant de pensée philosophique tellement influent, qu'il ne cesse d'intriguer les intellectuels contemporains, y compris les artistes et les architectes. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à quelques définitions philosophiques du Déconstructivisme, puis nous aborderons celles que propose l'architecture. La déconstruction est apparue bien avant Jacques Derrida, son père fondateur et « *était en usage chez les seuls grammairiens* » ; précise Vincent Descombes, car elle se contentait selon le philosophe, d'analyser la construction d'une phrase : « *Construction qui n'apparaît qu'au moment où on la déränge par une déconstruction* »⁴⁶⁷.

-I- 1- 1. Définitions derridiennes.

Derrida a employé le terme « *déconstruction* » pour la première fois, lors de son entretien avec Martin Heidegger. « *Quand j'ai choisi ce mot* », dit-il, « *Quand il s'est imposé à moi, je crois que c'était dans "De la grammatologie", je ne pensais pas qu'on lui reconnaîtrait un rôle si central dans le discours qui m'intéressait alors* »⁴⁶⁸. Le choix de ce terme fera couler beaucoup d'encre et orientera la recherche vers une définition claire et satisfaisante pour toutes les critiques. Tous les écrits de Derrida constitueront par la suite, une recherche définitionnelle de longue haleine, voire sans fin. De ce fait, la déconstruction donnera lieu à une écriture ambivalente, contradictoire, disséminée, défragmentée, diffractée et indécidable⁴⁶⁹, à travers laquelle Charles

⁴⁶⁷ - DESCOMBES Vincent, *Le Même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, 1979, p. 98 ; cité par LUCAN Jacques, *Composition, non-composition. Architecture et théorie, XIXe - XXe siècles*, éd. Presses polytechniques et universitaires romandes, Espagne, 2009, p. 539

⁴⁶⁸ - *Lettre à un ami japonais* Extrait de DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre* ; éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 387

⁴⁶⁹ - ZIMA Pierre V., *La déconstruction. Une critique*, éd. L'Hamattan, Paris, Juin 2009, p. 75

Ramond voit un acte : « (...) de "voler" le lecteur, de le "tromper" ou de le "piéger"... »⁴⁷⁰.

L'écriture Derridienne sur la déconstruction, conduit à un « *dépassement critique* » de la distinction institutionnalisée entre la littérature d'une part, et la philosophie, d'autre part. Autrement dit, elle nous entraîne dans une excentricité sémantique, dans une remise en question du langage⁴⁷¹ et de la pensée cartésienne⁴⁷². Derrida écrit : « *Mes textes n'appartiennent ni au registre "philosophique" ni au registre "littéraire"* »⁴⁷³. D'après lui, ces écrits sont complètement « *aporétiques* » et finissent par se contaminer les uns les autres. Leur unique objet est de saper les discours, de miner les textes et d'entraîner les écritures dans des ambiguïtés sémantiques, dans des ambiguïtés. Ces écrits tracent également des voies futures, qui permettront d'explorer d'autres possibilités de pensées, de philosophies, de langages artistiques et architecturaux. Jonathan Culler résume la déconstruction derridienne à une démonstration, qui contamine le discours philosophique habituel et l'entraîne dans une série d'oppositions binaires⁴⁷⁴.

Selon Jacques Derrida, « *tout texte est susceptible de déconstruction* », « *tout langage mine secrètement ce qu'il affirme* »⁴⁷⁵. Partant de ce principe, la déconstruction d'un texte conduit à une illisibilité, à une ambiguïté connotative et, par ailleurs, à un double discours. Cette mise en doute de l'unité textuelle rend le langage illusoire. Avec la déconstruction derridienne, nous assistons à une révélation contradictoire, à une bévue, à un tropique, au point que l'auteur dira involontairement le contraire de ce qu'il prétend dire ouvertement. Il en résulte un détournement de sens, une polysémie

⁴⁷⁰ - RAMOND Charles, *Le vocabulaire de Derrida*, éd. Ellipses, novembre 2001, France, p.131

⁴⁷¹ - Qu'il soit typiquement architectural ou carrément littéraire ou philosophique.

⁴⁷² - Qu'elle soit celle d'un architecte ou celle d'un écrivain ou d'un philosophe

⁴⁷³ - Idem, p. 58

⁴⁷⁴ - CULLER Jonathan, *On Deconstruction ; Theory and Criticism after Structuralism*, éd. Cornell University Press, New York, 1983, p. 88 (traduction personnelle)

⁴⁷⁵ - ZIMA Pierre V., *La déconstruction. Une critique*, éd. L'Hamattan, Paris, Juin 2009, p. 104

aporétique, un sapement de significations, un conflit de compréhension et une euphorie intellectuelle. Bref, la déconstruction cherche à désunir et à démonter tout discours, qui s'inscrit dans une « *construction* » langagière conventionnelle.

Au cours de leurs discussions avec Jacques Derrida, philosophes, érudits, autodidactes, artistes ou scientifiques, sont déconcertés par les contradictions et les détournements de sens qui dominent son discours, car ses textes véhiculent une signification « *autre* » et forcent une remise en question générale, voire légitime de notre logique de penser, d'une « *interrogation toujours reprise sur l'articulation de la pensée et de ses médias* »⁴⁷⁶. « *Qu'est-ce que la déconstruction n'est pas ? mais tout ! Qu'est-ce que c'est la déconstruction ? mais rien !* », affirme Derrida⁴⁷⁷. Sa définition de la déconstruction est d'autant plus déstabilisante, qu'elle nous entraîne dans une sorte de jeu de mot, dans un arraisonement et un déraisonnement à la fois, de sorte que le négativisme définitionnel devient général. La déconstruction se réduit, entre autres, à un ensemble de phrases inscrites dans une logique de « *ne pas* ». Elle fait semblant de se détruire par elle-même, puis se reconstruit de ses propres décombres. Elle démarre à partir d'un état de chaos, de catastrophe, de drame inopiné ; se déclenche à partir d'événements qui frôlent la destruction, mais ne signifie pas forcément la destruction en elle-même. En d'autres termes, la déconstruction s'alimente d'une indétermination, d'une imprévisibilité, d'une spontanéité générale ou, comme nous le dit Jacques Derrida, « *de ce qui arrive* ». D'ailleurs, il le précise clairement dans son troisième aphorisme : « *La déconstruction, c'est ce qui arrive* »⁴⁷⁸.

Selon Jacques Derrida, la déconstruction est l'arrivant, l'inattendu, le soudain, le spontané et l'impossible à prévoir. Cette déconstruction arrive, se passe et se développe subitement, sans raison et sans aucun moyen d'anticipation. D'après Pierre Delain, elle

⁴⁷⁶ - BOUGNOUX Daniel, *Donner le jour* ; Extrait de "Un jour Derrida", Actes du colloque organisé par la Bpi le lundi 21 novembre 2005, <https://fr.scribd.com/document/124245588/Actes-Du-Colloque-Un-Jour-Derrida-2006>

⁴⁷⁷ - *Lettre à un ami japonais*, Extrait de DERRIDA Jaques, *Psyché. Invention de l'autre II*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 539

⁴⁷⁸ - PELISSIER Alain, *La déconstruction*, Extrait de Techniques et Architecture, N° 380, 1988, p. 57

« n'est rien » et n'a « en tous cas rien de substantiel, jusqu'au moment où elle produit l'événement qu'on n'attend pas »⁴⁷⁹.

« Le papier est contemporain du savoir, de la philosophie et du questionnement sur l'être ; l'analyser, c'est déconstruire notre expérience de la lettre, de l'écriture et de la lecture. »⁴⁸⁰

Dans « *Papier Machine - Le ruban de machine à écrire et autres réponses* », Jacques Derrida soumet le texte déconstructiviste à la métaphore du « *ruban de machine à écrire* ». Cette machine produit des textes interminables, dont les significations semblent, selon Sarah Kofman, foncièrement ambivalentes, puisqu'elles se situent au-delà des distinctions institutionnalisées⁴⁸¹. La déconstruction derridienne est une sorte de réécriture euphorique qui ne se laisse pas comprendre de façon classique. Elle déplace les syntaxes, les règles de la grammaire académique de façon continue et inachevable, indéterminée et inattendue. Son unique objectif vise le détournement de l'action rédactionnelle. Elle se façonne intuitivement, en superpositions, en stratifications de textes et de lexiques. Elle propose une textualité « *autre* » qui mêle pensée et écriture, réflexion et trace, philosophie et littérature à la fois, car « *ce sont des textes sur des textes* » ; précise Alain Péliissier⁴⁸². La déconstruction derridienne remet en question l'identité du signe textuel et nous entraîne dans des glissements de sens, en créant une ambiguïté générale connotative et une illisibilité cognitive.

⁴⁷⁹ - DELAIN Pierre, *Les mots de Jacques Derrida*, éd. Galgal, 2004, <http://www.idixa.net>

⁴⁸⁰ - DERRIDA Jacques, *Papier Machine - Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, éd. Galilée, Paris, 2001, p.p. 254/255

⁴⁸¹ - ZIMA Pierre V., *La déconstruction. Une critique*, éd. de l'Hamattan, Paris, Juin 2009, p. 45

⁴⁸² - PELISSIER Alain, *La déconstruction*, Extrait de *Techniques et Architecture*, n° 380, 1988, p. 57

Jacques Derrida écrit dans « *Lettre à un ami japonais* » ; « *La déconstruction n'est pas une méthode et ne peut être transformée en méthode* ». Elle « *n'est pas une méthode avec ses normes et ses procédures, ses techniques de lecture et d'interprétation* ». « *Elle ne propose aucune règle à appliquer* »⁴⁸³. La déconstruction « *n'est réductible ni à un mot d'ordre, ni à une traduction unique, à aucune langue* » ; précise le philosophe dans « *Mémoire pour Paul de Man* »⁴⁸⁴. Si la déconstruction n'a ni méthode, ni règles, ni normes, sa pratique nous entrainerait-elle vers l'ambiguïté et la confusion générale du langage, donc de la langue ? Jacques Derrida pense qu'il n'y a aucune stratégie, aucune opération, aucune démarche précise et compréhensible qui régit sa propre philosophie ; une philosophie complètement instable qui oscille constamment entre un « *mais tout !* » et un « *mais rien !* »⁴⁸⁵. Elle s'évertue uniquement à miner les discours, à désorienter les pensées et se déconstruit d'elle-même. Sa pensée se réduit à un « *rien* », mais constitue en même temps un « *tout* ». Inversement, elle peut être un « *tout* » pour devenir un « *rien* ». Semblable à la schizophrénie, la définition derridienne de la déconstruction détourne le discours, le langage et le texte. Tous les textes de Derrida, tous ses écrits et ses essais semblent « *schizophréniques* ». Et s'il a réussi à exposer une cinquantaine d'aphorismes exclusivement consacrés à sa propre vision, sa pensée demeure en revanche, totalement contradictoire, voire insensée. Elle nous amène à un « *rien* » et parallèlement nous entraîne dans un « *tout* ». En d'autres termes, elle tourne en rond.

La déconstruction derridienne n'a pas méthode bien définie, comme le précise le philosophe lui-même. Elle n'a aucune théorie, aucune démarche saisissable, compréhensible non plus et nous entraîne constamment dans l'ambiguïté. D'ailleurs, elle ne pourrait pas être enseignée dans le milieu académique, étant donné que ses textes sont minés, « *contaminés* » et prétendent dévoiler une vérité contradictoire, censée être trouvable, accessible, compréhensible, concevable. Reste que cette vérité semble bel et bien introuvable, voire irréaliste. Nous avons beau sonder ses textes, y chercher

⁴⁸³- *Lettre à un ami japonais*, Extrait de DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre II*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 390

⁴⁸⁴- DERRIDA Jacques, *Mémoire pour Paul de Man*, éd. Galilée, 1988, p. 38

⁴⁸⁵- « (...) *Ce que la déconstruction n'est pas ? mais tout ! Qu'est-ce que la déconstruction ? mais rien !* » Extrait de DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre II*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 389

indéfiniment une stratégie présumée, une théorie précise ou une méthode, nous n'y trouvons partout que des antagonismes sémantiques, des jeux de mots et des aberrations cognitives. Partout dans ses textes, le couple signifiant/signifié se dissémine, se contamine réciproquement, se décortique en créant de nouvelles interprétations, des contradictions et des polémiques interminables, perpétuellement ouvertes, mais encore des oppositions impossibles à synthétiser.

Pour Jacques Derrida, la déconstruction n'est qu'une mise en abîme totale du langage. Elle se fait et se défait spontanément, continuellement. Elle n'argumente jamais, mais fait semblant d'argumenter. Derrida échappe aux critiques qui l'exhortent à donner une définition claire et propose en contrepartie, une série d'anti-définitions. Le but est de délimiter, de réduire l'ambiguïté et l'ambivalence significative de son vocable ; en l'insérant dans une logique de « *ne pas* ». « (...) *ce n'est pas une métaphore* »⁴⁸⁶. « (...) *ce n'est ni une théorie, ni une philosophie* ». « *Ce n'est ni une école, ni une méthode* ». « *Ce n'est pas même un discours, ni un acte, ni une pratique* »⁴⁸⁷. « *[Ce] n'est ni une analyse, ni une critique* »⁴⁸⁸. « *[La déconstruction] ne peut être transformée en méthode* »⁴⁸⁹. « *[Elle] ne propose aucune règle à appliquer* »⁴⁹⁰. Toutes ces séries d'interdictions tentent de réduire la déconstruction à une emprise, qui lui permettra d'exclure un certain nombre de possibilités. Selon lui, cette réponse, est moins fautive⁴⁹¹. Elle « *ne déracine pas ce qui est en déconstruction* ». Elle « *le plante, le transplante, le greffe, le pousse à fond* ». Elle « *déploie toutes les possibilités de ce que à quoi elle fait face, au point de faire éclater le corset de l'horizon sémantique qui, de sa polysémie, militant une racine taillée, rognée, fumigée, purifiée jusqu'à en obtenir l'univocité d'un sens primitif* » ; explique Paco Vidarte⁴⁹².

⁴⁸⁶ - DERRIDA Jacques et MALABOU Catherine, *Jacques Derrida. Le contre allé*, éd. La Quinzaine littéraire, France, Janvier 1999, p. 222

⁴⁸⁷ - DERRIDA Jacques, *"Glas"*, éd. Galilée, 1974, Paris, France, p.p. 224/225

⁴⁸⁸ - *Lettre à un ami japonais*, Extrait de *Psyché. Invention de l'autre II*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 389

⁴⁸⁹ - Idem.

⁴⁹⁰ - Idem.

⁴⁹¹ - Idem.

⁴⁹² - VIDARTE Paco, *Dérritages. Une thèse en déconstruction*, éd. L'Harmattan, Paris, 2001, p. 33

Entre séries d'interdictions et apories sémantiques, Jacques Derrida s'empresse de mettre fin à la polémique déclenchée par son propre paradigme. Lorsqu'on lui demande tout simplement ce qu'il faut faire, il répond qu'il ne faut précisément rien faire. D'après lui, « *il faut laisser deviner, sous la poche gonflée, travaillée de tous les mouvements (morcellement, rassemblement, coupures, agglutinations), il faut laisser s'élaborer silencieusement le glas de la langue* » et « *"Laisser deviner", "laisser s'élaborer", c'est donc le programme d'une méthode de commentaire qui pourrait sembler minimaliste, non interventionniste, c'est-à-dire, au fond, naturaliste et même d'esprit "libéral" »*⁴⁹³.

Si la déconstruction se résume à un « *rien faire* », si elle n'est d'emblée, qu'un ensemble d'actions antinomiques qui tournent autour d'une logique d'abandon à l'imprévu, à l'impensable, à l'inimaginable, à un « *ce qui arrive* » ; il incombe au déconstructiviste d'identifier l'« *avec* » et le « *quand cela arrive* »⁴⁹⁴, de les « *situer* », de les « *localiser* » et de les « *déterminer* ». « (...) *je dis souvent que c'est ce qui arrive* » ; explique Jacques Derrida dans un entretien filmé avec Christopher Norris. Il décrète que : « *Ce qui arrive. Et l'impossible* », en précisant « *L'impossible au sens qu'on a quelque chose qui arrive* ». « *C'est ça la déconstruction* » ; conclut-il⁴⁹⁵. En énonçant de tels propos, Jacques Derrida nous entraîne encore une fois dans l'ambiguïté. Entre « *impossibilité* » et « *spontanéité* », la définition derridienne semble beaucoup plus explicite, plus claire que dans ses précédents essais.

Le préfixe « *dé-* » dans déconstruction, sert à former un grand nombre de mots composés⁴⁹⁶. Il indique l'éloignement, la séparation, la privation ou l'action

⁴⁹³ - RAMOND Charles, *Déconstruction et littérature (Glas, un guide de lecture)*, Extrait de RAMOND Charles, *La vocabulaire de Derrida*, éd. Ellipses, novembre 2001, France, p.p. 132/133

⁴⁹⁴ - Idem

⁴⁹⁵ - *Entretien filmé avec DERRIDA Jacques*, Extrait de *Un jour Derrida*, Actes du colloque organisé par la BPI le lundi 21 novembre 2005, <https://fr.scribd.com/document/124245588/Actes-Du-Colloque-Un-Jour-Derrida-2006>

⁴⁹⁶ - *Grand Larousse encyclopédique en dix volumes. Tome troisième*, éd. Librairie Larousse, Paris, 14968, p. 812

contraire⁴⁹⁷. Il indique aussi la négation et par extension, le désaccord, la dégénération⁴⁹⁸. Ainsi, la déconstruction détruit, démantèle, déjoue, dissémine et contamine le langage. Elle parasite la syntaxe et le syntagme. Elle va plus loin que la destruction de la structure grammaticale, puisqu'elle démonte anarchiquement le texte qu'elle utilise, pour pouvoir le remonter selon sa propre manière de faire. Elle crée par la suite, des inversions de sens, des anastrophes, des doubles discours, des polysémies, des distorsions, des contradictions ou pour reprendre les termes de Pierre V. Zima, des « *cohues grouillantes de métaphores* »⁴⁹⁹. C'est dans ce sens là que la nouvelle définition derridienne prend tout son sens : « *La déconstruction, c'est plus d'une langue* »⁵⁰⁰.

Selon Jacques Derrida, la déconstruction dépasse la langue ordinaire ; c'est une métalangue. « *Ce n'est pas seulement plus d'une langue, c'est déjà plus d'une langue* » précise le philosophe⁵⁰¹, « *Plus d'une voix* »⁵⁰². En dépassant les frontières théoriques du langage académique, la déconstruction devient une multitude de voix, un mélange de sons et un brassage de vocables. Après tant d'années de tours et de détours, de nombreuses pages rédactionnelles et contradictionnelles, Jacques Derrida « *prend le risque* » et donne une nouvelle explication du terme. Il s'agit d'un mot d'ordre qu'il qualifie de « *bref* », de « *court* », d'« *elliptique* », d'« *économique* » et qui est « *sans phrase* »⁵⁰³. S'il a pris ce risque, c'est qu'il ne s'agit plus d'une nouvelle version épistémologique, mais d'un véritable dogme, d'un idiome capable de faire régner l'ordre dans tout le discours derridien et de contourner les critiques. La déconstruction conçoit la rhétorique comme un discours figuratif régi par des tropes irréductibles. Christopher Norris pense qu'elle est « *ouverte à une argumentation et une contre-*

⁴⁹⁷ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 618

⁴⁹⁸ - AUGÉ Paul (dir.), *Dictionnaire Larousse du XX^{ème} siècle en six volumes*, éd. Librairie Larousse, Paris, 1928, p. 689

⁴⁹⁹ - ZIMA Pierre V., *La déconstruction. Une critique*, éd. de l'Hamattan, Paris, Juin 2009, p. 28

⁵⁰⁰ - Idem, p. 67

⁵⁰¹ - MALLET Marie-Louise et MICHAUD Ginette, *Jacques Derrida / cahier*, éd. L'Herne, 2004, France, p. 30

⁵⁰² - Idem

⁵⁰³ - DERRIDA Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, éd. Galilée, Paris, 1988, p. 38

argumentation raisonnée »⁵⁰⁴. La déconstruction découpe la théorie du discours habituel et identifie de nouvelles limites. Mais, elle cherche toujours et partout des ambivalences et des conflits cognitifs. Elle crée de nouvelles franges discursives et s'implante, selon la thèse de Charles Ramond, dans les « *marges* »⁵⁰⁵, dans les limites de la raison cognitive. La déconstruction tente d'épuiser les dernières possibilités grammaticales, syntaxiques, rhétoriques et phonétiques, pour faire triompher les euphories et les ambivalences langagières, qui nous plongent dans de frénétiques indécidabilités textuelles et cognitives. Avec la déconstruction, l'âge du monde des possibles est radicalement remis en question. Mais John R. Searle est persuadé « *que ces théories, de manière variée, contiennent des erreurs, présentent des défauts, et qu'elles sont provisoires* »⁵⁰⁶.

La déconstruction n'a ni méthodes, ni règles, ni axiomes. En revanche, elle commence par identifier la construction grammaticale de la langue qu'elle utilise. Et quelle que soit celle qu'elle emploie, elle la dépasse, la déplace, l'entraîne dans un long processus d'opposition binaire, pour la réorganiser par la suite. Elle inverse, puis bouleverse son ordonnancement théorique, si bien que nous pouvons nous attendre à n'importe quoi en suivant une telle « *démarche* ». Le vrai, devient subitement faux, le réel devient virtuel, le fondamental marginal, le mâle devient femelle et le noir vire au blanc. Autrement dit, la logique devient avec la déconstruction, illogique et vice versa. Le seul intérêt dans ce travail de déraisonnement, réside dans les motifs qui condamnent la redéfinition de l'écriture elle-même. C'est dans cette logique de contamination textuelle générale que Jonathan Culler expose ses exemples de figures déconstruites, à travers lesquelles il énonce des contre-vérités, telles que « *la parole est une forme d'écriture (passim)* »⁵⁰⁷, « *la présence est un type particulier d'absence* »⁵⁰⁸, « *la marge*

⁵⁰⁴ - ZIMA Pierre V., *La déconstruction. Une critique*, éd. de l'Hamattan, Paris, Juin 2009, p. 106

⁵⁰⁵ - RAMOND Charles, *Le vocabulaire de Derrida*, éd. Ellipses, novembre 2001, France, p. 21

⁵⁰⁶ - SEARLE John R. et COMETTI Jean-Pierre (trad.), *Déconstruction. Le langage dans tous ces états*, éd. L'éclat, France, Février 1992, p. 26

⁵⁰⁷ - CULLER Jonathan, *On Deconstruction ; Theory and Criticism after Structuralism*, éd. Cornell University Press, New York, Itahaca, 1983, p. 106 (traduction personnelle)

⁵⁰⁸ - Idem

est en réalité centrale »⁵⁰⁹. « *Le littéral est métaphorique* »⁵¹⁰, « *la vérité est une sorte de fiction* »⁵¹¹, « *la lecture est une forme de fausse lecture* »⁵¹², « *la compréhension est une forme d'incompréhension* »⁵¹³, « *la santé est une forme de névrose* »⁵¹⁴, « *l'homme est une forme de femme* »⁵¹⁵ ou encore « *Les vérités sont des fictions dont la fonctionnalité a été oubliée* »⁵¹⁶...

Toute la série de phraséologies que Jonathan Culler expose, n'est qu'un intrigant détournement binaire de notre compréhension, de la logique de notre pensée ordinaire. Avec ce type de déraisonnement, n'importe qui peut manipuler le discours et produire des écrits totalement anti-grammaticaux, complètement dépourvus de normes et vides de sens. Les textes de la déconstruction derridienne touchent à la finitude et à l'ambiguïté de la langue elle-même. Il suffit d'user de quelque manière que ce soit du langage parlé ou de l'écriture, pour pouvoir le déconstruire, le re-déconstruire encore et sans fin. Seules la connaissance et la maîtrise de cet acte de déconstruction, nous dit Culler, dictent le savoir-faire du déconstructiviste⁵¹⁷. Cela semble être le fruit d'un « *dogmatisme euphorique* », d'un « *excessif narcissisme* », qui s'érige contre les canons classiques, contre les habitudes de l'écriture classique, contre la norme et les conventions grammaticales dominantes à son époque. La déconstruction se nourrit d'elle-même de ces propres déplacements de règles académiques et ne découle pas de règles préconçues. Elle s'alimente essentiellement de la spontanéité, du jeu du hasard et de l'improvisation, que le déconstructiviste lui-même, manipule en temps réel. Enfin, elle morcelle tout simplement le texte qu'elle récupère pour ensuite le résoudre à sa façon, sans aucun recours à des normes préétablies, à des méthodes ou à des démarches pré-pensée, radicalisée au préalable.

⁵⁰⁹ - Idem, p. 140

⁵¹⁰ - Idem, p. 148

⁵¹¹ - Idem, p. 181

⁵¹² - Idem, p. 176

⁵¹³ - Idem

⁵¹⁴ - Idem, p. 160

⁵¹⁵ - Idem, p. 171

⁵¹⁶ - Idem, p. 181

⁵¹⁷ - Idem, p. 225

-I- 1- 2. Définitions architecturales.

Le Déconstructivisme en architecture émerge dans une atmosphère de décadence générale de l'architecture de son temps. Il se définit comme anti-Moderne, anti-fonctionnel et antirationnel. Le Déconstructivisme introduit la discipline architecturale dans l'ambiguïté, dans la controverse et l'incite à remettre en question ses normes et ses principes. Il s'engage dans un « *anarchisme* » avant-gardiste, exprime une euphorie essentiellement formelle, esthétique, dépourvue de méthode, de démarche radicale, applicable, préétablie et de concepts bien précis. Dans un colloque intitulé « *Tate Gallery's one days ompsium on Deconstruction* », Charles Jenks déclare que le Déconstructivisme interroge la forme architecturale jusqu'à ce qu'il n'y ait plus d'architecture mais de « *blague esthétique* »⁵¹⁸. D'ailleurs, la spatialité qui en résulte, incarne selon Zima, « *une pensée qui a été trop souvent transformée en caricature* », totalement « *isolée de son contexte et livrée en proie à une incompréhension sanctionnée par des idéologies conformistes* » précise-t-il⁵¹⁹. Partant de l'idée que la déconstruction est prioritaire par rapport à la construction (*deconstruction is prior to construction*), les projets du Déconstructivisme architectural refusent de manière radicale tout ce qui est normal, rationnel et canonique. Ils appellent en revanche, à une domination générale de l'anormal, du libidinal et de l'« *inesthétique* ». Le but essentiel et final de la déconstruction, qu'elle soit purement philosophique ou architecturale, est loin de se réduire à une banale et inutile action de destruction, sans aucune interprétation de la langue qu'elle utilise. Ce qu'elle recherche véritablement, c'est la décomposition de l'unanimité cognitive du langage, de la compréhension habituelle de l'espace et de la certitude du sens.

Le Déconstructivisme en architecture n'est qu'une autre forme de la philosophie postmoderne (qu'il ne faut pas confondre avec le mouvement du Postmodernisme), qui

⁵¹⁸ - BENNINGTON Geoff, *Deconstruction and Postmodernism*, in PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine & BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, Ed. Academyeditions, Londre, 1989, p. 88 (traduction personnelle)

⁵¹⁹ - ZIMA Pierre V., *La déconstruction. Une critique*, éd. de l'Hamattan, Paris, Juin 2009, p. 35

va bien au-delà de l'expression momentanée de la crise héritée par le Modernisme. Une crise qui frappe encore aujourd'hui et depuis plus d'un demi-siècle, les villes capitalistes occidentales, mais aussi celles des pays en voie de développement. Marc Jimenez décrit cette crise comme « *le symptôme d'un nouveau "malaise dans la civilisation"* »⁵²⁰. Quel que soit le texte et le langage qu'il utilise, le Déconstructivisme apparaît comme le « *sauveteur* » de ce malaise civilisationnel, car il ouvre un espace « *autre* », complètement décentré et qui met en scène la complexité spatiale du monde de son temps. Il se développe dans les marges de la théorie architecturale Moderne, aux bords du précipice, dans les limites du possible et tente de réorganiser, de réarranger, de recomposer selon sa propre manière de faire, la complexité contextuelle dans laquelle il se trouve, les tensions sociales au sein desquelles il émerge et la perplexité des métropoles contemporaines. L'opération chirurgicale qu'il effectue agit comme un antidote, elle transgresse la norme, devenant à son tour non-norme, anti-norme ou an-norme. Ainsi, le standard devient non-standard, l'habituel devient inhabituel, la raison devient déraison. Bref, la construction devient en fin de compte, déconstruction.

Il est vrai que la philosophie et l'architecture sont deux disciplines complémentaires. Mais avec la déconstruction, la philosophie devient une base théorique fondamentale, un appui conceptuel, une source d'inspiration immanente et consubstantielle. Jacques Derrida précise dans son 48^{ème} aphorisme, que la déconstruction doit d'abord déconstruire la construction elle-même, en l'occurrence ; sa propre structure, ses schèmes, ses intuitions et ses concepts. Il en résulte, explique-t-il : « *la déconstruction de la construction architecturale ainsi que son concept philosophique* »⁵²¹. Dans cette logique, le Déconstructivisme va plus loin que la destruction de ce qui est construit, du bâti architectural, entre autres. Il ne s'agit pas ici d'une antithèse absurde ou d'une contestation de l'action architecturale. Selon Mark Wigley, il s'agit, plutôt de déplacer la structure de l'architecture au lieu de la détruire⁵²².

⁵²⁰ - JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997, p. 418

⁵²¹ - DERRIDA Jaques, *52 Aphorismes pour un avant-propos*, Extrait de *Cahiers du CCI, Hors-série*, éd. Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 12

⁵²² - WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction - Derrida's Haunt*, Ed. The Mit Press Combridge, Massachussetts, London, 1993, n.p. (traduction personnelle)

En plus de dévier les poutres et les poteaux d'un bâtiment, d'incliner les murs et les parois d'une construction, de déstructurer les formes et les espaces d'un édifice, le Déconstructivisme dérange, transgresse, mine, contamine, « torture » la géométrie de la forme pure, la composition et l'espace habituel. Ces entorses sont clarifiées dans le 49^{ème} aphorisme de Jacques Derrida : « *on ne fait pas retour à une pureté ou à une propriété, à l'essence de l'architecture elle-même* »⁵²³. « *On s'en prend au schème du fondamental et aux oppositions qu'il induit* » ; explique-t-il⁵²⁴. Ainsi, les codes de la composition architecturale académique sont bannis. Cela se traduit par une volonté de briser la symétrie, la répétition, la proportion, l'orthogonalité et la cohérence spatiale. De même, le cube, le cylindre, le cône et la sphère sont mis à rude épreuve, puisqu'ils sont dérangés, déformés, déstabilisés et entrechoqués de manière anarchique. La simplicité euclidienne se mêle à la complexité, au hasard, à l'instabilité et à la transgression générale de codes de l'architecture habituelle. La forme ne suit plus la fonction et ne garantit plus la solidité de sa propre structure, de sorte que la superposition systématique des plans parallèles, des murs et des planchers en est désorientée, défragmentée. Le totémisme de l'angle droit est aboli. Tout se déforme chaotiquement et semble s'écrouler.

Avec le Déconstructivisme, la structure architecturale se distord en donnant l'impression d'un imminent effondrement du bâti et en créant un sentiment de totale insécurité, d'instabilité, de déséquilibre. Elle se déplace, se déforme. Elle est poussée jusqu'aux limites de sa propre résistance à sa chute, à sa fragmentation et à sa ruine. D'un autre côté, elle nous propose un nouveau regard et une inhabituelle perception des lois de la pesanteur, des règles de stabilité de l'architecture. De même, la géométrie des formes pures n'échappe pas à la transgression. Elle survit en fonction du degré de déformation et de dérangement infligés à sa solidité, à sa propre résistance. Et pourtant, rien ne tombe ! rien n'est définitivement stable, non plus, puisque tout paraît provisoirement solide. Si l'architectonique est dérangée, l'architecture en revanche, se maintient. Pour résumer, nous pouvons dire que le Déconstructivisme dérange notre

⁵²³ - DERRIDA Jaques, *52 Aphorismes pour un avant-propos*, Extrait de *Cahiers du CCI, Hors-série*, éd. Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 12

⁵²⁴ - Idem

perception habituelle des formes, des volumes et des masses bâties, de sa structure, donc notre espace quotidien.

Entre forme et non-forme, le Déconstructivisme désoriente les codes esthétiques et toutes les règles architecturales de son temps, dans le seul but de « *réinventer l'impossible* ». « *La seule invention possible serait l'invention de l'impossible* ». « *Mais une invention de l'impossible est impossible* ». « *C'est de l'invention du même et du possible, de l'invention toujours possible, que nous sommes fatigués* » ; explique Jacques Derrida⁵²⁵. Par ses affirmations, le philosophe exhorte l'architecte déconstructiviste à enfreindre, à déranger, sans pour autant détruire la structure d'un bâtiment classique. Elles l'incitent à interroger la rationalité du Modernisme, la simplicité, l'harmonie et la pureté formelle appliquée à la composition géométrique. Ces aphorismes inventent ainsi, des « *inhabitudes* » d'usage, des euphories fonctionnelles, des extases spatiales impossibles à concevoir avec les méthodes traditionnelles. Le Déconstructivisme diagnostique la forme transgressée et détermine les régions affectées par la « *douleur* », les « *zones contaminées* » et touchées par le bouleversement des normes et des codes esthétiques. Il repère, écrit Mark Wigley, les « *dilemmes inhérents aux bâtiments* » et identifie ensuite, les « *symptômes d'une impureté réprimée* »⁵²⁶. Il en résulte, un graphisme totalement étrange et éclaté, une gestualité démesurée, un traçage inopiné et un dessin halluciné. Il s'en suit également des volumes éparpillés, des plans, des coupes et des élévations déraisonnées, déclinées, déstabilisées. Tant et si bien que tous les enseignements académiques et tout ce qui se pratique dans le milieu professionnel, sont remis en question, poussés aux limites de leurs raisonnements. En somme, toute l'architecture devient « *non-architecture* ».

Le langage formel et toute l'esthétique qui découle du Déconstructivisme architectural, sont soumis à un grand laboratoire d'essais fondé sur la déstabilisation, sur la déformation, sur la transgression des règles classiques de la composition, des méthodes classiques de la conception. Toutes les expériences engagées dans ce

⁵²⁵ - DERRIDA Jacques, *Psyché. Inventions de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p.p. 59/60

⁵²⁶ - WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction - Derrida's Haunt*, Ed. The Mit Press Combridge, London, 1993, n.p. (traduction personnelle)

processus d'« *impureté formelle* », dévoilent leur grand talent de « *démiurges* » du chaos. Et c'est précisément ce chaos qui dote la discipline architecturale d'une capacité de recomposition démesurée. La stabilité structurelle est déplacée jusqu'aux limites de sa résistance à l'effondrement, l'opposition entre les matériaux et les structures est poussée à son extrême ; de même la solidité du bâtiment est dérangée et s'ouvre à des réflexions « *autres* », ce qui perturbe notre habitude de voir, « *viole* » nos sens et nos perceptions spatiales. Toute l'esthétique devient vertigineuse, instable, provisoire. Tout ce que l'on voit nous semble « *inesthétique* ». L'architecture nous paraît hallucinante par l'ampleur de son dynamisme, de son instabilité, de son incomplétude, car elle s'aventure dans une complexité manipulée, testée, expérimentée et utopique, comme elle s'aventure aussi dans le hasard, dans le désordre total et extrême. Elle donne lieu à une différence « *autre* », qui semble suprêmement « *intelligente* » et qui « *réinvente l'invention même* », « *laisse venir l'autre* », pour paraphraser Jacques Derrida⁵²⁷. Le Déconstructivisme en architecture tente ainsi, de produire d'autres codes, d'autres limites structurelles, d'autres normes de sécurité et d'autres règles de composition complètement truquées, traumatisées, stigmatisées, vouées à l'irrationnel, à l'inimaginable, à l'impensable.

Le Déconstructivisme propose une structure architecturale transgressée, malaisée, voire effrayante et qui semble être insécurisée, totalement tellurique. Il montre, à travers ses espaces architecturaux, un état d'équilibre dynamique, changeant, provisoire et déstabilise brièvement la structure tout en demeurant inhabituellement structurel et stable. Avec le Déconstructivisme, la forme pure survit à son propre processus de dérangement. Sa structure est dérangée, mais bizarrement reste solide. Ce qui confirme l'idée que l'architecture ne se détruit pas. Jacques Derrida pense que la déconstruction « *maintient l'architecture tout en s'attaquant à l'architectonique* »⁵²⁸. Le bâtiment déconstructiviste semble ainsi, garder son aplomb et paraît assez solide, malgré le risque d'effondrement qu'il semble suggérer. « *Ce dommage produit peut être un effet*

⁵²⁷ - DERRIDA Jacques, *Psyché. Inventions de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 207

⁵²⁸ - NORRIS Christopher, *Architecture et déconstruction, Entretien avec Jacques Derrida*, Extrait de JDEY Adnen, *Derrida et la question de l'art. Déconstruire l'esthétique*, éd. Editions Cécile Defaut, Nantes, 2011, p. 482

décoratif, une esthétique du danger - une représentation presque pittoresque du danger - mais il ne représente aucune menace tangible » ; confirme Mark Wigley⁵²⁹. La fonctionnalité dans le déconstructivisme, est également bouleversée, transgressée et paradoxalement dé-fonctionnalisée. Helmut Swiczinsky et Wolf Prix écrivent à ce propos : « *Tout ce qui plaît est mauvais. Tout ce qui fonctionne est mauvais. N'est bien que ce qu'il faut bien accepter* »⁵³⁰.

Avec le Déconstructivisme, la « *liberté de la boîte parallélépipédique* », considérée comme l'un des principes fondamentaux de l'architecture Moderne, est abandonnée. Le plan n'est plus générateur. Il en résulte que l'angle-droit n'est plus immanent et consubstantiel dans la composition des formes et des espaces et que la standardisation des mesures n'est plus obligatoire. D'après Vincent Scully, le Déconstructivisme en architecture a provoqué « *la convulsion finale du Modernisme* »⁵³¹. En effet, c'est dans cette logique de transgression radicale des codes académiques de l'architecture, que le Déconstructivisme déploie aisément sa « *bizarrierie* » spatiale : Zigzag extrudé et déstructuré comme celui de Daniel Libeskind au musée juif de Berlin⁵³², cubes éclatés et disjonctés comme dans les folies du parc de la Villette de Bernard Tschumi⁵³³, volumes éclatés, entrechoqués et défragmentés comme dans les travaux de Helmut Swiczinsky et de Wolf Prix⁵³⁴, surfaces flamboyantes, télescopées et poissonneuses comme celles de Frank Gehry au musée Guggenheim⁵³⁵, sinusoïdes vertigineux aux gestes qui nous rappellent la calligraphie coufique de Zaha Hadid dans la caserne des pompiers de Bünde⁵³⁶, formes explosées,

⁵²⁹ - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine and BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academy editions, Londres, 1989, p. 133 (traduction personnelle)

⁵³⁰ - GUIHEUX Alain, MIGAYROU Frédéric et VIDLER Anthony, *Coop Himmelblau (Centre de création industrielle, 16 décembre 1992-12 avril 1993, Construire le ciel)*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, n.p.

⁵³¹ - LE DANTEC Jean-Pierre, *Deconstructivisme*, Extrait de *Technique et architecture*, n° 379, 1988, p.100

⁵³² - Figure 60, p. 202

⁵³³ - Figure 61, p. 202

⁵³⁴ - Figure 62, p. 202

⁵³⁵ - Figures 65, 66 et 67, p. 203

⁵³⁶ - Figure 63, p. 203

bombardées, « (ré)formées », comme dans les dessins de Lebbeus Woods⁵³⁷. Tout est transgressé et brisé dans ces œuvres, tout y est « *mis à mal* », car tout ce que nous voyons donne une impression de chute imminente.

Le Déconstructivisme « *ne fut pas négatif, mais "productif"* » ; nous dit Jacques Derrida⁵³⁸. Cela veut dire qu'il positive et valorise le langage, la discipline architecturale et qu'il contribue à créer, à ré-inventer, à améliorer le métier d'architecte, même si celui-ci se définit comme un nihiliste qui refuse le Modernisme, même s'il rompt totalement avec ce qui s'apprend dans le monde académique de son époque. Le Déconstructivisme est loin d'être un destructeur d'espace et d'architecture. Ce n'est pas non plus un démolisseur de bâtiments et des savoir-faire constructifs. Et quand bien même il détruirait l'acte architectural, son ambition destructrice demeure réfléchie, « *positive* », « *productive* » et non gratuite et sauvage. Le Déconstructivisme en architecture « *s'installe dans le cadre d'un objectif créatif* » ; précise Patrik Schumacher⁵³⁹. Il se libère du traditionnel « *Té* », de l'équerre trop paralysant, trop rigide, mais ne supprime pas les méthodes de représentation graphique traditionnelles. En réalité, il montre des plans, des coupes, des sections, des élévations, des détails techniques « *autres* ». Il s'exprime par des dessins, par des croquis d'esquisses, par des maquettes déformées et dont les espaces sont bouleversés.

Le Déconstructivisme, par sa complexité et son chaos spatial, semble gribouiller au hasard la norme représentative, les symboles conventionnels de la représentation des portes et des fenêtres, les codes universels de lectures de plans. De cette manière, un architecte déconstructiviste dessine comme si ses yeux étaient fermés, comme s'il était complètement aveugle, inconscient, des espaces totalement « *étranges* », « *bizarres* », « *incommodes* », difficiles et à priori, impossibles à lire, à comprendre, à domestiquer. Ces espaces semblent, selon Zdenek Jiran, « *extravagants* », « *reposant sur un jeu hasardeux de volumes* », comme s'ils illustraient « (...) *un cas d'exhibitionnisme*

⁵³⁷ - Figure 68, p. 204

⁵³⁸ - Jacques Derrida, au cours d'une conférence donnée à Beaubourg le 8 novembre 1985 avec Peter Eisenman. Cité par LE DANTEC Jean-Pierre, *Déconstructivisme*, Extrait de *Technique et architecture*, n° 379, 1988, p. 102

⁵³⁹ - JODIDIO Philip, *Hadid : Zaha Hadid, complete works 1979-2013*, ed. Taschen, France, 2013, p. 26

irresponsable »⁵⁴⁰; explique-t-il en dénonçant le projet de la maison dansante de Frank Gehry⁵⁴¹. Le dessin d'une architecture du Déconstructivisme est donc plus proche du graphisme d'un sismogramme que du plan d'un véritable architecte-bâisseur, car il donne à voir une configuration post-accident engendrée par le télescopage des masses et des volumes ou post-catastrophe, qui succède à des secousses telluriques ayant affecté un bâtiment. Avec le Déconstructivisme, l'architecte « *se fait anaglyphe* », affirme Ester Da Costa Meyer en commentant le projet de Gemini G.E.L. Gallery, de Frank Gehry⁵⁴². « *Le trait se scinde pour créer des parallaxes qui bousculent les éléments de la composition architecturale, fracturent le volume. Les percements des fenêtres traversant les parois en d'improbables bow-windows, font basculer les toitures en de violentes saillies, dédoublent les volumétries et les parois* »; note-t-il en pointant du doigt le projet du Cabrillo Marine Museum⁵⁴³. D'après la description qu'il en fournit : « *Le contour s'efface en une brume de lignes s'entremêlant, ce qui maintient les formes hors du propos, hors de l'attention directe* »⁵⁴⁴.

Le registre formel inédit promu par le Déconstructivisme, privilégie les brisures, les cassures, les effets d'implosion et d'explosions affectés aux géométries des formes pures. Il exprime l'insécurité, l'incertitude, l'indétermination spatiale et expose le chaos, le désarroi de la société contemporaine. Il remet en question et réorganise la complexité elle-même, en l'ordonnant, en la projetant autrement. Il émerge, recompose et s'alimente du chaos du monde qui l'entoure, pour atteindre un état d'équilibre dynamique, relatif et provisoire. Par exemple, dans Gehry House⁵⁴⁵, qui est un projet de réhabilitation d'une ancienne maison, Frank Gehry expose un remarquable effet de parasitage sur un cube, qu'il dissimule par un jeu complexe de murs en contreplaqué, de tôles ondulées entassées, de grands grillages enchevêtrés et de fragments intacts de l'ancienne maison. Il en est de même pour le projet de remodelage d'un toit pour un

⁵⁴⁰ - JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects*, Ed. Taschen, Italy, 1997, p. 35

⁵⁴¹ - Figures 72 et 73, p. 205

⁵⁴² - Figure 71, p. 205

⁵⁴³ - DA COSTA MEYER Ester, *Frank Gehry : On line*, New Haven, Yale University, Press, 2008, p. 55, Cité par LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric (dir.), *Frank Gehry*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2015, p. 21

⁵⁴⁴ - Idem

⁵⁴⁵ - Figure 64, p. 203

cabinet d'avocats⁵⁴⁶ de Helmut Swiczinsky et Wolf Prix, qui prend la forme d'une étrange toiture-sculpture exposant une fragmentation d'aciers, de vitrages, de stores et de raidisseurs. Le Biozentrum de l'université de Frankfurt, réalisé par Peter Eisenman⁵⁴⁷ est une reprise du pli deleuzien et une mobilisation autoréférentielle d'opérations de torsions, de compressions, d'étirements et de toutes sortes de déformations de surfaces. Le même effet de plissement est repris par le projet The Peak, dans lequel Zaha Hadid⁵⁴⁸ creuse le terrain pour nous faire croire éclater la montagne existante, avec une écriture et un geste architectural qui semblent inspirés de la calligraphie coufique.

Le Déconstructivisme décompose les archétypes architecturaux du Modernisme et du Classicisme architectural, en expérimentant de nouveaux concepts et en les poussant à l'extrême, jusqu'aux limites du possible fixées par les courants architecturaux antérieurs. Il l'« *ouvre chirurgicalement* » ; nous dit Peter Eisenman⁵⁴⁹. Il dérange, perturbe, disloque, transgresse et disjoncte l'espace habituel. Il explore ce que nous refoulons, ce que nous refusons, ce que nous considérons comme risqué, tabou et impénétrable; car le Déconstructivisme se revendique de « *ceux qui s'attaquent à la tradition et critiquent tout ce qui subordonnent l'architecture à autre chose qu'elle-même* » ; décrète Jacques Derrida⁵⁵⁰.

Le Déconstructivisme déforme et brise l'archétype de la boîte parallélépipédique simple, platonicienne et rigoureuse, imposé par les architectes du Modernisme. Il produit une génération d'architectes qui s'inscrivent « *totalemt dans les marges* » ; déclarent Zaha Hadid et Bernard Tschumi⁵⁵¹. Le Déconstructivisme invente une

⁵⁴⁶ - Figure 62, p. 202

⁵⁴⁷ - Figure 70, p. 204

⁵⁴⁸ - Figure 69, p. 204

⁵⁴⁹ - EISENMAN Peter, Interview by JENCKS Charles, *In Architectural Design*, n° 3/4, *Deconstruction in architecture*, 1988, p. 53; cité par LUCAN Jacques, *Composition, non-composition. Architecture et théorie, XIXe - XXe siècles*, éd. Presses polytechniques et universitaires romandes, Espagne, 2009, p. 535

⁵⁵⁰ - Idem

⁵⁵¹ - *Conversation : Zaha M. Hadid, Wolf Prix, and Bernard Tschumi*, In *Architecture & Urbanisme*, N° 334, juil.1998, p. 05 (traduction personnelle)

spatialité qui « *dépasse des murs sans les ébranler* » (Eisenman)⁵⁵², qui « *fait des labyrinthes sans murs* » (Matta-Clark)⁵⁵³, qui « *fait du mal* » (Eisenman)⁵⁵⁴, « *qui saigne, qui épuise, qui se tord, et pourquoi pas, qui casse* », « *qui brille, qui pique, qui se brise et se déchire lorsqu'elle s'étire* » (Helmut Swiczinsky et Wolf Prix)⁵⁵⁵ ou qui « *travaillerait pour le diable* » (Philip Johnson)⁵⁵⁶. Le Déconstructivisme s'engage dans une nouvelle aventure de création architecturale, qui sollicite constamment le spontané, l'inattendu, l'indécis, l'accidentel et l'urgent. Il collabore avec la « *maintenance* », avec l' « *imminence* », avec le « *ce qui arrive* », le « *ce qui vient d'arriver* » et le « *ce qui promet d'arriver à l'architecture* » ; explique Jacques Derrida⁵⁵⁷.

⁵⁵² - JODIDIO Philip, *Jour de cristal*, Extrait de *Connaissance des arts*, N° 494, Avr. 1993, p. 60

⁵⁵³ - MATTA-CLARK Gordon, *entretiens*, éd. Éditions Lutanie, France, 2011, p. 24

⁵⁵⁴ - JODIDIO Philip, *Jour de cristal*, Extrait de *Connaissance des arts*, N° 494, Avr. 1993, p. 60

⁵⁵⁵ - GUIHEUX Alain, MIGAYROU Frédéric, VIDLER Anthony, *Coop Himmelblau. Construire le ciel : Centre de création industrielle, 16 décembre 1992-12 avril 1993*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, n.p.

⁵⁵⁶ - JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects*, éd. Taschen, Italy, 1997, p. 35

⁵⁵⁷ - DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre, 2003, p. 92

Figure 61.

Bernard Tschumi.
Parc de la Villette, 1982-1998.
Dessin en perspective du parc de la Villette de Bernard Tschumi.

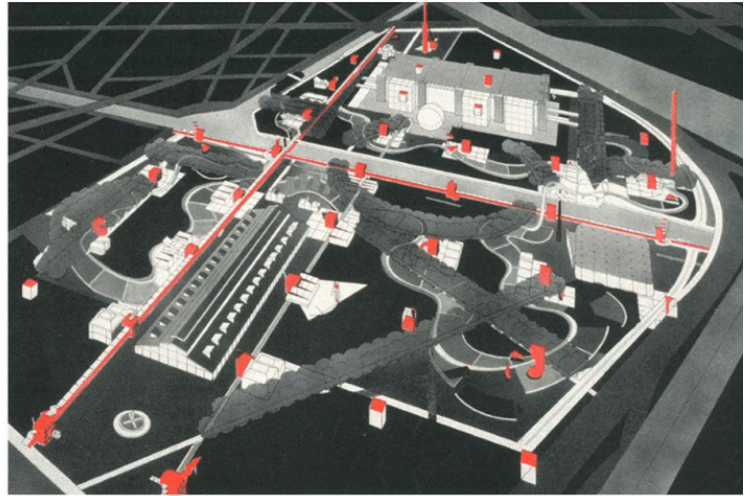
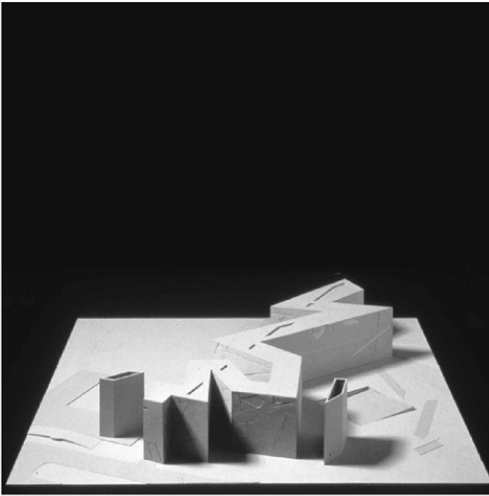


Figure 60.

Daniel Libeskind.
Musée Juif de Berlin, 2001.

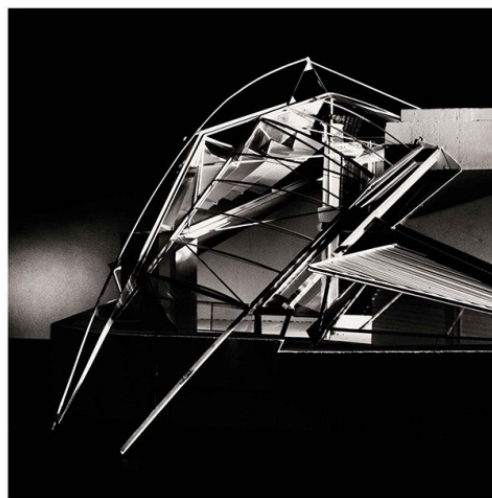
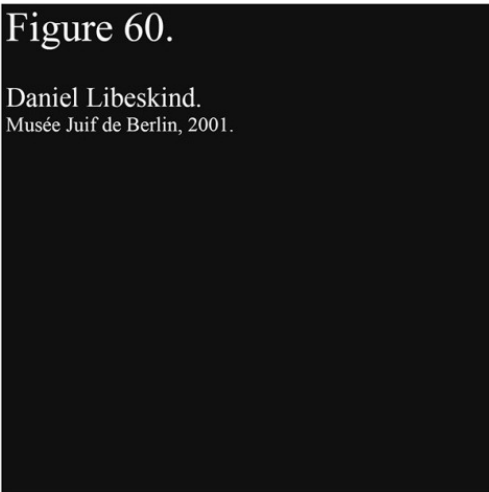


Figure 62.

Helmut Swiczinsky et Wolf Prix.
Cabinet d'avocat, Vienne, Autriche, 1988-1989.
Simulation tridimensionnelle.

Figure 64.

Frank O. Gehry.
Santa Monica, 1978.
Vue d'entrée de la villa Gehry House.

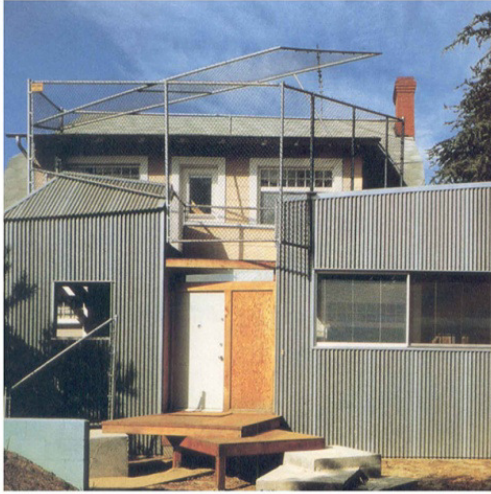


Figure 63.

Zaha Hadid.
Casernes des pompiers du campus Vitra, Weil-am-Rhein, 1993.
Dessin conceptuel.



Figure 65. →

Frank Gehry.
Musée de Guggenheim, Bilbao, 1997.
Maquette.

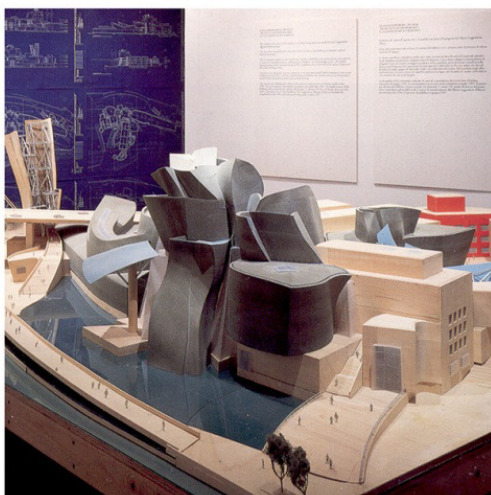
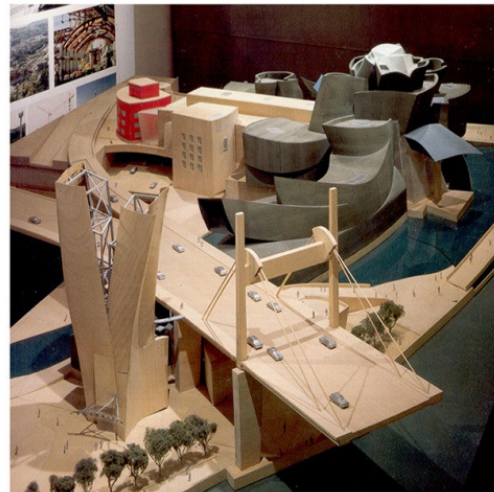


Figure 66.

Frank Gehry.
Musée de Guggenheim, Bilbao, 1997.
Autre vue de la maquette.

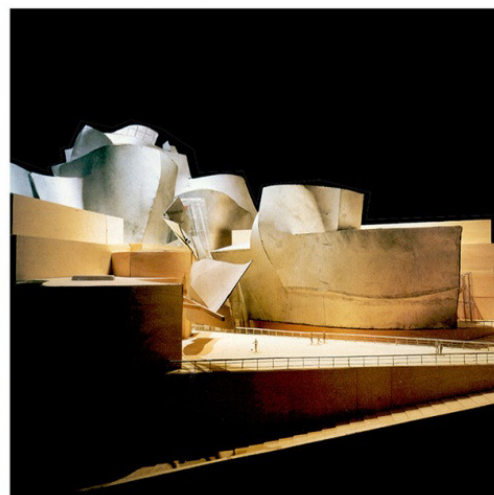


Figure 67.

Frank Gehry.
Musée de Guggenheim, Bilbao, 1997.
Autre vue de la maquette.

Figure 68.

Lebbeus Woods.
The Wall, Bosnie, 1997.
Dessin du mur de l'état libre de Bosnie.



Figure 69. 

Zaha Hadid.
The Peak, Hong Kong, 1983.
Vue de la maquette du projet.

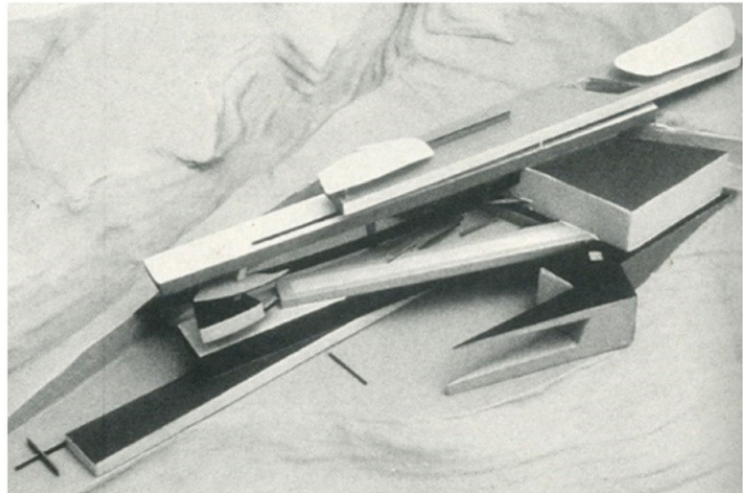


Figure 70.

Peter Eisenman.
Biozentrum, Biology Center for the J.W. Goethe University,
Frankfurt, 1987.
Vue de la maquette du projet.

Figure 73.

Frank Gehry.
« Maison dansante » ou Nationale-Nederlanden office building, Prague, République Tchèque, 1992/1995.
Vue de la maquette de la Maison dansante.

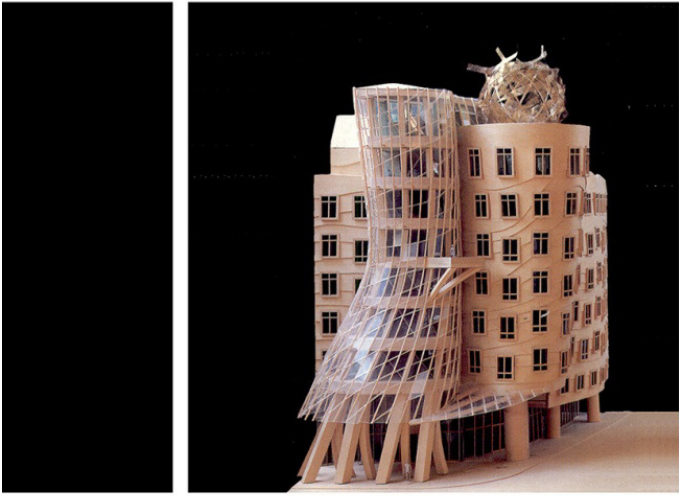


Figure 72. 

Frank Gehry.
« Maison dansante » ou Nationale-Nederlanden office building, Prague, République Tchèque, 1992/1995.
Vue en perspective de la Maison dansante.

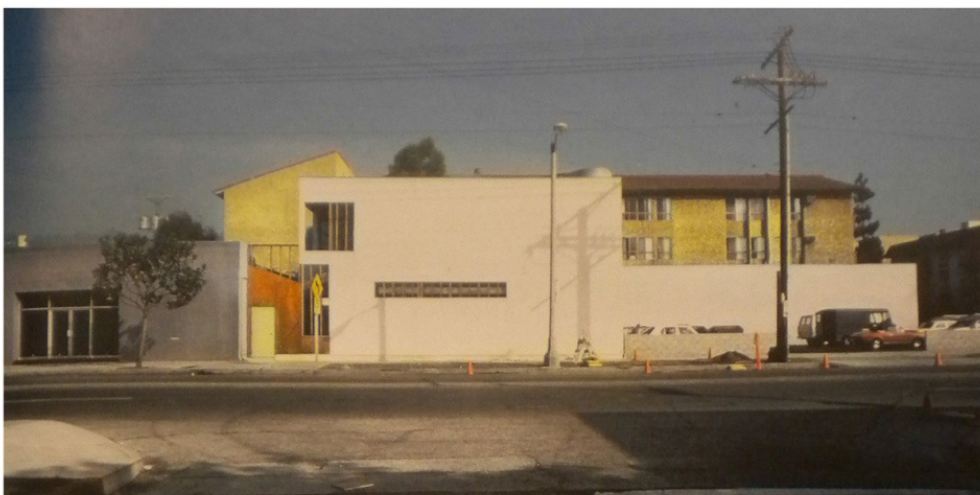


Figure 71.

Frank Gehry.
Gemini GEI, 1979.
Vue depuis l'avenue Melrose.

-II- Déconstructivisme et mouvements architecturaux.

-II- 1. Modernisme.

Le Déconstructivisme en architecture est apparu en 1988 à l'occasion d'une exposition réalisée au Museum of Modern Arts de New York⁵⁵⁸. L'exposition était sous la direction de Philip Johnson, ex-pionnier du mouvement Moderne. Après avoir été le propagandiste de l'architecture de Mies van der Rohe, ce dernier prend ses distances avec le maître, lui tourne le dos et se penche sur l'exubérance décorative, sur l'euphorie formelle et sur des questions d'inesshétique. « *On ne peut pas ne pas connaître l'histoire* » ; affirme-t-il en s'en prenant à l'antihistoricisme exalté du mouvement Moderne en architecture⁵⁵⁹. L'image de puissance, la fétichisation des grands discours, le recours à quelques élites économiques dans le choix de sa clientèle, a entraîné le Modernisme États-Unien, selon la thèse de Charles Jencks, à une production spatiale « *méchante* », « *brutale* » et « *trop grande* »⁵⁶⁰. Un tel négativisme architectural n'est pas le fruit du hasard. Il découle en effet, de l'absence évidente de vrais usagers dans le

⁵⁵⁸ - L'exposition illustre le projet de : Gehry House de Frank Gehry (Figure 64, p. 203), celui de Biozentrum de Peter Eisenman (Figure 70, p. 204), celui de The Peak de Zaha Hadid (Figure 69, p. 204), celui de The City Edge de Daniel Libeskind, celui de The Rooftop remodeling de Coop-Himmelblau (Figure 62, p. 202), celui du parc de la Villette Bernard Tschumi (Figure 61, p. 202) celui de The Rotterdam project de Rem Koolhaas.

⁵⁵⁹ - MASSU Claude, *États-Unis d'Amérique (Art et culture)*, Extrait d'Encyclopaedia Universalis 9, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 2008, p. 228

⁵⁶⁰ - JENCKS Charles, *The New Paradigm in Architecture : The Language of Postmodernism*, ed. Yale University Press, USA, 2002, p. 12 (traduction personnelle)

processus de conception, puisque l'espace bâti a été conceptualisé depuis le début, pour des non-habitants qui ont la capacité de le financer. Le Modernisme sélectionne les éventuels propriétaires, uniquement en fonction de leur puissance économique. C'est donc l'autorité du Capitalisme qui impose la réalisation de gigantesques gratte-ciels à vocation financière. L'architecture se peuple en conséquence, d'usagers anodins, de locataires, de passagers et non de véritables habitants. La monotonie et la « *dé-humanisation* » spatiale qui en résulte, ne tarde pas à faire l'objet de sévères critiques.

L'architecture Moderne est apparue au XIX^{ÈME} siècle dans un contexte de propagande capitaliste, en l'occurrence, industrielle. Elle a définitivement aboli les carcans de la tradition constructive en dénonçant son passé et en fétichisant à l'opposé, le « *Nouveau* » qui a mis fin au Néo-classicisme et à l'Eclectisme relatifs à cette période de l'histoire. Il en a découlé l'émergence d'un nouveau répertoire formel fondé sur la soumission de la forme à la fonction. Le Fonctionnalisme s'érige ainsi en mot d'ordre. L'ornementation purgée à l'extrême, devient un « *crime* », d'où une simplification de la géométrie, une purification des volumes et des formes architecturales. Toute l'histoire de l'architecture qui a durant des siècles, magnifié le labyrinthe et fait triompher la complexité géométrique, est brutalement écartée. Pour preuve, les théories de la Renaissance sont rejetées au profit des discours messianiques et globalisants des « *métarécits* » ; pour reprendre Jean François Lyotard⁵⁶¹. Avec la guerre de 1914/1918, l'espace se simplifie et s'économise, la clientèle se raréfie et les formes architecturales se réduisent à leur plus pure géométrie. Cette architecture s'industrialise, se standardise à l'extrême et se soumet aux seuls calculs des ingénieurs. Il en résulte une généralisation, puis une hégémonie du béton armé. De même, le cube, le parallélépipède et l'angle-droit se transforment en totems.

Les destructions et les désastres engendrés par la deuxième guerre mondiale, sont suivis d'une reconstruction et d'une diffusion générale, voire « *impérialiste* »⁵⁶², des canons du mouvement Moderne. L'esthétique des habitations se simplifie au point de

⁵⁶¹ - LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, éd. Les éditions de minuit, Paris, 1998, p.07

⁵⁶² - BOISVERT Yves, *Le monde postmoderne. Analyse des discours sur la postmodernité*, éd. Éditions de L'Harmattan, Paris, 1996, p. 21

devenir « *mélancolique* ». Elle se détache de toute historicité, de tout langage architectural Classique fait d'ordre dorique, ionique ou corinthien, qui cède la place, selon Bruno Zévi « à un babil de langues hétéroclites, une débauche d'idiolectes individuels »⁵⁶³.

En fétichisant l'« *Homme nouveau* », l'architecture Moderne se trouve contrainte de simplifier l'espace, de purifier les formes, de minimaliser le décor, voire d'« *appauvrir* » son propre langage formel. Forcés de vivre dans de tels logements, les habitants deviennent des étrangers désorientés, inquiets. Yves Boisvert pense, en ce sens, que cette architecture « *brise tout lien sensuel avec l'être humain* »⁵⁶⁴.

En promouvant dans son discours la fétichisation de l'« *Homme nouveau* », l'architecture Moderne États-Unienne semble vouloir diffuser une image puissante, glorieuse et triomphante du Capitalisme. Elle se consacre ainsi, à l'élaboration d'immeubles monumentaux, gigantesques, aux dimensions surhumaines, voire « *inhumaines* ». Ce « *Gigantisme* » semble faire écho à la destruction de la « *sensualité spatiale* », de l'égalité sociale et de la solidarité. Il soumet l'architecture à l'agrément de quelques élites nanties, qui monopolisent l'économie. Cette puissante clientèle dicte ses goûts et ses choix esthétiques en fonction des lois de la rentabilité, du profit⁵⁶⁵ et non en fonction de l'habitabilité ou de la convivialité spatiale.

Le mouvement Moderne nord-américain en particulier, ne reflète pas sa propre société, car il cherche à transformer l'Homme pour le rendre universel, indifférent. Sous prétexte d'améliorer sa vie, il lui impose des espaces abstraits, standards, impersonnels, « *non sensuels* », « *ennuyeux* », « *apathiques* ». Selon Peter Blake ; « *il a rendu la ville invivable et il en a éparpillé les habitants aux quatre vents* »⁵⁶⁶. « *Il a jonglé, plein d'insouciance, avec les matériaux et les méthodes de construction, comme le clown le*

⁵⁶³ - ZÉVI Bruno, *Le langage moderne de l'architecture. Pour une approche anticlassique*, éd. Pocket, France, 2003, p. 39

⁵⁶⁴ - BOISVERT Yves, *Le monde postmoderne. Analyse des discours sur la postmodernité*, éd. Éditions de L'Harmattan, Paris, 1996, p. 21

⁵⁶⁵ - Idem, p. 24

⁵⁶⁶ - BLAKE Peter, *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis (Missouri) le 15 juillet 1972 à 15h 32 ou à peu près...*, éd. Éditions du moniteur, Paris, 1980, p. 165

plus chevronné » ; poursuit-il⁵⁶⁷. Manfredo Tafuri renchérit : « *il a tracé la voie de son propre destin lorsqu'[il] a fait siens des idéaux de rationalisation qui, dans le cadre d'une stratégie ontique autonome, ne concernent la classe ouvrière qu'en seconde instance* »⁵⁶⁸. C'est au beau milieu de cette polémique virulente que se déroule le Congrès International des Architectes⁵⁶⁹. Au « *Gigantisme* » architectural, à l'« *Impérialisme* » et aux normes contraignantes, s'opposent un rétrécissement budgétaire et une nostalgie du patrimoine, de la tradition constructive et de l'histoire de l'architecture. La crise économique et énergétique de l'année 1970 aggrave la situation et déchaîne les critiques. Le « *nouvel avenir* » qu'espéraient Frank I. Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Mies van der Rohe et beaucoup d'autres pionniers du mouvement, est contrarié par une atmosphère sceptique. « *On ne croit plus que leur marche en avant soit nécessairement synonyme de progrès politiques et sociales* » ; déclare Antoine Picon⁵⁷⁰. En effet, toutes les théories qui ont été mises en place pendant près d'un siècle, deviennent du jour au lendemain, antagoniques, inadéquates et inadaptées. « *La rationalité, dont on pensait qu'elle était le moteur du processus grâce auquel l'humanité allait se porter à son plus haut niveau d'évolution (...) s'est retournée contre l'homme lui-même* » ; conclut Steinmetz Rudy⁵⁷¹.

Avec le slogan « *moins est plus* » (*Less is more*) qui fonde l'idéologie du mouvement Moderne en architecture, la fonction se sacralise, la modénature s'éclipse et l'ornementation est dénoncée au point d'être jugée « *criminelle* », pour paraphraser Adolf Loos⁵⁷². Au nom de l'avenir, d'un « *esprit nouveau* », la forme se soumet entièrement aux exigences de l'usage et de l'ergonomie. L'émotion décorative devient abstraite, secondaire, alors que la fonction est érigée en un principal vecteur de création spatiale. « *Le bâtiment moderne devrait exprimer ou ressembler à sa fonctionnalité* » ;

⁵⁶⁷ - Idem

⁵⁶⁸ - TAFURI Manfredo, *Projet et utopie*, éd. Dunod, Paris, 1979, p. 153

⁵⁶⁹ - En l'an 1956.

⁵⁷⁰ - PICON Antoine, *Construire aujourd'hui*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 2, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008, p. 844

⁵⁷¹ - RUDY Steinmetz, *Le Déconstructivisme ou l'architecture aux limites*, Extrait d'*Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, éd. De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 283

⁵⁷² - « *Ornement et crime* » est un essai d'Adolf Loos dans lequel l'auteur dénonce le superflu décoratif et plaide la simplicité géométrique.

écrit Peter Eisenman⁵⁷³. « *La pureté formelle s'associait à l'efficacité fonctionnelle* » ; renchérit Mark Wigley⁵⁷⁴. Ainsi, la figuration, la décoration, la modénature et tous les éléments formels sont abandonnés, voire condamnés.

Les architectes et les théoriciens du Modernisme architectural, ne tardent pas à mettre en œuvre une démarche nouvelle qu'ils appliquent au langage formel de leur époque. La « *boîte parallélépipédique* » Classique se libère de son contraignant académisme. Les volumes et les formes deviennent platoniciens, s'épurent. Quant à la structure, elle s'exprime dans l'espace et se dégage des parois, de sorte que l'architecture se dématérialise et devient moins massive, grâce à l'usage du béton. La fonctionnalité que le Modernisme déploie, fait évoluer la forme et les volumes vers une simplicité, vers une essentialité, une nécessité supposées être économiques et les pousse jusqu'au « *degré zéro de l'architecture* ». Ce minimalisme poussé concorde parfaitement avec l'esprit de la machine industrielle, avec la répétition mécanique, la standardisation et la normalisation qui conditionne les esprits, mais également les espaces de cette période de l'histoire. Il en découle un répertoire formel rationnel, universel et de remplacement. La volonté de purifier la forme à l'extrême, d'économiser, de rationaliser, de standardiser coïncide parfaitement avec l'explosion démographique qui s'est produite après 1940, comme conséquence de la crise de l'entre-deux-guerres. Les États-Unis d'Amérique, principal leader moderniste de cette période de l'après-guerre, diffusent un « *Gigantisme* » vertical, dense et créent, selon Françoise Choay, « *une beauté non concertée qui semble faire écho à celle des espaces de la haute Antiquité* »⁵⁷⁵. Mais cette esthétique du colossal semble confirmer la rupture de ce lien sensuel que l'Homme entretenait avec son architecture et dissocier l'habitant de son habitation, en déshumanisant l'espace vécu. L'architecte des tours et des gratte-ciels de la fin de la première moitié du XX^{ÈME} siècle, ne fait que replâtrer les défauts de

⁵⁷³ - EISENMAN Peter, *The End of the Classical : the End of the beginning, the End of the End*, in *Perspecta*, Vol. 21, 1984, p. 161, <https://arch451fa15arlt.files.wordpress.com> (traduction personnelle)

⁵⁷⁴ - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, In JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n.p. (traduction personnelle)

⁵⁷⁵ - CHOAY Françoise, *Espace (Architecture et esthétique)*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis*, Vol. 9, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 2008, p. 918

ses prédécesseurs et reprendre les mêmes erreurs en changeant d'échelle, de langage architectural et en utilisant de nouveaux matériaux de construction. Il en ressort une architecture que les critiques du Modernisme qualifient sarcastiquement de « *boîte en carton* », de « *boîte à chaussures* », de « *présentoir à œufs* », de « *classeur-fichier* » ou encore de « *papier millimétré* »⁵⁷⁶.

La simplicité, la standardisation, la monumentalité, l'universalisation de l'Homme, l'absence de véritables usagers de l'espace, engendrent l'appauvrissement et la déshumanisation du langage formel de l'architecture. Les villes, après la fin de la deuxième guerre mondiale semblent ainsi, dépourvues d'âmes et ne reflètent pas leurs propres citoyens. En effet, les bâtiments qu'elles produisent ne répondent pas aux besoins de la classe populaire, dont les représentants sont majoritairement des migrants pauvres. Ces villes ignorent le mode de vie de leurs propres habitants et leur imposent une spatialité universelle et « *impersonnelle* », faite de normes contraignantes, d'interdits et d'habitudes nouvelles, étrangères. Par cet autoritarisme, elles entraineraient, selon Charles Jencks, « *conflits* » et « *confusions* »⁵⁷⁷. Elles « *souffrent d'élitisme* » précise, encore, Jencks⁵⁷⁸. Trop grande, trop impersonnelle et hors échelle humaine, l'architecture Moderne de l'après-guerre s'adresse à un promoteur qui ne sera pas obligatoirement un usager reconnu par les véritables habitants. Elle est conçue pour des gens qui ne seront pas forcément de futurs utilisateurs. D'après Jencks, les édifices qu'elle produit sont « *laid* », « *brutaux* » et « *trop grands* », parce qu'ils sont construits « *pour le profit par des promoteurs impersonnels, pour des propriétaires impersonnels et pour des usagers fantômes auxquels on attribue des goûts stéréotypés* »⁵⁷⁹.

Prisonnières de ce type de pensée architecturale, les villes Modernes finissent, selon Charles Jencks, « *férocement dans une impasse* »⁵⁸⁰. Pour Peter Blake, « *aucune autre période n'a été aussi créative, destructrice ou épuisante pour tous, architectes et*

⁵⁷⁶ - JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, éd. Academy Editions - Denoël, Grande Bretagne, 1979, p. 40

⁵⁷⁷ - JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, éd. Academy Editions - Denoël, Grande Bretagne, 1979, p. 39

⁵⁷⁸ - Idem, p. 07

⁵⁷⁹ - Idem, p. 15

⁵⁸⁰ - Idem, p. 37

profanes »⁵⁸¹. Ce à quoi Tafuri Manfredo renchérit : « *C'est la fonction idéologique de l'architecture qui est en crise* »⁵⁸². Cette « *crise* » se manifeste rapidement, par le dynamitage du complexe d'habitations à bon marché de « *Pruit-Igoe* »⁵⁸³. Bâti en 1958 à Saint-Louis dans le Missouri, ce complexe traduit les idéaux et les principes défendus lors des réunions du Congrès International des Architectes. Il reproduit également, les principales doctrines de l'urbanisme Moderne et constitue notamment, un modèle représentatif des cinq points de l'architecture corbuséenne, car il diffuse « *son style puriste* » et illustre « *sa métaphore hospitalière et salubre* »⁵⁸⁴.

Le dynamitage du complexe d'habitations de Saint-Louis de Missouri, signe concrètement, selon la plupart des critiques, l'échec définitif du mouvement Moderne en architecture et devient un événement de référence pour tous les anti-Modernes, mais aussi pour ceux qui se revendiquent du Postmodernisme, puisqu'il va dater avec précision cet échec. « *On verra dans cette destruction une sorte de geste symbolique qui a sonné le glas de l'architecture moderne* » ; confirme Hasan-Uddin Khan⁵⁸⁵. La tendance au Gigantisme, la systématisation des normes, des contraintes, la pureté des formes à géométrie non adaptée aux différences culturelles des usagers, ont conduit *Pruit-Igoe* à un blocage autodestructif. « *L'ensemble avait eu à subir les déprédations, les mutilations et les actes de vandalisme continuellement perpétrés par ses occupants noirs et, malgré les millions de dollars dépensés à tenter de le remettre sur pied. On décida finalement d'abrèger ses souffrances. Boum, boum, boum* » ; commente ironiquement Charles Jencks⁵⁸⁶.

⁵⁸¹- BLAKE Peter, *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis (Missouri) le 15 juillet 1972 à 15h 32 ou à peu près...*, éd. Éditions du moniteur, Paris, 1980, p. 165

⁵⁸²- TAFURI Manfredo, *Projet et utopie*, éd. Dunod, Paris, p. 153

⁵⁸³- Figures 74, 75, 76 et 77, p. 213

⁵⁸⁴- JENCKS Charles, *The New Paradigm in Architecture : The Language of Postmodernism*, ed. Yale University Press, USA, 2002, p. 09 (traduction personnelle)

⁵⁸⁵- KHAN Hasan-Uddin, *Le style international. Le modernisme dans l'architecture de 1925 à 1965*, éd. Taschen, Italie, 2001, p. 224

⁵⁸⁶- JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, éd. Academy Editions - Denöel, Grande Bretagne, 1979, p. 9

Figures 74, 75, 76 et 77.

Dynamitage de Pruitt-Igoe en 1972.

« Après avoir fait l'objet de déprédations continues, plusieurs blocs de ce grand ensemble furent dynamités en 1972. Le taux de criminalité y était le plus élevé que dans les autres réalisations du même genre, phénomène qu'Oscar Newman, dans son livre *L'espace défendable*, attribuait à l'anonymat, aux couloirs interminables et à l'absence d'espace semi-privé. Autre facteur déterminant Pruitt-Igoe était conçu dans un langage puriste en totale contradiction avec les codes architecturaux des habitants. »

YAMASAKI Minoru, Pruitt-Igoe, St Louis, 1952-56, Extrait de JENCKS Charles, *La langage de l'architecture postmoderne*, éd. Academy Editions - Denoël, Grande Bretagne, 1979, p. 09



Avec la chute de Pruitt-Igoe, les attaques contre l'architecture Moderne deviennent plus âpres. Le langage formel jugé trop banal, pauvre et inhumain approfondit la crise. Au lieu d'engendrer la bonne conduite des habitants, l'esthétique que ce mouvement déploie, entraîne la décadence des valeurs humaines, qui se traduit par un sentiment de désorientation, par une crise identitaire générant la déculturation. La standardisation générale et systématique des formes que ce mouvement diffuse partout dans le monde, est d'après Paolo Porthoghesi, synonyme de « *colonialisme* »⁵⁸⁷. Pour Charles Jencks, elle équivaut à un « *travestissement moralisateur* »⁵⁸⁸. Le slogan du « *moins est mieux* » (*less is more*) se transforme ainsi, en « *moins est ennuyeux* » (*less is bore*). Il en découle un rejet criant des canons et des théories des grands maîtres du Modernisme. « *On les soupçonne d'académisme, quand on ne les accuse pas de totalitarisme, de fascisme ou de collaboration avec le grand capital !* » ; écrit François Loyer⁵⁸⁹. Dans ces nouvelles conditions, la voie s'ouvre à l'utopie expérimentale, à la recherche euphorique de nouvelles formes, de nouvelles spatialités. Elle s'ouvre notamment, à tous ceux qui se sont insurgés contre l'idéologie moderniste. Cette voie s'appuie sur les blocages de son prédécesseur ; elle envisage des perspectives « *autres* », des réflexions « *autres* » et des extases spatiales. C'est dans ce contexte de bouleversement architectural général, que se sont formés de nouveaux acronymes, tels que le « *Post-modernisme* » et le « *Déconstructivisme* ».

Malgré la chute de Pruitt-Igoe, l'architecture Moderne n'est pas définitivement morte. Elle s'est plutôt retirée momentanément de la scène internationale. Elle s'est camouflée pour changer de costume et de posture, derrière des acronymes. Aujourd'hui, elle s'offre un moment de pause, de silence et de réflexion. Elle est dans une phase de recherche, d'inertie provisoire, qui précède la revanche. Mais, cet arrêt ne semble concerner que les pays développés, puisqu'elle continue de se diffuser dans les pays en voie de développement. À Tunis par exemple, tout autour et à l'intérieur de la médina,

⁵⁸⁷ - PORTHOGHESI Paolo, *La fin des interdits*, Extrait de *La présence de l'histoire. L'après modernisme*, éd. Éditions L'Équerre, Paris, 1981, p. 24

⁵⁸⁸ - JENCKS Charles, *The Language of post-modern architecture*, ed. Academy Edition, London, 1987, n.p. (traduction personnelle)

⁵⁸⁹ - LOYER François, *La modernité en question*, Extrait de *Le Grand Atlas de l'architecture mondiale*, éd. Encyclopaedia Universalis France, France, 1982, p. 390

le béton demeure un matériau de construction principal et l'angle droit est matriciel. Quant à l'espace et au décor, ils se simplifient et s'épurent. Le mimétisme de l'architecture Moderne, qu'il soit maladroit ou rigoureux, se poursuit comme si l'échec de Pruitt-Igoe ne s'était pas produit. À l'heure de la quatrième révolution industrielle, à l'heure des cyberspaces et du monde virtuel, les canons corbuséens continuent à se répandre dans le monde et demeurent plus que jamais, à l'ordre du jour.

Avec l'avènement du Déconstructivisme en architecture, la formule de « *la forme suit la fonction* » (*form follow fonction*) n'est plus totémique. De sorte que les matériaux de construction ne se limitent plus au béton et que la géométrie des formes n'est plus épurée. L'angle droit ne fait plus autorité, car il est temps de faire régner la démocratie des angles, de changer de mentalité, de dépasser les principes corbuséens, de révolutionner le goût, l'esthétique et d'introduire la notion d'extase, d'euphorie dans la pratique de la conception spatiale. Il est temps aussi d'inventer de nouvelles formes dynamiques, flexibles, vertigineuses qui projettent les incertitudes sociales du monde contemporain. Il est temps de créer de nouvelles esthétiques, capables de rapprocher l'architecture de sa propre réalité existante, de l'adapter à son propre contexte social et à la complexité de sa propre ville. La multiplication des confusions de formes et de volumes, l'effet de fragmentation et de dérangement de la structure, les diverses distorsions spatiales, les différents dérangements des fonctions et des programmes que nous voyons souvent dans les projets du Déconstructivisme, engendrent un chaos architectural et urbanistique général, radical, proche de celui qui règne aujourd'hui, sur les villes les plus surpeuplées du monde. Nous retrouvons, d'ailleurs, ces mêmes aspects esthétiques dans les autoconstructions, dans les bidonvilles, dans les agglomérations d'habitations informelles et clandestines, qui se greffent sur les espaces interstitiels, sur les faces cachées des villes contemporaines et des capitales du monde. Qu'elles émergent dans la médina de Tunis ou ailleurs, les autoconstructions récentes n'échappent pas à un tel phénomène et nous incitent à les observer de près.

-II- 2. Constructivisme.

Le Constructivisme est un mouvement artistique né en Russie au début du vingtième siècle. Il représente une nouvelle ère de l'art Moderne, fondée sur l'alliance entre l'art et la science mécanique. Son idéologie fondamentale consiste, selon Camilla Gray, à dresser un « *pont entre l'art et l'industrie* »⁵⁹⁰. L'artiste devient ingénieur et l'ingénieur devient artiste. En d'autres termes, le Constructivisme développe une esthétique particulièrement technologique, qui mime les gestes mécaniques des machines, qui exalte leurs répétitions systématiques aux précisions métronomiques. Cette esthétique est entièrement vouée à l'industrie de pointe : « *C'est dans ce vaste élan de synthèse vers une fusion entre le principe de plaisir et le principe de réalité, entre l'art et la science, entre la technique et l'imagination qu'il faut percevoir l'unité du constructivisme* » ; commente Gérard Conio⁵⁹¹.

Le Constructivisme revendique un art hautement mécanisé. Il valorise, à travers les gestes et les idées des artistes, le mouvement des machines et glorifie l'ingénierie. Il développe des formes perfectionnées et mises exclusivement au service de la nouvelle société de son temps. Il rompt de cette manière, avec toute forme de réalisme et de tradition picturale. Le Constructivisme cesse d'être un simple imitateur de la nature et déclare la guerre à toutes les peintures sur chevalets. Bref, il devient, comme le déclare El Lissitzky, un « *constructeur du nouveau monde des objets* »⁵⁹².

D'après Razmig Keucheyan, l'Avant-garde artistique Russe est apparu en décembre 1920, au sein de l'Institut de la Culture Artistique de Moscou, dénommé Inkhok, qui a réuni le premier groupe de travail consacré à ce mouvement. Le terme Constructivisme se fait connaître publiquement deux années plus tard⁵⁹³. L'année 1922

⁵⁹⁰ - GRAY Camilla, *L'Avant-garde Russe dans l'art moderne 1863/1922*, éd. Thames & Hudson, Singapour, 2003, p. 250

⁵⁹¹ - CONIO Gérard, *La genèse et le sens du constructivisme*, Extrait de CONIO Gérard, *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1987, p. 38

⁵⁹² - Idem, p.40

⁵⁹³ - « *La première apparition publique du mot "Constructivisme" remonte quant à elle à janvier 1922* ». Extrait de KEUCHEYAN Razmig, *Le*

est marquée par la publication du manifeste d'Alexis Gan, intitulé « *Le Constructivisme* ». Le livre constitue selon Gan, une propagande nécessaire destinée à lutter contre les partisans de l'art traditionnel⁵⁹⁴. Un tel choix montre que le fondement du Constructivisme est particulièrement nihiliste et « *anti-traditionnel* ».

Les fondateurs du Constructivisme de l'Avant-garde Russe, s'attaquent depuis les débuts du mouvement, aux méthodes académiques traditionnelles pratiquées dans le milieu artistique de leur époque. Leur objectif est de construire à travers l'art et l'architecture, un Homme nouveau, un prolétarien définitivement coupé de son propre passé. En d'autres termes, la première génération constructiviste est mue, dès le départ, par une volonté de dépasser les limites traditionnelles de la peinture et par la suite, de l'art et de l'architecture. Pour se faire, cette première génération propose un langage formel et une esthétique résolument neuve, qui vise, selon Nakov, à « *construire une nouvelle société* »⁵⁹⁵. C'est dans cette logique d'éradication du figuratif représentatif, que foisonnera quelques années plus tard, toute une panoplie de slogans révolutionnaires tels que : « *Mort à l'art* »⁵⁹⁶, « *À bas l'art, vive la technique !* »⁵⁹⁷, « *Il faut abandonner ces habitudes bourgeoises* »⁵⁹⁸; qui proclament une guerre inconditionnelle et sans merci à l'art traditionnel Russe. Ainsi, l'artiste ne peint plus les toiles de la même manière, mais crée désormais, de nouvelles formes abstraites, révolutionnaires et adaptées à leur nouvelle réalité.

Le rejet du Réalisme pictural qui caractérise la scène artistique des années 1920, s'accompagne de la naissance d'un nouveau rapport entre l'homme et sa propre réalité,

constructivisme. Des origines à nos jours, Paris, France, éd. Hermann, 2007, p. 19

⁵⁹⁴ - GAN Alexis, *Le constructivisme*, éd. Ever, 1922, cité par CONIO Gérard, *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1987, p. 412

⁵⁹⁵ - KEUCHEYAN Razmig, *Le constructivisme. Des origines à nos jours*, Paris, éd. Hermann, France, 2007, p. 23

⁵⁹⁶ - GAN Alexis, *Le constructivisme*, éd. Ever, 1922, cité par CONIO Gérard, *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1987, p. 412

⁵⁹⁷ - CONIO Gérard, *La genèse et le sens du constructivisme*, Extrait de CONIO Gérard, *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1987, p. 32

⁵⁹⁸ - OSSIP Brik, *L'artiste et la commune*, Extrait d'Idem, p. 242

par lequel le pouvoir du prolétariat triomphe de celui de la bourgeoisie. L'esthétique du Constructivisme se plie ainsi, aux seuls diktats de la classe prolétaire. L'ouvrier, autrefois misérable et opprimé, devient un prodigieux créateur et l'inventeur d'un nouveau langage artistique. Il en découle une disparition totale des anciennes traditions picturales tsaristes.

L'artiste constructiviste, occupant toujours un rang social inférieur, voit son confrère qui peint pour la bourgeoisie, perdre son pouvoir et remettre en question ses méthodes picturales. Cloîtré dans son laboratoire, entièrement voué à l'expérimentation et à la recherche empirique pendant toute la période prérévolutionnaire, le Constructivisme réussit à mettre au point son « *arme fatale* ». Avec l'exposition « $5 \times 5 = 25$ » réalisée en septembre 1921 et où figurent les trois célèbres toiles de Mikhaïlovitch⁵⁹⁹, celles du groupe Obmokhou⁶⁰⁰, l'art constructiviste fait publiquement et définitivement ses adieux à la peinture sur chevalet, en proclamant son souci de bien-être de l'Homme ouvrier. Cette annonce officielle fait du mouvement constructiviste un art social par excellence, grâce auquel le pouvoir de la classe ouvrière domine la scène artistique russe et devient maîtresse de toute chose.

Fondée sur une esthétique propre au monde industriel, le Constructivisme voue à travers son langage formel, une vénération hypertrophiée à l'ingénierie. Les formes qu'il déploie intègrent toutes les véhémences de la machine. Le design doit, selon El Lissitzky « *supplanter la vieille machine qui n'est qu'une imitation de la main humaine* »⁶⁰¹. De cette manière, la double intégration art/machine donne lieu à une nouvelle alliance homme/science. Il en résulte la prédominance du rôle de l'ingénieur et la convergence de l'artiste vers l'ouvriérisme. Associés, l'artiste et l'ingénieur produisent un art rationnel, utilitaire, particulièrement industriel et correspondant à la civilisation de leur temps. L'artiste devient un technicien et un prodigieux « *ouvrier de la forme* ». Quant à l'ingénieur, il est promu à son tour, au rôle essentiel d'associé. L'art exaltera à

⁵⁹⁹ - Figure 78, p. 227

⁶⁰⁰ - Figure 79, p. 227

⁶⁰¹ - EL LISSITZKY, *Roue - Propulseur et ce qui s'ensuit public*, G N° 2, Berlin, Septembre 1923, Extrait de CONIO Gérard, *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1987, p. 242

travers cette alliance, la mécanique et les composantes des machines. Zielinski illustre cette association de l'art et la technique par cette métaphore : « (...) *chaque vis aide les autres vis* ». Il écrit : « *Construites sur les lois naturelles découvertes par la science, les machines nous rappellent la nécessité, l'évidence et enfin le confort de la coexistence amicale* » ajoutait-il⁶⁰².

À travers cette devise technico-utilitariste, l'artiste constructiviste manipule habilement la technologie, de la même manière qu'il manipulait le pinceau. Il consacre son enthousiasme et son énergie créatrice au seul service du prolétariat. Tatline et Rodchenko déclarent dans ce contexte, que la collaboration entre l'artiste et l'ingénieur, doit créer l'harmonie dans la vie de l'ouvrier. De ce fait, les deux spécialistes doivent non seulement transformer le « *travail en art* », mais aussi l'« *art en travail* ». En d'autres termes, il s'agit de mettre l'art au service de sa nouvelle réalité. Immergé dans cette révolution générale dont l'« *industrie* » est le principal acteur, le Constructivisme crée une plasticité qui converge vers la glorification des sciences et des technologies de pointe de son époque. Né dans ce contexte de révolution industrielle radicale, en l'occurrence, prolétarienne, il engendre rapidement le « *Productivisme* » ; une nouvelle tendance du Constructivisme, qui promouvra l'Utilitarisme, la technologie de production et le progrès scientifique.

Avec le Constructivisme, la conception du beau se forge sous l'influence de la machine. Les formes et les volumes qu'il développe, s'inspirent de la dynamique de la machine notamment, de la vitesse, de l'accélération et de toutes sortes de rythmes et de répétitions cinétiques. Ces formes sont également vouées aux impératifs du « *matériau* ». « *C'est le matériau qui dicte à l'artiste la forme et non l'inverse* » ; décrète Tarboukine⁶⁰³. Nous en déduisons l'influence primordiale du matériau, qui détermine d'après lui « *l'organisation constructive de l'objet* »⁶⁰⁴. « *C'est pourquoi l'étude des propriétés des différents matériaux constitue un problème artistique*

⁶⁰² - ZIELINSKI Corneley, NIKOLAÏEVITCH Tchitcherine Alexis et SELVINSKY Elie-Carl, *Poètes constructivistes. Change total*, Moscou, 1924, Extrait d'Idem, p.115

⁶⁰³ - TARABOUKINE Nicolas, *Pour une théorie de la peinture*, Moscou, éd. Proletkult panrusse, 1923, Extrait d'Idem, p. 191

⁶⁰⁴ - Idem

autonome » ; conclut-il⁶⁰⁵. Machiniste, industriel, socialiste et anti-traditionnel, le Constructivisme problématise le matériau et le considère comme un vecteur essentiel dans l'élaboration de son éventuel registre formel, qu'il soit pictural, sculptural ou architectural. Il en découle une véritable « *culture des matériaux* », que Corneley Zielinsky exprimera en ces termes : « *Non la construction pour la construction, mais le constructivisme comme culture du matériau* »⁶⁰⁶.

L'idéalisation du matériau dans le processus d'invention de la forme de l'art et de l'architecture constructivistes, engendre désormais, une esthétique fondée sur l'économie de la matière. Il s'en suit une épuration de la masse constructive et un renforcement de la structure de l'objet. L'espace et sa profondeur en sont bouleversés et deviennent plastiquement complémentaires. De plus, la masse n'est plus considérée comme un élément sculptural en soi. « *Tout ingénieur sait très bien que les forces statiques des solides, leur résistance matérielle, ne sont pas fonction de leur masse* » ; expliquent Naum Gabo et Antoine Pevsner⁶⁰⁷.

Le Constructivisme participe à la reconstruction du nouveau mode de vie prolétarien et agit sur le processus de transformation sociale. La forme et l'espace constructivistes sont donc, entièrement pensés pour agir au cœur de ce principe. La ville communiste devient ainsi, un gigantesque terrain d'essais, qui subsistera une dizaine d'années, puisque ce mouvement sera définitivement vaincu en 1932 par le Conservatisme réactionnaire, si bien que toutes les recherches et les expérimentations s'arrêtent à cette date. Cette subite extinction du Constructivisme, est le fruit d'une décision politique qui imposera des contraintes d'ordres fonctionnel et structurel au moment même où les utopies et les recherches sont sur le point de se concrétiser. Ces essais de laboratoire auront par la suite, du mal à se réaliser.

⁶⁰⁵ - Idem

⁶⁰⁶ - ZIELINSKI Corneley, NIKOLAÏEVITCH Tchitcherine Alexis et SELVINSKY Elie-Carl, *Poètes constructivistes. Change total*, Moscou, 1924, Extrait de CONIO Gérard, *Le constructivisme Russe. Tome II. Le constructivisme littéraire*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1987, p.114

⁶⁰⁷ - GABO Naum et PEVSNER Antoine, *Le manifeste réaliste - 1920*, Extrait de CONIO Gérard, *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1987, p. 317

« *L'avant-garde Russe était corrompue par la pureté des formes du mouvement Moderne* » nous dit, Mark Wigley⁶⁰⁸. La désorientation des formes et le télescopage relativement complexe de volumes qui sont illustrés par certaines maquettes du Constructivisme, n'ont pas été exploités comme potentialités spatiales pour d'éventuelles architectures⁶⁰⁹. Ce dynamisme formel rompt de manière définitive avec l'esprit simpliste que prône le Modernisme architectural, mais s'éclipse avec l'extinction définitive du Constructivisme. Celui-ci adopte un langage formel dynamique, instable, complexe, confusionnel, qui s'inspire fortement du mouvement des composantes de la machine et des gestes mécaniques observés dans le monde industriel ; sachant que la plupart des recherches sont demeurées au stade d'essai de laboratoire. Ce que l'on retient de l'art et, en l'occurrence, l'architecture du Constructivisme, au-delà de ses inventions formelles destinées à diffuser un nouveau style, c'est, pour paraphraser Andréi Nakov, sa convergence vers un « *esprit qui fonde une nouvelle méthode de pensée* »⁶¹⁰.

Depuis son émergence, le Constructivisme a radicalement rompu avec la peinture réaliste et s'est nourri des révoltes contre le régime Tsariste, car le goût et l'esthétique n'échappent pas à de tels bouleversements. Le Constructivisme en architecture ne s'oriente pas vers la simplicité, vers l'unité, vers la stabilité des formes et des masses bâties caractéristiques du Modernisme. Il choisit un langage fondé sur les formes pures et tente de déranger cette pureté formelle, en la déstabilisant, en la désaxant et en la désordonnant. Il multiplie librement les axes de la composition et entraîne la géométrie dans une dynamique, dans un conflit de formes. Il s'aventure dans l'anarchie, l'irrégularité, dans l'instabilité, l'incertitude et dans la fluctuation spatiale. De tels aspects esthétiques semblent faire écho à ceux du Déconstructivisme.

Défendant l'idée que l'architecture est fortement enracinée dans la vie sociale, le Constructivisme change son graphisme et le fait évoluer du bidimensionnel au

⁶⁰⁸ - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, in JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n.p. (traduction personnelle)

⁶⁰⁹ - Figures 86, 88 et 89, p. 230. Figure 87, p. 229

⁶¹⁰ - NAKOV Andréi, *Constructivisme*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis* Vol. 6, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 2008, p. 707

tridimensionnel. Son but unique est de générer des espaces révolutionnaires, entièrement voués à l'Homme prolétarien. C'est dans cette logique d'agitation formelle générale, que sera conçu le monument de la troisième internationale de Vladimir Tatline⁶¹¹. Trois formes pures (cube, cône et cylindre) sont injectées à l'intérieur d'une gigantesque spirale qui, de surcroît, doit tourner sur son propre axe et entraîner la confusion des masses. Radlov décrit l'œuvre comme « ... *une brèche profonde dans le cercle mort de l'art repu et décadent de notre époque* »⁶¹². Il en est de même pour la station de radio d'Alexander Rodchenko⁶¹³, dont l'instabilité des lignes en acier s'amplifie et dérange la fonction, la structure du bâtiment. Dans ce projet, les formes pures sont désorientées à l'intérieur de l'œuvre pour déstabiliser la pesanteur et pour donner une impression de déséquilibre. Nous pouvons évoquer aussi, le dessin pour le projet de logements communaux de Vladimir Kninslkii⁶¹⁴, dans lequel le cadre du bâtiment est totalement désintégré, dématérialisé et où les formes pures ne sont plus structurelles, mais semblent éclater en faisceaux de lignes générés par des forces centrifuges. Le mouvement et l'interaction qui se développent entre les formes pures dans ce projet, incarnent une culture visuelle « *autre* ». Bien qu'elle demeure proche du Déconstructivisme, cette tendance à la complexité et au chaos commence à s'éteindre avec la naissance de l'Union Soviétique en 1920. L'esthétique change aussi, et suit la voie d'un « *matérialisme artistique cohérent* »⁶¹⁵.

C'est dans cette approche déstabilisante et radicale de la forme pure, que l'esthétique de l'Avant-garde Russe de la période prérévolutionnaire se rapproche de celle du Déconstructivisme. Tous deux revendiquent des notions proches de la philosophie postmoderne, telles que le désordre, la fragmentation, la pluralité et l'ambiguïté. Pour Mark Wigley, le Déconstructivisme explore les relations entre l'« *instabilité* » du Constructivisme de la période prérévolutionnaire et la « *stabilité* » du mouvement Moderne. « *[Il] emploie l'esthétique du haut Modernisme et la mélange à*

⁶¹¹ - Figure 81, p. 228

⁶¹² - RADLOV N. E., *Du futurisme, Petrograd, 1923*, cité par NAKOV Andreï, *Constructivisme*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis* Vol. 6, éd. Encyclopaedia Universalis, Paris, 2008, p. 706

⁶¹³ - Figure 80, p. 227

⁶¹⁴ - Figure 82, p. 228

⁶¹⁵ - KOPP Anatole, *Architecture et mode de vie. Textes des années 20 en U.R.S.S.*, éd. Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1979, p. 91

des géométries utilisées dans les œuvres constructivistes de la période prérévolutionnaire. Il applique un placage de style international et l'étale dans des formes avant-gardistes anxieuses et contradictoires » ; note-t-il⁶¹⁶.

Nous partageons la thèse de Mark Wigley, selon laquelle l'esthétique du Déconstructivisme exploite celle du Constructivisme « *intérieurement* », intrinsèquement et consubstantiellement, pour pouvoir soumettre la géométrie des formes à des transgressions, à des dérangements, à des altérations, à des distorsions et à des « *mises à mal* ». Les constructions en bois de Rodtchenko⁶¹⁷ interrogent l'apesanteur en déboussolant un amas de modules sculpturaux, empilés de manière anarchique les uns sur les autres. Le décor pour la pièce « *L'aube* » de Verhaeren, réalisé par Dmitriev⁶¹⁸, reprend le même chaos et élargit le langage formel, en s'ouvrant à des déformations, à des entrechoquements de volumes et de masses. La construction spatiale de Naum Gabo montre une fluidité spatiale, une dématérialisation et une domination du vide au profit de la masse. L'œuvre semble, selon Andrei Nakov, se rapprocher de la « *dynamique des spirales tatliniennes* »⁶¹⁹. De même, le Super-corps de Matiouchine, expérimente une nouvelle spatialité sculpturale destinée à concrétiser sa théorie d'« *une nouvelle attitude cognitive* »⁶²⁰. La forme pure semble dans cet exemple, complètement changée, altérée, voire transformée par un jeu de plis et de replis. Les quatre exemples constructivistes que nous avons cités, évoquent l'esthétique du Déconstructivisme dans la mesure où ils paraissent promouvoir le désordre, déranger la géométrie des formes pures et transgresser les règles de la composition classique, pour aboutir à la création d'un langage formel « *autre* » proche et moins transgressif que celui qui a été exposé au MOMA en 1988.

Le Déconstructivisme exploite l'expérience constructiviste de l'Avant-garde Russe de la période prérévolutionnaire. Il reprend ses configurations géométriques

⁶¹⁶ - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, in JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n.p. (traduction personnelle)

⁶¹⁷ - Figure 86, p. 230

⁶¹⁸ - Figure 87, p. 229

⁶¹⁹ - VALLIER Dora *Art abstrait*, éd. Fayard/Pluriel, France, 2012, p. 190

⁶²⁰ - Le 13 Avril 1923, Matiouchine proclame son manifeste « *Zorved* », publié à l'occasion de l'exposition de « *Toutes tendances* ».

fondées sur le labyrinthe et sur la confusion des masses. Il s'inspire aussi de sa manière de déstabiliser la forme pure et, en l'occurrence, la géométrie. L'ampleur du dérangement des règles de la composition classique, entraîne la structure dans une sorte de dynamisme esthétique. Par exemple, dans les œuvres du Constructivisme prérévolutionnaire, les lignes se heurtent, les formes se désorientent et les volumes s'entrechoquent. Toute l'architecture à laquelle nous sommes familiarisés, semble déstabilisée, dérangée et remise en question. Le Déconstructivisme, reprend cette même esthétique du chaos, mais dépasse les stratégies de déformation du Constructivisme en particulier, celles des assemblages conflictuels des formes pures et transgresse davantage les codes esthétiques de l'architecture Moderne. Il dérange de manière plus plastique les formes du Constructivisme, perturbe leurs structures et met à rude épreuve la solidité de l'édifice, sans toutefois l'entraîner dans la chute effective. Mark Wigley pense que le Déconstructivisme dérange non seulement les formes et les structures, mais aussi toute l'esthétique de l'Avant-garde Russe prérévolutionnaire. Il écrit à ce propos : « *Cette torsion que nous constatons appliquée sur les formes pures n'est que le préfixe "dé-" qui s'ajoute au mot "Constructivisme"* » explique-t-il. « *[Il] s'inspire fortement du Constructivisme et constitue, pourtant, une déviation radicale de ses méthodes* »⁶²¹.

Les prises de positions esthétiques adoptées par l'Avant-Garde russe de la période prérévolutionnaire, révèle l'ampleur de la lutte qui oppose les différentes tendances. Durant cette période, les travaux de laboratoire consistent essentiellement à déstabiliser la géométrie des formes pures et à les soumettre à des assemblages irrationnels, conflictuels. C'est dans cette ambiance de révolution générale, qu'apparaissent les dessins d'Iakov Chernikhov⁶²², les contre-reliefs de Vladimir Tatline⁶²³ ou les curieuses décorations de parois du café de Moscou⁶²⁴. Dans tous ces projets, l'usage des formes pures s'accompagne d'un long processus de déformation géométrique, qui semble les entraîner dans l'antagonisme. Les formes pures deviennent de cette manière, impures.

⁶²¹ - Idem

⁶²² - Figure 83, p. 229

⁶²³ - Figure 84, p. 229

⁶²⁴ - Figure 85, p. 228

L'avènement de la révolution a marginalisé toutes les recherches du Constructivisme sur l'instabilité esthétique. La nouvelle génération de formes qui en découle, s'inspire directement du monde des machines et s'oriente vers des finalités « *Productivistes* », économiques et simplistes. La composition devient ainsi, moins dynamique, moins transgressée. Les formes qui tendent à provoquer des conflits géométriques, se purifient et se conceptualisent dans un esprit mécanique, industriel, économique.

Dans l'exposition du MOMA consacrée au Déconstructivisme en 1988, les architectes reprennent les stratégies formelles de l'Avant-Garde Russe de la période prérévolutionnaire. Cependant, ils transgressent la structure et en même temps, la fonction, la géométrie formelle. Le plaisir de la déviance et de déclinaison nourrit ainsi leur créativité et leur permet d'inventer de nouveaux espaces, qui déstabilisent non seulement la forme pure, mais aussi toute la triade Vitruvienne ; « *utilité, solidité, beauté* » ("*utilitas, firmitas, venustas*"). La fonction architecturale suit en conséquence, les dérangements et les « *euphories spatiales* » engendrées par leur déformation. La structure se déforme dans les limites de sa propre solidité, dans les limites de sa résistance à ses propres matériaux. C'est en déambulant dans les « *marges* »⁶²⁵ de ce qui est censé être habituel et rationnel, c'est en subvertissant l'architecture quotidienne, que ces recherches déconstructivistes s'étendent. Celles-ci sont plus expressives et plus transgressives que celles des constructivistes. « *La similitude des plans déformés entre Tatlin et Hadid est évidente. Le "ligne-isme" entre Rodchenko et Coop Himmelblau ou Gehry sont frappantes* » ; constate Philip Johnson⁶²⁶. En se penchant sur le travail de Zaha Hadid par exemple, nous découvrons une singulière réinterprétation des œuvres de Kazimir Malevitch, en particulier ceux qui ont touché à la tectonique. L'architecte les soumet à une sorte de dynamique gestuelle qui rappelle, nous semble-t-il, les courbes et les contre-courbes de la calligraphie coufique. Cette inspiration s'étend également, à des interdisciplinarités qui relèvent du monde de la mathématique et de la physique.

⁶²⁵ - Nous avons déjà expliqué dans le chapitre « *Définitions derridiennes* » (voir p. 182) que la déconstruction s'implante dans les marges et dans les limites de la raison pure.

⁶²⁶ - JOHNSON Philip, *Preface*, In JOHNSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n.p. (traduction personnelle)

« *Le club s'étire entre les creux et les densités des masses souterraines. Ce choix conceptuel est normalement exclu dans l'architecture Moderne. En revanche, on ne peut assister à un tel résultat qu'en repoussant le Modernisme dans ses limites* » ; explique Mark Wigley⁶²⁷.

⁶²⁷ - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, In JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n.p. (traduction personnelle)

Figure 78.

Aleksandr Mikhaïlovitch.
Rodtchenko.
Rouge, Jaune, Bleu. L'essentiel de la peinture, 1921.

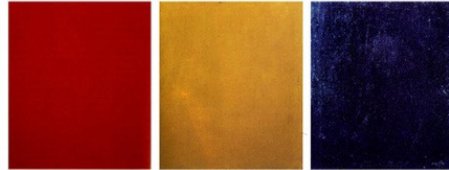


Figure 79.

Troisième exposition du groupe Obmokhou.
Moscou, 1921

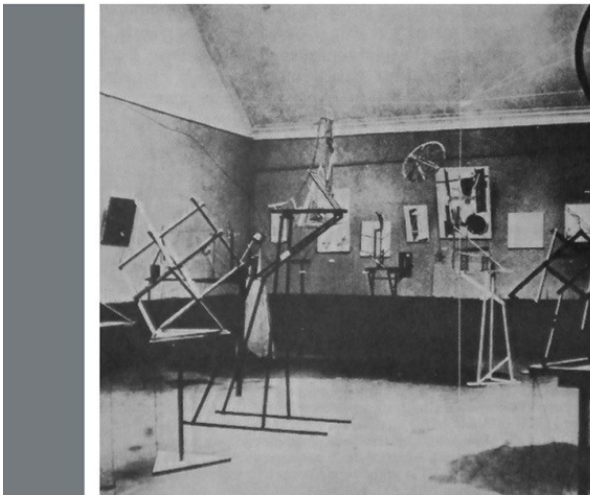


Figure 80.

Alexander Rodchenko.
Station de radio, Russie, 1929.

Figure 85.

Géorgii Yakulov, Aleksander Rodchenko et Vladimir Tatlin.
Projet de décor pour le Café pittoresque, Moscou, 1917.

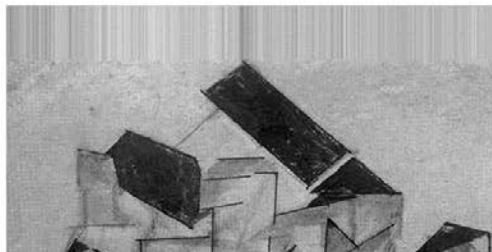
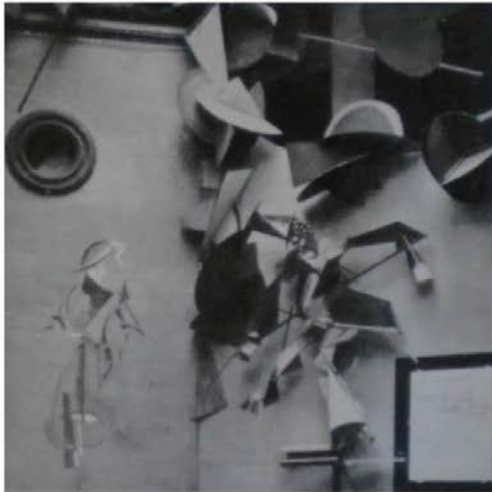


Figure 84.

Vladimir Tatline
Contre relief, 1914/1915. Réalisé en métal, zinc, aluminium, papier peint.

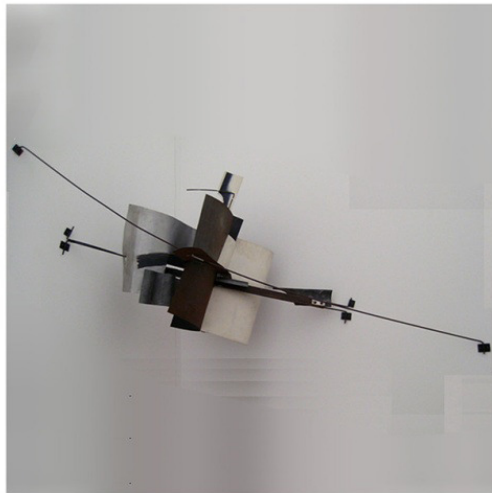


Figure 83.

Iakov Chernikov.
Dessins de recherches d'interpénétration de volumes, 1920.

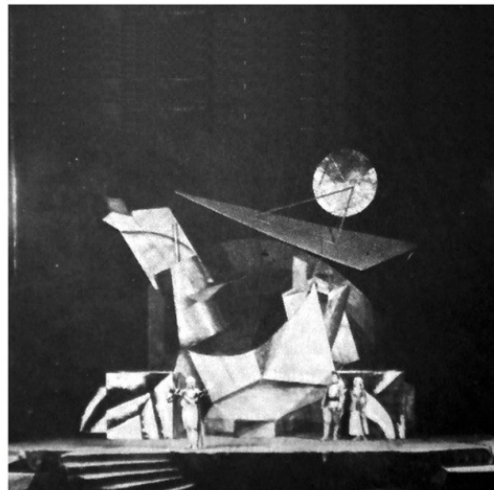
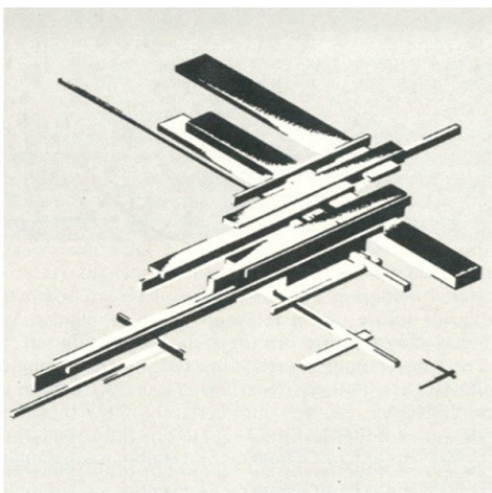
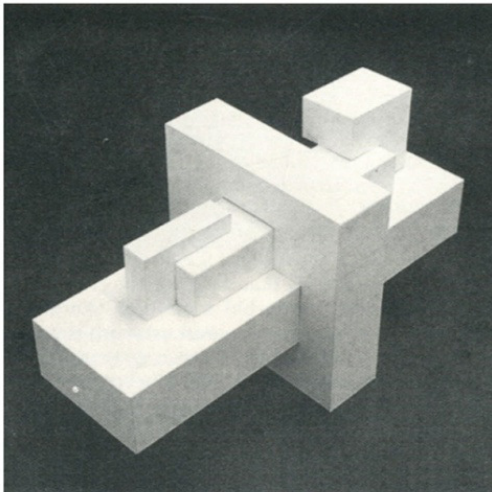


Figure 87.

Dmitriev.
Décor pour la pièce « L'aube » de Verhaeren, Moscou, 1920.

Figure 86.

Rodtchenko.
Constructions en bois, 1920.

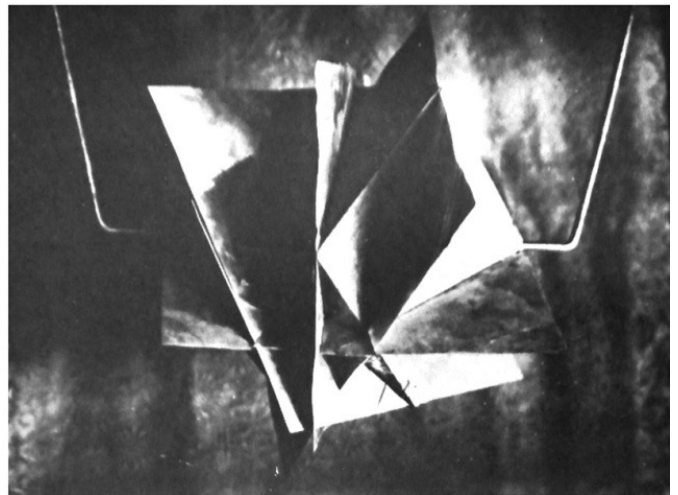
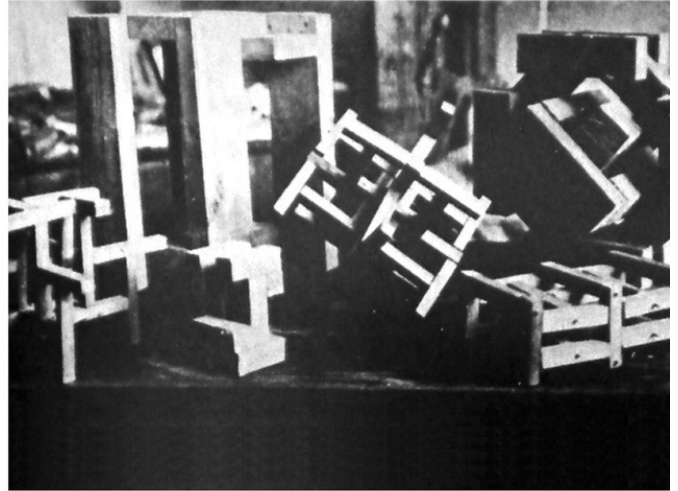


Figure 89.

Matiouchine.
Super-corps, 1923.

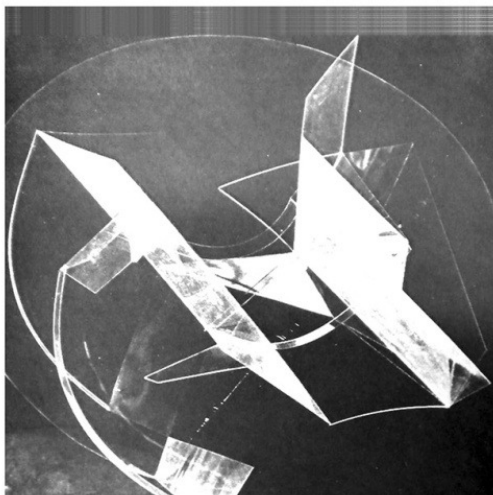


Figure 88.

Gabo.
Construction spatiale, ca., 1921.



-II- 3. Postmodernisme.

Le Postmodernisme en architecture est un concept attribué à Charles Jencks, à qui l'on doit cette célèbre déclaration : « *l'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 Juillet 1972, à 15H32* »⁶²⁸. Le dynamitage du complexe d'habitation à bon marché Pruitt-Igoe a fait sonner le glas de l'architecture Moderne. Le terme sera repris plus tard par Jean-François Lyotard, dans son ouvrage « *La condition postmoderne* »⁶²⁹. L'ouvrage de Jencks constitue une critique architecturale du Modernisme, tandis que celui de Lyotard demeure une intrigante référence philosophique contemporaine qui sera traitée de manière très variée par les spécialistes de l'art et de l'architecture. Suite à la publication de ces deux livres, le nouveau paradigme devient très vite un « *mouvement* » architectural, qui se diffusera de deux manières différentes, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe. Le Postmodernisme annonce la fin des diktats des architectes Modernes, balaie leur langage formel et paralyse leurs productions spatiales.

Nous avons mentionné dans le chapitre précédent⁶³⁰ que le Modernisme, sous prétexte de mondialisation et d'universalisation de l'Homme, promeut une architecture hors échelle humaine et privée de tout lien sensuel avec l'habitant. Nous avons également expliqué que ce mouvement a tenté, à travers sa production spatiale, de standardiser l'Homme en effaçant la diversité culturelle de la ville. Il en a résulté une architecture déshumanisée, ennuyeuse, morose et d'emblée, hors échelle humaine. Le Postmodernisme qui hérite de ce malaise, s'engage à restituer à l'espace sa sensualité, à rapprocher l'habitant à son habitat, en atténuant l'écart qui les sépare. Il s'engage aussi à ré-esthétiser l'architecture en la revêtant d'un ornement nostalgique. Par exemple, il construit des gratte-ciels et y réhabilite des archétypes architecturaux traditionnels. Il s'amuse avec le temps, avec l'histoire, avec les formes du passé dans le seul but de ré-

⁶²⁸ - JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture postmoderne (extrait)*, 1977, Extrait de DENES Michel et HERMINGHAUS Guendalina (coll.), *FORM FOLLOW FICTION. Écrits d'architecture fin du siècle*, éd. Les éditions de la Villette, Paris, 1996, p. 212

⁶²⁹ - LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, éd. Les éditions de minuit, Paris, 1998, p. 109

⁶³⁰ - Voir Chapitre « *Modernisme* », p. 206

harmoniser la vie urbaine, de redonner aux habitants la possibilité de se ré-identifier dans leurs propres environnements.

Le « *Gigantisme* » Postmoderne, dont les gratte-ciels nord-américains sont emblématiques, est différent de celui que prône le Modernisme. En effet, il converge selon Jean Guiraud, vers un « *individualisme d'un univers concurrentiel* »⁶³¹. Frontons, colonnes romaines, pilastres, voûtes traditionnelles ; tout est fragmenté et pastiché à grande échelle, pour individualiser l'architecture et ré-humaniser l'espace bâti. Signes, symboles, icônes appartenant à des constructions du passé, sont élevés de façon nostalgique. Il s'agit d'une démarche nouvelle, dont le langage architectural réduit l'architecture à un simple véhicule d'images médiatiques: « (...) *images, dont la liberté, plaquée sur les contraintes de leur support technique, n'exprime plus que les fantasmes ou les idiosyncrasies de leurs dessinateurs* » ; écrit Jean Guiraud⁶³². Si le Modernisme s'est évertué à gommer à l'extrême les différences culturelles, le Postmodernisme tente de les réveiller en stimulant des formes et de nouveaux modes de communication nostalgique. Il mobilise le bâtiment et l'oriente vers un processus de réminiscence, vers une redécouverte de l'histoire de l'architecture.

Le Postmodernisme donne aux gratte-ciels un caractère marquant, impossible à confondre avec les autres buildings réalisés par le mouvement Moderne. La tour du bureau de la société *AT&T*, conçue par Philip Johnson⁶³³, est un exemple frappant qui renoue avec la traditionnelle division ternaire des gratte-ciels. Coiffée d'un pignon surhaussé à l'image de la firme, cette tour engage l'architecture dans un néo-Classicisme éclectique. La plupart des tours postmodernes illustrent un mélange de références historicistes néo-Classique, néo-Gothique, néo-Art déco et néo-Art nouveau. Elles créent ainsi, une forme de convivialité, qui laisse surgir une esthétique non concertée et qui semble faire écho à celle des espaces de la haute antiquité. Mais ce « *Gigantisme* » individualiste est contrarié par un souci de dé-monumentalisation

⁶³¹ - GUIRAUD Jean, *Espace (architecture et esthétique)*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis* Vol. 8, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 2008, p. 918

⁶³² - Idem

⁶³³ - Figure 91, p. 237

architecturale, car la construction systématique et massive de mégaprojets modernes, étouffe l'espace et déshumanise l'environnement bâti. Le Postmodernisme conteste ces accablantes servitudes et tente de mettre fin à cette mégalomanie constructive, en redonnant à l'habitat la place qui lui convient et en le rendant plus agréable à vivre, plus émotionnel, plus sensuel, plus humain. C'est dans cette logique que la Vanna Ventury House réutilise le plan de la Rotonda palladienne, qui permet de déployer une spatialité mimétique, mais aussi détournée, métamorphosée, ré-esthétisée⁶³⁴. Elle tente de revivifier l'espace architectural, en y injectant des éléments du passé, une mémoire et des racines. C'est aussi le cas de Face House, réalisé par Kazumasa Yamachita⁶³⁵ ou celui de Denver Public Library⁶³⁶, conçu par Micheal Graves et dont les formes tentent d'humaniser l'architecture, de la rendre plus sympathique, plus nostalgique et plus identitaire. Dans cet espace, l'habitant se sent à l'aise par un simple jeu d'allusions et d'échos formels. Il n'a plus l'obligation d'être universel, de se couper de ses racines, mais s'intègre dans le milieu qui l'entoure. La dé-contextualisation du Modernisme architectural cède la place à la contextualisation. De même, le retour à l'histoire de l'architecture se substitue à l'anti-histoire. Ainsi, le Postmodernisme redonne aux habitants une identité et une certaine assurance psychologique. « *Après tout, ce sont eux les utilisateurs* » ; rappelle Yves Boisvert⁶³⁷.

Loin de se borner à des « *arthroses bureaucratiques* », le Postmodernisme se lance à la recherche de nouvelles racines et de nouvelles traditions architecturales. Les architectes postmodernistes tentent de récupérer et de réparer la perte de confiance héritée du Modernisme. Ils combattent l'incertitude en réhabilitant le passé architectural et jugent à travers leur langage formel, les conditions de vie d'une société déracinée, désorientée, déshumanisée, voire insécurisée et dangereuse dans certains endroits de la ville. Ces architectes s'engagent à mettre fin aux incertitudes de l'époque contemporaine et empruntent des archétypes architecturaux du passé, qu'ils inscrivent dans la pérennité. En recourant à l'histoire, au vernaculaire ou à la symbolique

⁶³⁴ - Figure 90, p. 237

⁶³⁵ - Figure 94, p. 238

⁶³⁶ - Figures 92 et 93, p. 238

⁶³⁷ - BOISVERT Yves, *Le monde postmoderne. Analyse des discours sur la postmodernité*, éd. Editions de L'Harmattan, Paris, 1996, p. 31

populiste, ils annoncent la fin des modèles universels et assurent à l'architecture traditionnelle une continuité historique, par la création d'une sorte de « *néo-* » tradition. Cette redécouverte de l'histoire entraîne un recyclage des mémoires et des styles, une revivification « *autre* » du patrimoine bâti et permet un prolongement du passé dans le présent. « *L'architecture redécouvre ainsi son rôle originel d'artisanat social* » ; résume Yves Boisvert⁶³⁸.

L'exposition *Deconstructivists Architects*, organisée par Philip Johnson et Mark Wigley, n'est que le fruit d'un schisme qui a frappé le courant Postmoderne pendant les années soixante-dix et quatre-vingt. L'absence d'un modèle théorique général capable de prendre en charge tous les relais qui ont succédé à l'échec du Modernisme, a fait émerger le Déconstructivisme. S'agit-il d'un avatar, d'une continuité ou d'une rupture avec le Postmodernisme ? Le souci de transmettre la tradition architecturale, considérée par Yves Boisvert comme « *potentiellement vivante* »⁶³⁹, les efforts de communication populaire, la fascination par des imageries technologiques et médiatiques, le mimétisme anthropomorphique ; tous ces choix ont été totalement rejetés par les architectes du Déconstructivisme. Au lieu de soigner le malaise qu'ils ont hérité du Modernisme, ces derniers décident, en employant des méthodes autres que celles de leurs prédécesseurs postmodernistes, de relier le chaos à un chaos « *autre* ». Ils s'alimentent des confusions sociales des villes contemporaines et projettent une architecture autoréférentielle, instable, complexe qui donne une impression de chaos total, une complexité incommensurable. Le dédain pour l'académique contrebalancé par un engouement pour la non-normalisation, pour la non-standardisation, pour le dérangement excessif des normes et des codes esthétiques habituels, pour la complexification et l'interrogation constante des limites de la pensée rationnelle, sont les nouveaux objectifs visés.

Le recours du Déconstructivisme au langage formel du Constructivisme de la période prérévolutionnaire comme principale base formelle et esthétique, marque une certaine continuité de la tradition constructive - même s'il est souvent considéré comme antihistorique -, qui est différente de celle du Postmodernisme. Car elle n'est ni

⁶³⁸ - Idem

⁶³⁹ - Idem, p. 36

symbolique, ni populaire, mais fait appel à la force impétueuse des machines du début du vingtième siècle. De même, la rhétorique à la fois polémique et apocalyptique qu'utilisent les architectes du Déconstructivisme, rappelle les discours élitistes et rebelles des intellectuels modernistes. D'ailleurs, nous partageons la thèse de Hans Ibelings, qui pense que les bâtiments produits par le Postmodernisme ne sont différents de ceux que proposent le Déconstructivisme qu'en apparence. D'après lui, cette différence n'est qu'une « *superficielle inversion maniériste* »⁶⁴⁰.

Le Postmodernisme et le Déconstructivisme sont le fruit d'un blocage intellectuel engendré par le mouvement Moderne. Ce blocage a conduit l'architecture et l'urbanisme des villes d'aujourd'hui à une impasse. Les deux courants s'accordent dans la dé-dogmatisation des principes corbuséens, tels que le simplisme, le minimalisme, le fonctionnalisme, l'universalisme et la standardisation. Cependant, le Postmodernisme s'est donné pour objectif de palier la perte de confiance héritée du Modernisme. L'architecture du Déconstructivisme prend une autre direction et se montre plus présomptueuse, plus confiante à travers le chaos, l'utopie de son esthétique. En effet, elle amplifie la complexité spatiale en poussant à l'extrême l'instabilité, le déséquilibre, la violence et la transgression de la géométrie des formes pures. Peter Eisenman écrit à ce propos : « *Le premier sentiment que les usagers éprouvent est de se sentir mal à l'aise. Ils se sentent désorientés* »⁶⁴¹. Le Déconstructivisme exploite selon Mark Wigley, « *une autre possibilité radicale qui est à la fois dispersée et non profitée par l'Avant-garde Russe* ». « *Les déconstructivistes transgressent, perturbent les formes du Constructivisme* » écrit-il⁶⁴². Ils proposent ainsi, un langage formel consubstantiellement Constructiviste et le déforment davantage.

Postmodernisme et Déconstructivisme réaffirment le pouvoir de la forme. Ces deux courants travaillent sur la plasticité de la paroi architecturale et tentent de

⁶⁴⁰ - IBELINGS Hans, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, éd. Hazan, France Janvier 2003, p.p. 25/26

⁶⁴¹ - JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects, Volume III*, éd. Taschen, Italie, 1997, p. 37

⁶⁴² - WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction - Derrida's Haunt*, Ed. The Mit Press Combridge, Massachudetts, London, 1993, n.p. (traduction personnelle)

dynamiser les apparences spatiales. Mais si le Postmodernisme produit une architecture contextuelle, populiste, néo-traditionnelle et parfois anthropomorphique, celle du Déconstructivisme est plutôt autoréférentielle, antisociale, non-contextuelle et très complexe. Selon Hans Ibelings, la seule véritable différence entre les deux c'est que « *le Postmodernisme a récemment acquis une position forte en tant que style acceptable, universellement applicable, alors que la seule position sûre obtenue par l'architecture déconstructiviste dans l'arène architecturale l'a été dans le milieu conditionné des expositions, par des publications de livres ou de revues et par quelques commandes, essentiellement de la part des milieux culturels* »⁶⁴³.

⁶⁴³ - Idem

Figure 90.

Robert Venturi & Denise Scott Brown.
Gordon Wu Hall, Princeton, New Jersey, 1983.



Figure 91.

Philip Johnson.
Tour de bureau de la société AT&T, New York, 1978/1982.

Figure 94.

Kazumasa Yamachita.
Face House, Kyoto, 1974.

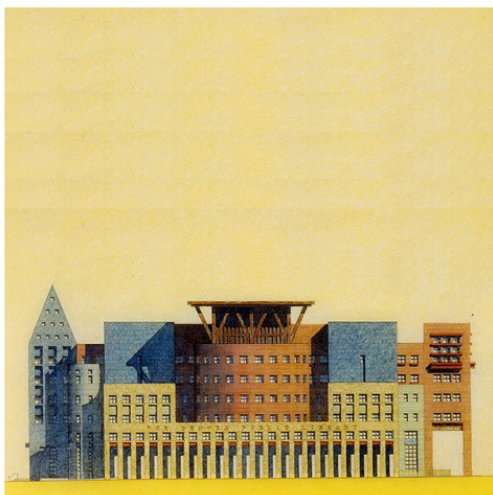
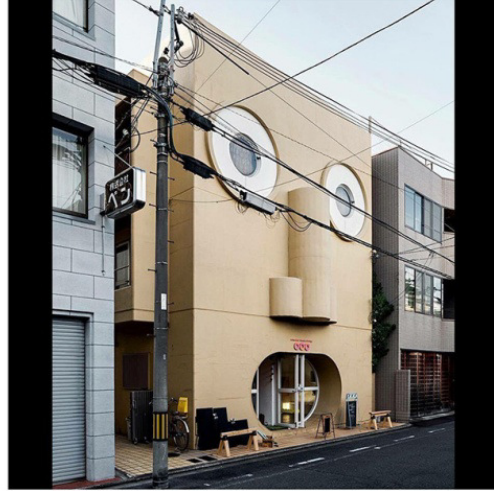


Figure 92.

Michael Graves.
Bibliothèque centrale, Denver, États-Unis, 1991-1995.



Figure 93.

Michael Graves.
Bibliothèque centrale, Denver, États-Unis, 1991-1995.

-II- 4. Architecture vernaculaire traditionnelle.

Tout comme le Postmodernisme, l'architecture du Déconstructivisme est une autre forme de contestation des canons du mouvement Moderne. Elle a une autre façon de réviser la condamnation de l'ornementation. En revanche, l'esthétique du Déconstructivisme semble écarter les modèles architecturaux du passé. Son langage formel exclut les allusions passéistes du Postmodernisme. En outre, il tourne le dos aux croisements des styles et des époques, à la réhabilitation des archétypes typologiques promue par l'architecture postmoderniste.

Si le Modernisme en architecture s'est fondé sur le rejet total de tout langage formel relevant de la tradition, le Déconstructivisme semble en revanche, renouer avec le passé. Il exploite, selon Mark Wigley, les « *faiblesses* » de la forme architecturale des anciens bâtiments, en l'occurrence ; celles qui ont conduit à leur éclipse et à leur abandon afin de « *perturber* » d'avantage leurs compositions, d'accentuer le sentiment de déséquilibre et de déstabilisation. Le Déconstructivisme « *habite le centre* » de l'architecture vernaculaire traditionnelle des époques lointaines. Il prend vie dans l'essence de leurs géométries, de leurs compositions, dans leurs configurations formelles spécifiques, qui sont désordonnées, impures et instables. Il démontre, ainsi, que les formes spatiales du passé n'étaient pas pures, simples, standards. Elles ont été, d'emblée, déformées, transgressées et « *contaminées* », pour reprendre l'expression de Mark Wigley⁶⁴⁴.

La déconstruction derridienne donne à voir une spatialité semblable à celle que nous rencontrons dans l'architecture vernaculaire traditionnelle. Le Déconstructivisme recourt, nous semble-t-il, à un formalisme qui se nourrit de l'histoire de l'architecture des civilisations lointaines. Seulement, les formes qu'il déploie ne sont pas le résultat d'une combinaison d'archétypes architecturaux traditionnels agrandis, caricaturés et popularisés à la manière du Postmodernisme, car son recours au passé et à l'architecture

⁶⁴⁴ - WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction - Derrida's Haunt*, ed. The Mit Press Combridge, Massachudetts, London, 1993, n.p. (traduction personnelle)

vernaculaire traditionnelle s'inscrit dans une démarche différente. Il opte dès les premières esquisses, pour le dérangement, pour la transgression des limites des règles de la composition classique et met à mal la géométrie des formes pures. Il se nourrit de détournements géométriques, de la désorientation des axes de la composition, de labyrinthes, de complexités, d'ambiguïtés spatiales. Autant de distorsions et d'infractions, qui ne sont pas sans rappeler l'esthétique de la morphologie urbaine des habitations vernaculaires anciennes. Les œuvres du Déconstructivisme semblent solliciter le chaos, infliger des violences aux formes et adopter l'aspect labyrinthique complexe qui caractérise la spatialité architecturale et urbanistique de la plupart des villages médiévaux ou de la préhistoire.

Le Déconstructivisme dépasse la contemplation aérienne et toute rhétorique fondée sur le chaos, sur le hasard, sur l'inachèvement et l'impureté formelle caractéristiques d'une architecture vernaculaire traditionnelle vue du ciel. Il s'investit dans des opérations géométriques complexes, dans des combinaisons de rotations, de translations, de soustractions, d'additions, de torsions, de plis et de replis, étant donné que son objectif fondamental est de produire une architecture irrationnelle, « *autoréférentielle* » et en rupture catégorique avec l'histoire de l'architecture. Le Déconstructivisme ne réutilise pas les styles architecturaux du passé, ne pastiche pas les éléments décoratifs de la Renaissance, du Gothique, du Classicisme ou de toute autre architecture antérieure.

Les opérations géométriques qui caractérisent les compositions des œuvres du Déconstructivisme ne sont pas adaptées aux besoins de l'Homme, mais l'obligent à « *re-conceptualiser* » son propre espace. « *C'est ce que j'ai toujours essayé de faire - déplacer le sujet - pour l'obliger à re-conceptualiser l'espace* » ; explique Peter Eisenman⁶⁴⁵. Dans cette logique, le Déconstructivisme rompt catégoriquement avec l'architecture vernaculaire traditionnelle, puisqu'il n'est pas le fruit de recettes empiriques transmises de génération en génération et qu'il ne se préoccupe que de questions formelles. En outre, il exploite des matériaux de construction sophistiqués,

⁶⁴⁵ - JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects*, Volume III, ed. Taschen, Italy, 1997, p. 39

qui ne sont ni naturels, ni vernaculaires. Nikos A. Salingaros constate que les Déconstructivisme est en « *rupture obstinée* » avec toute forme d'architecture traditionnelle, qu'il manifeste un aléa géométrique et un déséquilibre, susceptibles de donner lieu à des expressions ironiques ou présumées drôles⁶⁴⁶.

Mais d'un point de vue compositionnel et esthétique, le Déconstructivisme semble reprendre la morphologie de l'architecture vernaculaire traditionnelle, même s'il n'a nul souci de la transmission du savoir-faire des anciens bâtisseurs et qu'il ne sculpte pas de pierres. Il utilise en revanche, des matériaux de construction de pointe, des technologies sophistiquées. Il transgresse la géométrie de la forme pure, développe des compositions labyrinthiques et sculpte chaotiquement l'espace architectural. Une médina arabo-musulmane comme celle de Tunis par exemple, est faite - nous semble-t-il - d'une accumulation de formes pures, dont la géométrie a été dérangée, transgressée, compressée, voire « *torturée* » par une succession de constructions et de destructions, qui remontent à des époques lointaines. À vol d'oiseau, la complexité spatiale que donnent à voir la plupart des villes médiévales ou simplement anciennes, trahit la géométrie des formes pures de toutes sortes, montre des entrechoquements de parallélépipèdes compactés, déformés et révèle des impasses anarchiques, des rues tortueuses, les lignes brisées, des angles non-standardisés ; le tout surmonté de toitures et de terrasses inachevées. « *Le Déconstructivisme habite dans le centre de la tradition pour manifester une architecture infectée, une forme pure contaminée. (...) En habitant entièrement dans cette tradition, en obéissant rigoureusement à sa logique de composition intérieure, les architectes déconstructivistes découvrent certains dilemmes qui ont été oubliés par ceux qui les ont traversés, entre autre, par l'histoire, par la discipline architecturale d'aujourd'hui* » ; explique Mark Wigley⁶⁴⁷.

Vue du ciel, la morphologie d'une ville vernaculaire traditionnelle pourrait constituer aux yeux d'un architecte du Déconstructivisme, un riche répertoire de formes

⁶⁴⁶ - SALINGAROS Nikos A., *Anti-Architecture Et Déconstruction*, éd. Umbau Verlag, Mai 2008, France, p. 76

⁶⁴⁷ - WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction - Derrida's Haunt*, ed. The Mit Press Combridge, Massachudetts, London, 1993, n.p. (traduction personnelle)

transgressées. Ce dernier sélectionne d'abord un certain nombre d'aspects esthétiques qu'il observe dans les plans, les subvertit davantage, puis les déforme à nouveau et autrement. Le Déconstructivisme manipule ainsi, les déformations et les transgressions géométriques qu'il tire des formes des architectures du passé, pour les détourner par la suite de leurs sens. Selon Mark Wigley, il manipule et dérange leurs « *faiblesses géométriques* », s'installe dans le « *centre* », dans le fondement de leurs géométries compositionnelles pour pouvoir les dévoiler, pour pouvoir « *exposer l'inconnu caché dans le traditionnel* », pour pouvoir les « *perturber plutôt que les renverser* » comme le mentionne Wigley⁶⁴⁸. Le Déconstructivisme s'inspire ainsi, des tortuosités spatiales figées des anciens labyrinthes de l'urbanisme, de l'architecture traditionnelle, disperse les formes irrégulières de leurs plans, défragmente leurs angles, éparpille davantage leurs murs et bouleverse leurs notions d'intériorité et d'extériorité.

Le Déconstructivisme subvertit les habitudes, les comportements, les rituels, les usages des anciens habitants à l'intérieur de leurs propres habitations et leur manière d'occuper l'espace. Il bouleverse leurs sens, leur façon de percevoir le bâtiment et de concevoir, de vivre dans l'architecture. De même, il incite l'Homme à découvrir une nouvelle esthétique, à repenser, à re-conceptualiser son propre lieu de vie, à adopter un mode de vie « *autre* », à renoncer à l'architecture habituelle. C'est en occupant le centre de la tradition, c'est en partant du cœur de la géométrie des formes des bâtiments du passé, c'est en obéissant rigoureusement à leurs logiques intérieures, que le Déconstructivisme pourrait perturber les aspects esthétiques de l'architecture traditionnelle. « *Il n'abandonne pas la tradition. Plutôt, il habite son centre afin de démontrer que l'architecture est toujours infectée, que la forme pure a toujours été contaminée* » s'exprime, en ce sens, Mark Wigley⁶⁴⁹.

Dans l'architecture vernaculaire traditionnelle, la morphologie urbaine n'est pas orientée en fonction des points cardinaux comme dans l'urbanisme romain et n'est pas subdivisée en maillages orthogonaux, comme dans l'urbanisme Moderne. Elle n'est pas régie par un assemblage systématique de parallélépipèdes gigantesques, identiques et

⁶⁴⁸ - Idem

⁶⁴⁹ - Idem

dépourvus de sensualité ou coiffée de pastiches du passé. Le village d'Al-Qatif⁶⁵⁰ comme celui de Vélez-Blanco⁶⁵¹ ou celui de la Vallée Görem⁶⁵² par exemple, sont de véritables art de masse, les fruits d'un travail de collaboration communautaire, d'une conception empirique, populaire et particulièrement participative. Dans ce genre d'agglomération primitive, le risque de confusion entre les habitations est minime, puisqu'aucune d'entre elles n'est semblable à une autre. Cela est d'autant plus frappant que l'architecture vernaculaire traditionnelle « *n'a jamais été dégénérée en un système universel* » et que « (...) *son charme persistant réside dans le fait qu'elle n'a pas été homogénéisée* » ; écrit Bernard Rudofsky⁶⁵³.

Le village d'Al-Qatif tout ou de Vélez-Blanco ou encore de Vallée Görem se distingue par une complexité spatiale, par une perturbation des codes esthétiques académiques et par une fragmentation générale du langage Moderne de l'architecture, aptes à produire des aspects esthétiques à la fois labyrinthiques et spontanés. L'œuvre déconstructiviste d'UtopX de Lebbeus Woods⁶⁵⁴, est une série de dessins abstraits, qui semblent faire écho à travers leur composition, au bouleversement formel observé dans ses villages vernaculaires. Woods multiplie la désorientation, le déséquilibre des masses, l'aléa et la complexité géométrique. Par ce procédé, il exprime l'idée d'une ville utopique, d'une architecture fluctuante et totalement instable, donnant à voir un espace labyrinthique à « *géométrie obscure* », qu'il décrit en ces termes : « *La géométrie de l'obscurité ressemble à une périphérie, hors de toute attente, au bord de la vue, à la limite de tout calcul* »⁶⁵⁵. C'est, entre autres, la même idée remarquée dans l'œuvre de The Wall of the Bosnia Free States⁶⁵⁶ où la complexité spatiale de la structure du mur défend les habitants contre les attaques de l'ennemi. « *Le manque de*

⁶⁵⁰ - Figure 95, p. 246

⁶⁵¹ - Figure 98, p. 247

⁶⁵² - Figure 101, p. 248

⁶⁵³ - RUDOFSKY Bernard, *L'architecture insolite, , une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 264

⁶⁵⁴ - Figure 96, p. 246

⁶⁵⁵ - <https://lebbeuswoods.net>

⁶⁵⁶ - Figure 97, p. 247

hiérarchie spatiale empêche toute forme d'action militaire de masse »⁶⁵⁷. De la même façon, l'œuvre de Zagreb Free Zone⁶⁵⁸ montre des formes impures et complexes qui déjouent les codes et les conventions d'usage spatial et qui invitent, par ailleurs, à en inventer de nouvelles fonctions, de nouveaux programmes. « *Ces structures d'espace libre sont mobiles : elles se déplacent en différents points de la ville en fonction des désirs des habitants. Elles contiennent une puissante instrumentation électronique qui les relie à d'autres espaces libres et à d'autres lieux de la ville et du monde* » témoigne, en ce sens, Lebbeus Wood⁶⁵⁹s.

A mi-chemin entre architecture et non-architecture, les agglomérations des habitations vernaculaires traditionnelles, arborent une gamme d'artefacts graphiques étrangers, qui donnent une leçon d'esthétique et d'architecture pour le moins insolite. La géométrie qu'elles offrent en spectacle transgresse les codes de l'architecture Moderne, ne serait-ce que par l'effet d'enfermement produit par la muraille à l'intérieur de leurs propres cités. La morphologie urbaine de la médina de Tunis, ses formes et ses espaces qui se sont constitués tout au long de son histoire, sont le résultat de dialectiques et de déformations évolutives dictées par l'usage, par le goût, par la culture, par le savoir-faire, par les matériaux de construction, la structure et par de nombreux autres facteurs. Les bâtiments de la médina de Tunis paraissent maladroitement rectangulaires. Irréguliers et non conformes aux standards, ils arborent des formes bizarres. Pourtant, ils donnent l'impression de tenter de reproduire intuitivement et sans aucun appui théorique, la pureté formelle qui caractérise l'esthétique de l'architecture Moderne. Le Déconstructivisme reprend ces déformations et infecte d'avantage cette impureté.

Vus du ciel, les bâtiments de la médina de Tunis tout comme ceux d'Al-Qatif, ont l'aspect d'une agglomération de parallélépipèdes comprimés, compactés, compressés et s'interpénétrant les uns les autres. Ces bâtiments ne sont pas homogènes et ne se ressemblent en aucun point. Ils sont faits de formes impures, spontanées,

⁶⁵⁷ - VALLÉE Sheila de, *L'architecture du Futur*, éd. Terrail, Italie, octobre 1995, p. 42

⁶⁵⁸ - Figures 99 et 100, p. 248

⁶⁵⁹ - WOODS Lebbeus, *Guerre et architecture, Etat libre de Bosnie*, Extrait de VALLÉE Sheila de, *L'architecture du Futur*, éd. Terrail, Italie, octobre 1995, p.p. 42/43

circonstancielle et intuitive. C'est peut-être cet agencement empirique et labyrinthique des habitations, cette imprévisibilité, cette incomplétude, cette instabilité si caractéristiques de la morphologie de la médina, qui nous permettront d'établir des rapprochements avec l'esthétique du Déconstructivisme. Les déformations et toutes les séries de transgressions géométriques que ce mouvement expérimente sur des parallélépipèdes, évoquent certains aspects esthétiques de l'architecture de la médina de Tunis et ceux de nombreux exemples de l'architecture vernaculaire ancienne.

L'architecture déconstructiviste est plus qu'un « *historicisme ironique* », pour paraphraser Henri Meschonnic⁶⁶⁰. Elle ne réutilise pas les recettes fonctionnelles ou structurelles des anciens bâtisseurs, mais celles qui sont implicitement formelles et esthétiques. Le Déconstructivisme part du « *centre de la tradition* », comme nous le disait Wigley ; de la substance géométrique, de l'essence formelle des architectures anciennes, afin de les déformer davantage, de transgresser les limites, les codes esthétiques habituels et réinventer ainsi, de nouveaux espaces. Son but est de démontrer que l'architecture a toujours été faite de formes impures, complexes, désordonnées, déstabilisées. Ce point de départ n'est qu'une autre façon de remettre en cause la théorie de l'architecture Moderne, une manière de régénération, une reviviscence architecturale, une sorte de patrimonialisation « *différente* » du vernaculaire traditionnel.

⁶⁶⁰ - MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, éd. Hourvari, France, 2009, p. 09

Figure 95.

Ville d'Al-Qatif, en Arabie Saoudite.



Figures 96.

Lebbeus Woods.
UtopX, 2006.

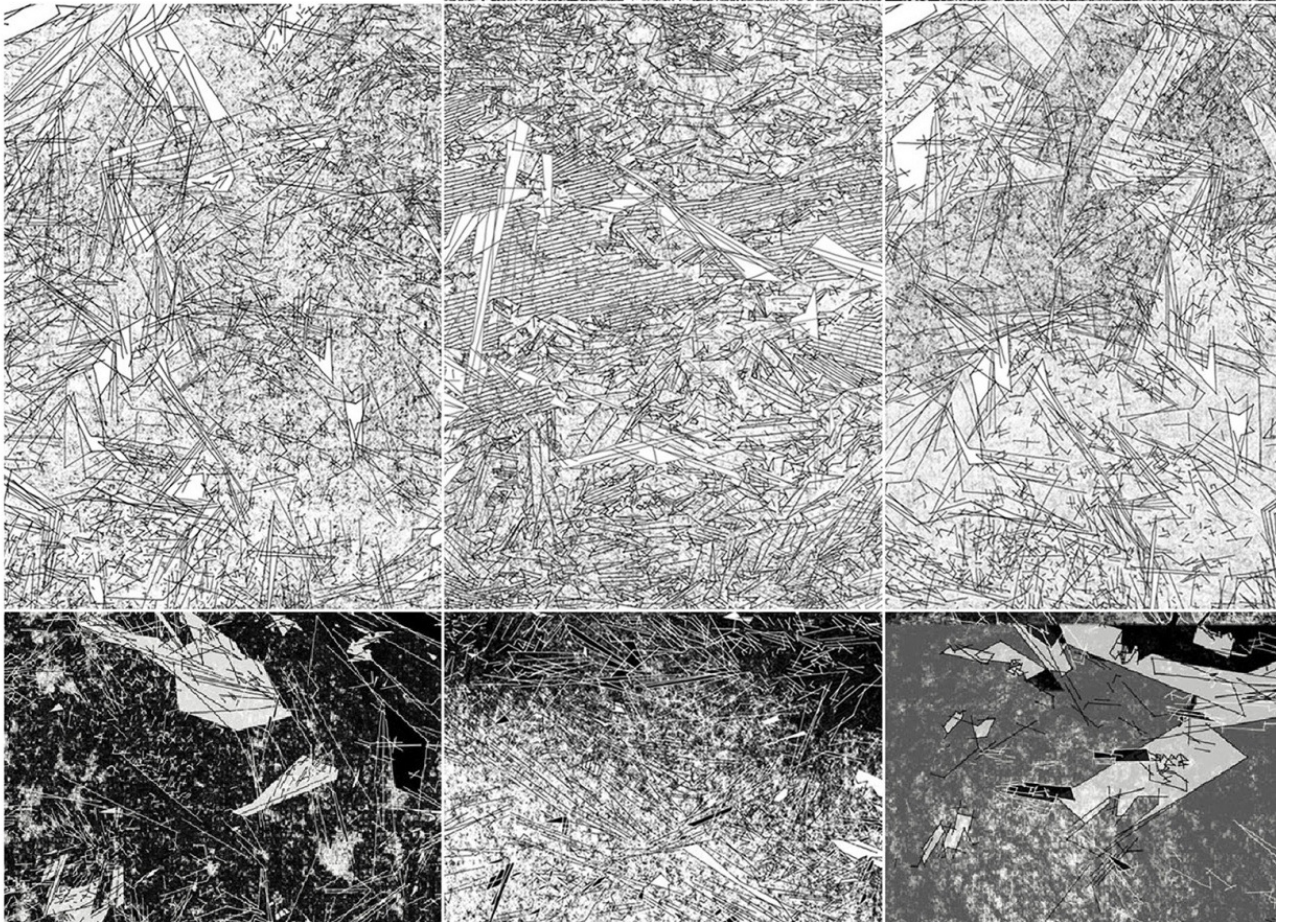
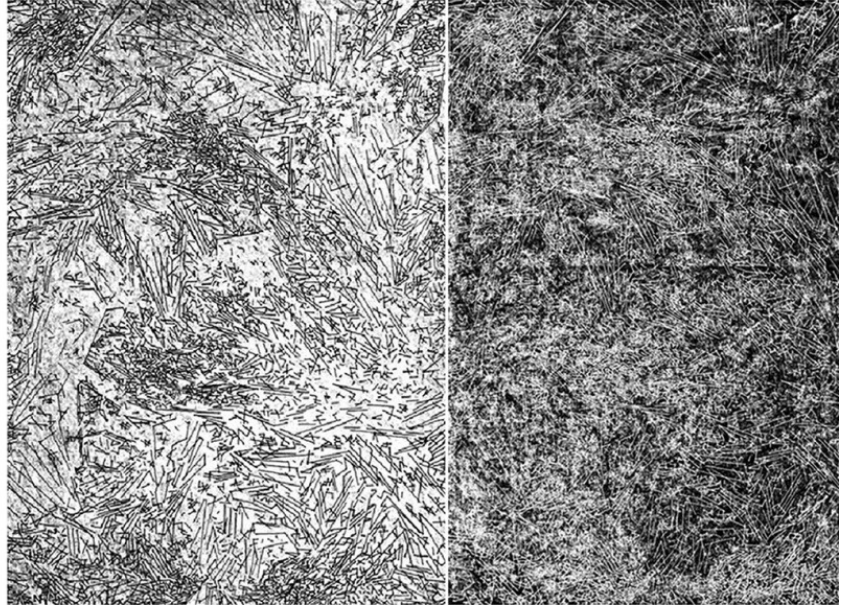


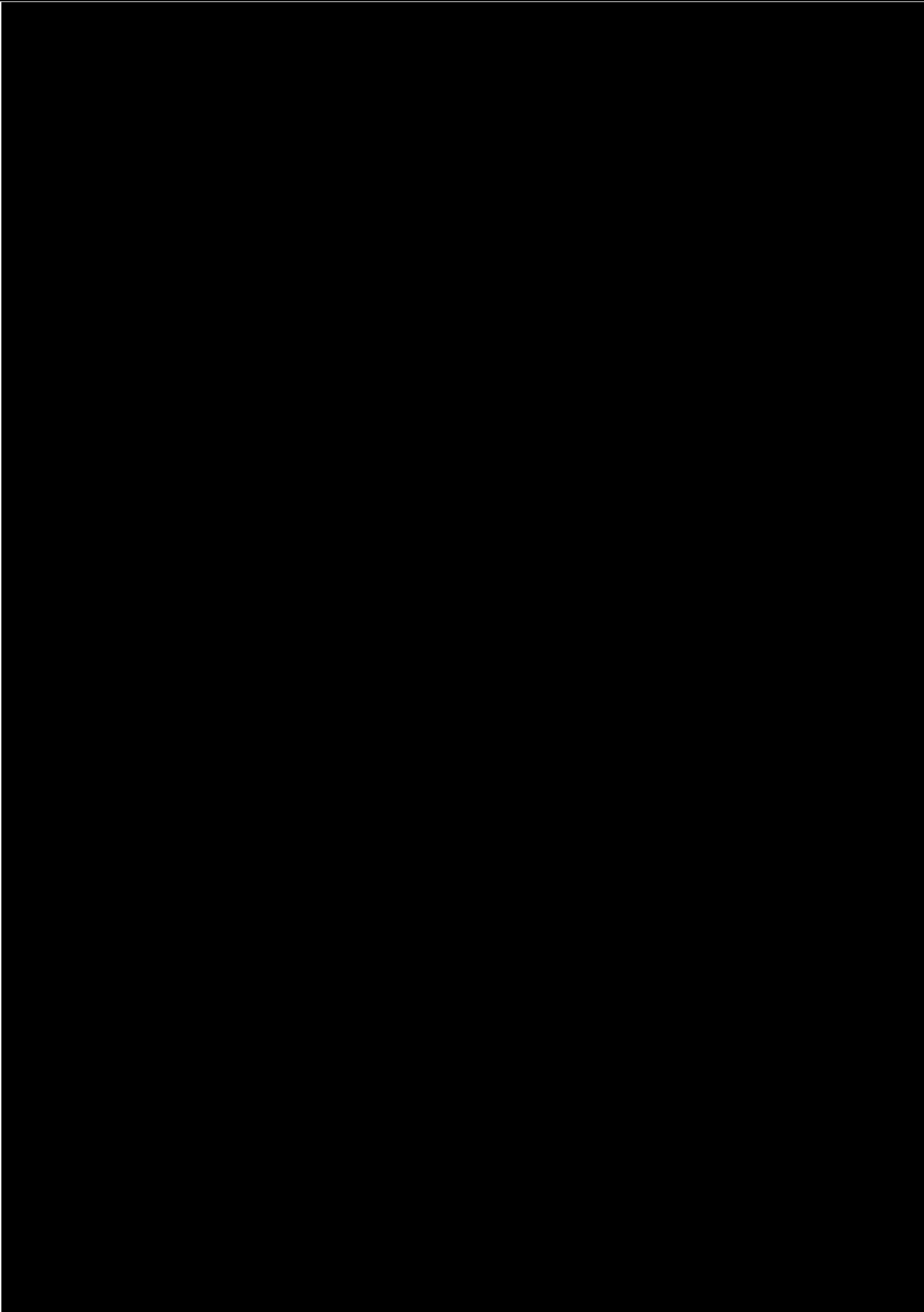
Figure 97.

Lebbeus Woods.
Metastructure, The wall of the Bosnia Free State, 1991.



Figure 98.

Vélez-Blanco.
Province espagnole d'Almería.



-II- 5. Le Déconstructivisme aujourd'hui.

Le Déconstructivisme est apparu suite à une crise qui a frappé de plein fouet l'idéologie architecturale des années 1970. Il exclut le Fonctionnalisme et invente un langage formel complexe, utopique et confusionnel, qui fait surgir des directions inattendues de la matière spatiale. Mais les mouvements de la tendance néoconservatrice n'adhèrent pas à ce rejet. C'est notamment le cas de l'Éclectisme radical revendiqué par Charles Jencks et Robert Ventury. Cet Éclectisme est fondé sur des règles esthétiques et architecturales qui s'adressent à tout un chacun, même à « *l'homme de la rue* »⁶⁶¹. D'autres tendances développent un « *Maniérisme moderniste* », comme le Minimalisme de Tadao Ando, le High Tech de Renzo Piano ou de Norman Foster.

En essayant de dépasser les échecs du mouvement Moderne, le Postmodernisme a réussi à ouvrir la voie à un pluralisme architectural. Cette ouverture s'est accompagnée d'un décentrement total de la pensée architecturale contemporaine, qui prendra en charge la reconsidération ou la réunification des esprits et de l'intelligence architecturale, jadis condamnée à rechercher les mêmes solutions aux problèmes. L'approche architecturale du Déconstructivisme demeure dans ce marasme intellectuel, décisive. Elle dérange les normes constructives mises au point par le Modernisme et transgresse la géométrie des formes pures en sonnant le glas de l'architecture de son époque. Cette approche donne à la conception une liberté d'oser, dans une époque où tout est remis en question. Le Déconstructivisme appartient-il au Postmodernisme ou s'en détache-t-il ? A cette question, nous répondrons que son engagement dans les diagonales, dans les inclinés, dans les plis rigides et agressifs, dans l'utopie formelle et dans la géométrie éclatée ; le rend par principe, contraire à tous les styles. Pour résumer

⁶⁶¹ - JACQUET Nicolas Bruno, *Le langage hypermoderne de l'architecture*, éd. Parenthèses, France, 2014, p. 25

cette singularité du Déconstructivisme, Chakaraborty Judhajit écrit : « *Tout ce qui est de gauche est l'esthétique du Déconstructivisme* »⁶⁶².

Qu'il soit un style de transition, de refus ou de continuité, le Déconstructivisme ne fait qu'amplifier le décentrement des idéologies architecturales, qui ont succédé au Modernisme. Il ne fait qu'entretenir le flou du devenir de l'architecture d'aujourd'hui. La violence, les transgressions infligées à la géométrie des formes pures, les déséquilibres des masses et des volumes qu'il provoque, se reproduisent avec le même esprit, vingt ans plus tard, au moyen de l'informatique. Même si sa morphologie est chaotique, l'architecture numérique promeut la souplesse, le curviligne, la fluidité, la dématérialisation et transgresse autrement la géométrie euclidienne. Cette propension pour les arrondis a fait l'objet d'une exposition au musée Guggenheim, ouvert au public depuis 1997. Bien qu'il se considère non déconstructiviste, Frank Gehry fait appel à un langage formel qui « *met à mal* » la géométrie de l'architecture habituelle. Il se sert du logiciel CATIA pour pouvoir matérialiser des formes et des masses bâties euphoriques, semblables à celles qui sont conçues par l'architecture numérique d'aujourd'hui. Avec les machines à calcul algorithmique et les micro-ordinateurs de pointe, la morphologie architecturale est complètement bouleversée par le recours à des équations différentielles complexes. Comme dans l'architecture Déconstructiviste, cette morphologie transgresse la forme pure et nous entraîne dans un inimaginable palimpseste de « *possibilités spatiales* ».

Si le Déconstructivisme en architecture a ouvert la voie à une liberté, à une démocratisation de l'emploi des angles, qui oscillent entre l'aigu et l'obtus, le monde informatique préfère la prolifération des courbes et des contre-courbes. Dans cet univers virtuel, la déformation et les transgressions de l'esthétique rationnelle se prolongent par l'exploration du monde vivant, de la génétique, de la biologie, de la neurologie et de l'embryologie. Le Déconstructivisme semble aujourd'hui confronté à une phase d'échec, parce qu'il produit une architecture, qui rompt totalement avec son environnement social, pendant que l'architecture numérique se lance dans un

⁶⁶² - CHAKRABORTY Judhajit, *Deconstruction: From Philosophy to Design*, ed. Arizona State University, Arizona, June 2006, n.p. (traduction personnelle)

mimétisme métaphorique du monde naturel, en l'occurrence, organique. Mais celle-ci se perd dans l'emploi excessif des technologies de pointe et s'oublie dans des expérimentations, qui font triompher la forme architecturale au détriment de la fonction.

Nous ne pouvons pas occulter les travaux de Greg Lynn sur les plis deleuziens⁶⁶³. D'après lui, le Postmodernisme et le Déconstructivisme ont cherché à résoudre les problèmes de l'architecture des villes de leur époque, en recourant à des formes « *hétérogènes* », « *conflictuelles* » et « *fragmentées* ». Le système formel qui en a découlé a été condamné à l'échec. Cependant, Greg Lynn invente un nouveau paradigme architectural qu'il qualifie de « *Curviligne* ». Contrairement à ses prédécesseurs déconstructivistes, il a réussi à créer une morphologie fondée sur un jeu de pliages, de dépliages souples et fluides. Les courbes et les contre-courbes suggèrent, selon Lynn, « *l'animalisme, l'animisme, la croissance, l'activation, la vitalité, la virtuosité* »⁶⁶⁴. De sorte que l'architecture curviligne adopte une approche animée de la forme.

Le développement des CAO et des DAO offre à l'architecture d'aujourd'hui, un langage formel fondé sur le calcul infinitésimal. Les enveloppes des bâtiments sont livrées de ce fait, aux équations algorithmiques des micro-ordinateurs. La morphologie devient ainsi, ondulée, molle, lisse, visqueuse, diaphane, donc libre et capable de se prêter à des déformations improvisées. Il s'agit d'une nouvelle morphologie, que Greg Lynn qualifie de contextuelle et de calme en comparaison de la morphologie déconstructiviste, car elle ne valorise plus le conflit des formes. Et bien que cette nouvelle morphologie maintienne les principes de la violence et de la transgression formelle chers au Déconstructivisme, elle demeure grâce à sa douceur, plus flexible, plus astucieuse et plus efficace. Elle incorpore selon Lynn des « *influences*

⁶⁶³ - Lynn a publié en 1993 « *Architectural curvilign : the Folded, the Plied and the Supple* », que nous traduisons littéralement par « *Architecture curviligne : le plié, le pliable et le souple* ». L'essai se diffuse dans un numéro de la revue américaine d'Architectural Design. Un numéro qui se consacre entièrement à la question de la redéfinition de l'approche architecturale à travers son exploration d'une géométrie complexe.

⁶⁶⁴ - BRAYER Marie-Ange et MIGAYRON Frederik, *Archilab - Orléans 1999*, éd. les presses de l'imprimerie Blanchard, France, Avril 1999, p. 98

extérieures »⁶⁶⁵. C'est pourquoi le curviligne peut être considéré, contrairement aux formes anguleuses du Déconstructivisme, comme un prometteur « *champ de forces* »⁶⁶⁶.

⁶⁶⁵ - LYNN Greg, *Architectural Curvilinearity : The Folded, The Pliant And The Supple*, In *Architectural Design*, n° 63, vol. 3/4, 1993, p. 15

⁶⁶⁶ - Idem

-III- Étude de quelques catégories formelles du Déconstructivisme.

Le chapitre que nous avons consacré à la définition de l'esthétique, nous a permis d'en constituer le paradigme. Il nous a introduit à la philosophie de la déconstruction, nous a fait découvrir la déconstruction derridienne avec ses jeux de mots, ses glissements de sens, sa polysémie, ses contradictions et ses ambiguïtés textuelles. L'étude de l'histoire et de l'évolution de l'esthétique nous a confronté à une remise en question générale du langage philosophique, artistique et architectural de la pensée académique, à l'émergence d'un antagonisme entre le « *rien faire* » et le « *se laisser faire* », « *se laisser deviner* », « *réinventer l'impossible* ». De même, la définition architecturale de l'esthétique nous a fait découvrir des transpositions maniéristes et « *des adaptations* »⁶⁶⁷ des textes derridiens.

Le Déconstructivisme en architecture, comme en philosophie, détruit le langage pour pouvoir le reconstruire, car il recompose les formes qu'il brise, mais en même temps conceptualise le chaos, explose les règles de la composition classique, fragmente la géométrie des formes pures et dérange la structure tout en préservant sa solidité, donc sans la détruire. Il complexifie l'espace architectural habituel, le surcharge de perturbations architectoniques et de « *violences* » ornementales. Bref, le

⁶⁶⁷ - « *Il faut cependant préciser que la Déconstruction architecturale n'est pas une projection fidèle de la critique littéraire, mais plutôt une adaptation.* » RAMADE Bénédicte, *Le club de la Déconstruction*, Extrait de *LIGEIA, Dossiers sur l'Art*, N° 33-36, Octobre 2000, Juin 2001, www.nils-m.net

Déconstructivisme « *exacerbe le Modernisme de l'intérieur et le déforme par sa propre généalogie formelle* » ; explique Mark Wigley⁶⁶⁸.

La confrontation du Déconstructivisme à des courants architecturaux significatifs, nous a permis d'élargir le champ de notre recherche esthétique fondée sur des comparaisons de photographies, qui ont pour repères le choix formel adopté par ce mouvement et sa façon d'appréhender l'espace. Le Déconstructivisme est une conséquence directe de la défaillance du Modernisme. Il rejoint le Postmodernisme dans le processus de dé-dogmatisation des principes corbuséens et « *s'inspire* », selon Mark Wigley⁶⁶⁹, du langage formel du Constructivisme de la période prérévolutionnaire, renouant ainsi avec l'histoire de l'architecture Russe du début du XX^{ème} siècle. Il trouve, par ailleurs, un certain écho avec l'aspect labyrinthique et irrationnel de l'architecture vernaculaire traditionnelle. Mais le mouvement change complètement de stratégie conceptuelle avec l'avènement du numérique et opte, nous semble-t-il, pour la dématérialisation de la forme, pour la fluidité, la souplesse, en introduisant dans son univers, les courbes et les contre-courbes du monde biologique et neurologique.

Le parcours épistémologique et historique des notions d'esthétique et de déconstruction, dévoile implicitement un certain nombre de principes déconstructivistes, tels que le chaos, le hasard, l'aléatoire, la fragmentation, la distorsion, la disjonction et l'accident. Cette liste incomplète ne peut être explicitée que si nous la soumettons à une approche comparative photographique, susceptible de faire ressortir d'éventuelles ressemblances esthétiques entre des photographies sélectionnées. Tout au long de notre immersion dans les quartiers de la médina de Tunis, nous avons assisté à un chantier colossal d'autoconstructions sporadiques, anarchiques, inachevées, et souvent en dégradées. Monticules de sable, sacs de ciment empilés les uns sur les autres, gravier et briques éparpillés, fragments de pierres anciennes, tôles ondulés, tubes en plastique, amas de fers, déchets de bois, débris de verres, climatiseurs, antennes

⁶⁶⁸ - WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction - Derrida's Haunt*, ed. The Mit Press Combridge, Massachudetts, London, 1993, n.p. (traduction personnelle)

⁶⁶⁹ - « *Ce n'est pas nécessairement qu'il soit conscient de s'inspirer des sources Constructivistes.* » Idem

paraboliques, tags protestataires, affiches publicitaires ; tout un bric-à-brac incongru et « *inesthétique* », qui se donne en spectacle en signe de rébellion. Instable, inachevé, autonome, non planifié, non standardisé, certainement illégal, délabré et partiellement en ruine ; le phénomène de l'autoconstruction dans la médina de Tunis pousse en rhizome, comme l'herbe sauvage, dans les hiatus et les espaces interstitiels.

Construites dans la clandestinité et surgissant de manière inattendue, les autoconstructions récentes de la médina de Tunis arborent des caractéristiques formelles, qui expriment « *les idées* » de la déréglementation, de la ruine et de l'inachèvement. Ces « *idées* » semblent prédominantes dans les photographies que nous avons prises de la médina. Mais en même temps, elles évoquent de nombreuses illustrations de projets déconstructivistes. Ce qui nous amène à nous demander si l'« *esthétique* » des autoconstructions peut constituer une source d'inspiration naturelle et prometteuse pour le Déconstructivisme. En effet, pouvons-nous nous appuyer sur ces trois « *idées* » pour résoudre les échecs successifs de l'architecture et de l'urbanisme médinal du Tunis d'aujourd'hui ? Mais encore, serait-il approprié de considérer les autoconstructions comme un modèle de remède empirique applicable à toutes les médinas arabo-musulmanes ? Les « *idées* » de la déréglementation, de la ruine et de l'inachèvement nous incitent à explorer les aspects esthétiques de ces autoconstructions, à les découvrir davantage et à développer leur langage formel selon une orientation déconstructiviste.

-III- 1. La déréglementation.

La déréglementation est un terme relativement récent, qui date des années 1980. Il est selon le Petit Robert, synonyme de dérégulation⁶⁷⁰ et désigne l'action « *d'alléger,*

⁶⁷⁰ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 692

de supprimer une réglementation existante »⁶⁷¹. Le mot déréglementation contient le préfixe « Dé- », qui indique l'éloignement, la séparation, la privation ou l'action contraire. Le substantif « *réglementation* » signifie quant à lui, l'action de réglementer et comporte l'ensemble « *des règles, des prescriptions, des mesures légales et réglementaires qui régissent une question* »⁶⁷².

La déréglementation ne figure pas dans le langage des esthéticiens. Elle est pratiquement absente du vocabulaire esthétique d'Etienne Souriau, qui consacre quelques pages à la définition du mot « *règle* ». Celui-ci revêt plusieurs significations. Il désigne d'abord un cadran, qui permet à l'artiste de guider son tracé, d'obtenir des traits droits précis, de parfaire sa gestuelle de manière à la rendre plus libre.

Qu'elle soit considérée comme une nécessité ou qu'elle soit au contraire, bannie par refus de tout assujettissement, le débat pour ou contre la règle dans le domaine de l'art, balance entre instauration de l'œuvre et tergiversations autour de préconceptions réductionnistes. Mais les règles sont indispensables aux artistes, car elles leur imposent des marges, un cadre général à ne pas franchir. En outre, elles fixent des limites et des barrières auxquelles ils se soumettent. Diderot qui critique ces contraintes imposées par la règle, écrit : « *Elles ont fait à l'art une routine. Elles ont servi l'homme ordinaire. Elles ont nui à l'homme de génie* »⁶⁷³.

En esthétique, le mot *règle* se prête à des lectures et à des interprétations diverses. Selon Etienne Souriau, il peut renvoyer à des principes constitutifs définissant la nature d'un genre, d'une catégorie ou d'un style. Mais il peut désigner aussi les méthodes et les procédés techniques de la réalisation de l'œuvre d'art ou encore, les principes auxquels l'art doit se soumettre comme outils d'évaluation. Enfin, le terme peut se référer aux prescriptions obligatoires, en dehors desquelles tout n'est qu'aberration.

⁶⁷¹ - *Grand Larousse Universel, Volume 5*, éd. Édition hors commerce rev. et corr, France, 1989, p. 3130

⁶⁷² - DE GONCOURT Edmond, DE GONCOURT Jules, *Journal Des Goncourt, Tome 1 - NE, Mémoires de la vie littéraire 1851-1865*, éd. Bouquins, France, Novembre 2013, p. 209

⁶⁷³ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 1212

« *L'ambiguïté* » que revêt le mot règle, nous incite à effectuer des recherches sur ses synonymes. Nous nous contenterons de citer ceux que nous trouvons significatifs et qui sont fréquemment employés dans le vocabulaire des esthéticiens, comme « *loi* », « *canon* », « *norme* », « *convention* », « *officiel* » ou « *académique* ».

« *Les lois* » sont des principes et des règles imposés à l'Homme par une autorité souveraine. Elles peuvent être normatives ou obligatoires. Elles ont donc, selon le vocabulaire d'esthétique, « *le pouvoir de prescription ou d'interdiction* »⁶⁷⁴. Ces lois peuvent également être « *descriptives et dégagent des relations entre des phénomènes, des faits par observation ou par induction* »⁶⁷⁵.

« *Les canons* » sont des modèles, des codes, des sortes de règles utilisées « *pour déterminer les problèmes de l'être humain et qui sont conformes à un idéal de beauté* »⁶⁷⁶. Ils constituent de ce fait ; « *les règles et les normes prises d'une façon générale comme un élément de référence* »⁶⁷⁷.

« *La norme* » est un état habituel, régulier, un modèle courant, un principe de conduite conforme à la majorité des cas. « *C'est un type concret ou une formule abstraite de ce qui doit être* »⁶⁷⁸. C'est « *tout instrument servant à tracer les lignes selon un angle donné* »⁶⁷⁹. Les normes sont donc, des règles et des lois employées dans un domaine artistique, scientifique ou technique. Elles représentent les conditions qu'une réalisation doit respecter, les « *prescriptions qu'il convient de suivre dans l'étude d'une science, les pratiques d'une activité, d'un art* »⁶⁸⁰.

⁶⁷⁴ - Idem, p. 958

⁶⁷⁵ - Idem

⁶⁷⁶ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 342

⁶⁷⁷ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 301

⁶⁷⁸ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 1704

⁶⁷⁹ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 1073

⁶⁸⁰ - <http://www.cnrtl.fr>

« *La convention* » est un accord, un compromis conclu entre deux ou plusieurs personnes. C'est un arrangement, un protocole ou un contrat entre des membres de sociétés ou entre des États⁶⁸¹. « *C'est ce qui résulte d'un accord réciproque, d'un consensus, d'une règle acceptée* »⁶⁸². Elle « *prend son existence, sa nature, sa force de loi, du fait même de cet accord* »⁶⁸³.

À l'origine, le mot « *académie* » désignait les philosophes et les historiens de l'école platonicienne. Plus tard, il sera employé par des sociétés savantes qui n'ont aucun rapport particulier avec l'école de Platon. Par exemple, l'académie de dessin ou de peinture désigne « *les exercices de peinture ou de dessin où l'on travaille d'après le modèle nu* »⁶⁸⁴.

Le mot « *académique* » renvoie quant à lui, à ce qui appartient à la doctrine de Platon ou aux écoles qui lui ont succédé. Il « *possède des caractères esthétiques qui sont ou que l'on croit être conformes à l'idéal d'une académie* »⁶⁸⁵. Les œuvres d'art académiques sont jugées froides et solennelles, parce qu'elles respectent les règles, les conventions établies par les universités et qu'elles sont « *plus savantes qu'inspirées et plus conventionnelles que véritablement savantes* »⁶⁸⁶. Néanmoins, ces jugements esthétiques ne peuvent pas exclure l'idéal artistique, le souci de se rattacher aux nobles traditions que ces académies ont essayé de préserver tout au long de leur évolution.

« *Officiel* » signifie ce qui émane d'une autorité administrative, d'un gouvernement ou encore « *celui qui est conforme à des règles strictes souvent*

⁶⁸¹ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 489

⁶⁸² - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 534

⁶⁸³ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 489

⁶⁸⁴ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. p. 13

⁶⁸⁵ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 13

⁶⁸⁶ - Idem

péjoratives »⁶⁸⁷. Mais selon le vocabulaire d'esthétique, le terme désigne « *ce qui est en réalité une position dominante* »⁶⁸⁸. Autrement dit, l'art officiel est celui qui soutient toute forme d'Art public non planifié, exécuté sur place, dans la rue, sans se soumettre aux règlements établis par la municipalité ou par l'État. Cet art doit être selon certains de ses partisans, « *nécessairement rétrograde* » et émaner de toute idée neuve, féconde en matière d'art.

Jacques Derrida écrit : « *[La déconstruction] n'est pas non plus une méthode avec ses normes et ses procédures, ses techniques de lecture et d'interprétation. Elle ne propose aucune règle à appliquer* »⁶⁸⁹. En d'autres termes, la déconstruction est une « *démarche* » spontanée, improvisée, imprévisible, complètement opposée aux normes et aux conventions courantes. Cela l'entraîne selon Pierre Delain, dans une « *quasi-règle* »⁶⁹⁰. Qu'il soit philosophique, architectural ou artistique, le Déconstructivisme doit « *réinventer l'impossible* ». Il refuse de se laisser figer dans des interdits imposés au préalable par des règles et par des conditionnements préétablis. Il s'inscrit au contraire, dans les limites du pensable, du concevable, du démontrable, du conventionnel, en s'ouvrant à un avenir indéterminé et irrationnel.

Le Déconstructivisme se veut spontané, instable, inattendu et à priori, inconcevable. Il se revendique de « *ce qui arrive* ». Mais c'est avec l'architecture qu'il exprime pleinement la déréglementation, le refus des méthodes de construction classiques et du savoir-faire académique. Il se débarrasse ainsi, des carcans normatifs du Modernisme, en se plaçant dans les limites de la raison constructive, en brisant les théories du Rationalisme architectural et en remettant en question les calculs de la résistance des matériaux.

⁶⁸⁷ - STENDHAL, *Racine et Shakspeare, T.1*, éd. Calder Publications, USA, 2012, p. 96

⁶⁸⁸ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd. Presses universitaires de France, France, 1990, p. 1081

⁶⁸⁹ - DERRIDA Jacques, *Qu'est-ce que la déconstruction ? (Entretien daté de 1992 de Roger-Pol Droit avec Jacques Derrida)*, In *Le Monde*, Mardi 12 Octobre 2004, <http://www.idixa.net>

⁶⁹⁰ - DELAIN Pierre, *Les mots de Jacques Derrida*, éd. Galgal, 2004, <http://www.idixa.net>

Le Déconstructivisme exprime la déréglementation en faisant table rase du passé et en développant des réflexions fondées sur la question de « *qu'est-ce que... ?* »⁶⁹¹. Il rejette l'ordre établi par ses prédécesseurs modernistes et neutralise en s'autoproclamant « *réinventeur d'impossible* », le dogmatisme rationnel de l'architecture qui domine son époque. Le Déconstructivisme en architecture n'obéit à aucune règle enseignée dans le milieu académique et pratiquée dans le milieu professionnel. Il se révolte, se rebelle, se déréglemente tout au long de son processus de conception. En se déréglementant de cette manière, il expérimente de « *nouvelles règles* » ; des non-règles, des contre-règles ou des « *dérègles* », par lesquelles il tente d'élaborer une autre théorie de l'architecture et de mettre au point des principes, à priori non académiques, non standardisés, non normalisés, en cours d'expérimentation et sujets à l'erreur.

Les cinquante-deux aphorismes⁶⁹² publiés par Jacques Derrida, ressemblent plus à un préambule axiomatique qu'à un véritable recueil de règles et de normes ; sachant que les aphorismes restent des écrits non validés, des intentions, des conjectures philosophiques ambiguës, qui, nous semble-t-il, tournent au rond. Le philosophe déconstructiviste perturbe le rationalisme, sans toutefois réussir à le détruire définitivement. Il combat l'ordre et la régularité des principes architecturaux, mais ne les supprime pas complètement. Il s'insurge, non pas pour se débarrasser de l'ensemble de la théorie du mouvement Moderne, mais pour réaffirmer la force de la discipline artistique et architecturale. Jacques Derrida, à travers sa philosophie sur la déconstruction, laisse survenir une non architecture, un « *anti-art* » construit sur les faiblesses des courants artistiques et architecturaux qui l'ont précédé.

Le Déconstructivisme en architecture enfreint les interdits imposés par le cahier des charges municipal, pour promouvoir de nouvelles règles architecturales et urbaines. Ces nouvelles règles s'appuient sur le hasard, sur la spontanéité et l'indétermination spatiale. Elles visent un Rationalisme « *autre* », ambigu, incertain, insaisissable. Les

⁶⁹¹ - « *Le déconstructivisme interroge ce qui, dans le Qu'est-ce que... ?* »
DERRIDA Jacques, *Qu'est-ce que la déconstruction ? (Entretien daté de 1992 de Roger-Pol Droit avec Jacques Derrida)*, In *Le Monde*, Mardi 12 Octobre 2004, <http://www.idixa.net>

⁶⁹² - DERRIDA Jacques, *52 Aphorismes pour un avant-propos*, Extrait de *Cahiers du CCI, Hors-série*, éd. Georges Pompidou, Paris, 1987, p.p. 07/14

dérèglementations du Déconstructivisme sont donc, perplexes, accidentelles, indémonstrables, voire « *impossibles* ». L'architecture qui en découle, contourne les législations constructives et perturbe l'éthique de la lisibilité spatiale. Elle remet en question notre manière de percevoir l'espace, nos usages, nos goûts, notre vision esthétique de l'habitat et de l'architecture. Même si le Déconstructivisme ne propose pas de méthode, de critique ou de théorie, comme l'affirme Pierre Delain⁶⁹³, il se fonde sur un principe essentiel, qui est de se libérer du déterminisme formel, de la géométrie pure et banale de l'architecture Moderne. Il bannit ainsi, la certitude spatiale et les règles de composition classiques, qui bloquent toute initiative de changement.

-III- 2. La Ruine.

Le mot ruine, du latin *Ruina*, veut dire tomber ou s'écrouler. Il signifie, « *débris d'édifice ancien dégradé ou écoulé* » (Petit Robert)⁶⁹⁴, « *restes d'un édifice écroulé* » (Faits des Romains)⁶⁹⁵, « *Effondrement partiel ou total d'une construction ou d'un ensemble d'édifices à la suite d'une dégradation naturelle, d'une destruction volontaire ou accidentelle* » (Trésor de la langue française)⁶⁹⁶, « *écroulement, chute (d'un objet matériel)* » (Miracles de Notre Dame de Chartres)⁶⁹⁷, ou encore, « *décombre résultant d'un écroulement* » (Vocabulaire d'esthétique d'Étienne Souriau)⁶⁹⁸...

Entre subsistance et perdition, la ruine en esthétique renvoie à la fragmentation partielle de l'œuvre. Depuis l'antiquité, elle inspire artistes et esthètes. La ruine confère

⁶⁹³ - DELAIN Pierre, *Les mots de Jacques Derrida*, éd. Galgal, 2004, <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281143.html>

⁶⁹⁴ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 2281

⁶⁹⁵ - *Faits des Romains*, éd. L. F. Flutre et K. Sneyders de Vogel, p. 614

⁶⁹⁶ - <http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>

⁶⁹⁷ - LE MARCHAND Jean, *Miracles N.-D. de Chartres, 20 ds T.-L.*, <http://www.cnrtl.fr/etymologie/ruine>

⁶⁹⁸ - SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990, p. 1258

à l'œuvre une dimension atemporelle. Le temps est perçu comme « *signe d'échappatoire et de fuite* »⁶⁹⁹. Au Quattrocento, nous découvrons dans des manuscrits médiévaux sur l'apocalypse, des dessins de débris de villes effondrées⁷⁰⁰. Au Cinquecento, nous observons souvent des expressions artistiques qui dramatisent et amplifient de manière spectaculaire la notion de désastre. Ainsi, l'esthétique de la ruine évolue, pour devenir selon Michel Makarius, le « *symptôme d'un état général de déréliction où le prétexte à une image ambiguë, à la fois étrange et familière* »⁷⁰¹. Au siècle des lumières, le thème de la ruine continue d'inspirer les artistes. Au cours de l'époque moderne et avec l'émergence du Dadaïsme en particulier, elle intègre des fragments de la réalité quotidienne et diffuse un art du chaos inouï. Les compositions sont centrifuges, quant aux formes et aux volumes, ils se fragmentent et deviennent entièrement hétérogènes, de sorte que toutes les œuvres de cette époque se présentent en morceaux. Avec le Surréalisme qui apparaîtra sur la scène artistique quelques années plus tard, les compositions s'écroulent, se morcellent et deviennent résolument molles. L'avènement de la photographie change cette vision de la ruine et interroge le destin du monument détruit pris en clichés. Les ruines photographiées se renouent, se reproduisent, se consomment visuellement et massivement. Elles se commercialisent en se figeant dans des images, dans des cartes postales, qui séduisent les touristes et qui participent à la prospérité économique des pays.

La ruine devient au vingtième siècle, un objet d'étude déterminant dans les milieux universitaires. Elle s'intéresse aux strates historiques de la ville, à ses sédiments et à son archéologie urbaine. La mise à jour des chantiers d'architecture dans la ville, la multiplication des travaux de construction de bâtiments et d'aménagements en sous-sol (caves aménagées, parkings souterrains, réseaux de métro, etc.), ont donné lieu à des découvertes inattendues et à des interventions, qui visent la sauvegarde du patrimoine bâti. Ces chantiers deviennent des objets conceptuels qui conjuguent le passé et le présent. Tel est le cas du musée gallo-romain de Périgueux, où Jean Nouvel articule les ruines de l'ancienne villa, pour faire surgir des strates du passé⁷⁰². C'est aussi le cas des

⁶⁹⁹ - Idem

⁷⁰⁰ - MAKARIUS Michel, *Ruines*, éd. Flammarion, Toulouse, 2004, p. 17

⁷⁰¹ - Idem, p. 44

⁷⁰² - Figure 102, p. 277

photographies de Stéphane Couturier, qui associent le construit au détruit, qui confrontent le démolé au réhabilité en créant un jeu de lignes et de couleurs opposées. Armatures de béton rouillé, engins de chantier et bulldozers délabrés, échafaudages de planchers, matériaux de construction emmagasinés, délaissés ; autant de scénarios photographiques tirés d'un contexte quotidien et montrés de façon à « *inverser* » la connotation habituelle de la notion de ruine. Jadis, les esthéticiens futuristes considéraient les chantiers d'architecture comme des condensateurs d'énergies diffuses de la ville. Ces chantiers symbolisent la naissance de l'architecture, alors que la ruine renvoie à sa fin. Mais Stéphane Couturier inverse le thème de la ruine, en réinterprétant, en renversant la connotation d'un paysage en cours de chantier, en montrant des scènes de construction en cours de réalisation, pour exprimer entre autres, le thème de la destruction de l'architecture et non celui de sa mise au monde⁷⁰³.

La ruine d'un bâtiment effondré pousse la forme initiale de son architecture à se décomposer, à s'altérer, à se métamorphoser. Elle sollicite sa restauration, sa conservation, son réaménagement donc, le prolongement de son histoire. À la fois muette et parlante, la ruine en architecture évoque la mémoire, endeuille l'acte de destruction, sédimente le traumatisme de la chute de l'architecture, de la déshérence, de la fin. Elle évoque un passé lointain, marque les limites de la résistance et de la solidité d'un bâtiment, la marge de sécurité à ne pas franchir, pour garantir la sécurité de ses habitants.

La ruine attire souvent les artistes et les architectes déconstructivistes, car elle les pousse à composer avec ses résidus, avec ses déchets, ses fragments et à s'inspirer des aspects esthétiques de son instabilité, de sa confusion formelle, de son exposition à un éventuel effondrement. Silencieusement, la ruine endeuille l'acte de destruction, de déstructuration et le traumatisme de la chute, de la fin de l'architecture. Elle marque les limites de la résistance de la structure d'un bâtiment, ses marges de sécurité et révèle sa fragilité en laissant entrevoir la possibilité de sa disparition. Au cours de son entretien avec Jean Baudrillard, Jean Nouvel évoque cette « *recherche de limites* » de l'architecture d'aujourd'hui, en ces termes : « *destruction du lieu et de la limite* » pour

⁷⁰³ - Figures 103 et 104, p. 277

des fins de création, de conception spatiale. « *Je dirais qu'il y a dans l'art et dans l'architecture une recherche de la limite et un plaisir de la destruction* »⁷⁰⁴.

La ruine en architecture rejoint le Déconstructivisme par le fait qu'elle se trouve dans les « *limites* » de la raison constructive, de la résistance à la chute. Ces limites ne sont pas uniquement structurelles ; elles ne relèvent pas seulement de la solidité ou de la stabilité de l'architecture, mais sont également fonctionnelles et incluent l'usage, notre manière habituelle d'occuper l'espace. Elles sont aussi formelles, esthétiques, puisqu'elles se rapportent au goût, au plaisir et à l'émotion : « *Malgré leur apparence fragmentaire, [les aphorismes de la déconstruction] font signe vers la mémoire d'une totalité, à la fois ruine et monument* » ; écrit Jacques Derrida dans son 46^{ème} aphorisme⁷⁰⁵. Pour Derrida, la déconstruction n'est ni destruction de l'acte architectural, ni sa construction. Elle est à la fois construction/destruction ou pour reprendre ses termes ; « *ruine et monument* », « *projet illisible et à venir* », « *style à définir* », « *espace inhabitable* », « *invention de nouveaux paradigmes* »⁷⁰⁶. Autrement dit, le mot déconstruction s'applique à toute architecture qui se veut en opposition avec la forme simple, avec les volumétries rigoureuses et utilitaires et avec l'espace que nous avons l'habitude d'habiter, d'occuper, en l'occurrence ; celui qui a été créé par le mouvement Moderne en architecture. La déconstruction tend à complexifier l'espace bâti habituel, à le rendre inutilisable, inhabitable. Son objectif consiste, d'après Nikos Salingaros, à « *inverser [sa] principale raison d'être : fournir un abri viable* »⁷⁰⁷.

A l'opposé du processus de la ruine, le Déconstructivisme défragmente plastiquement l'architecture, dissimule l'acte de destruction, pour réinventer l'espace, faire naître le plaisir, l'émotion esthétique et donner lieu à une innovation programmatique. Cet acte de destruction est donc volontaire, préconçu, constructif et créatif. En transgressant les codes esthétiques, il exerce une certaine violence

⁷⁰⁴ - BAUDRILLARD Jean et NOUVEL Jean, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, éd. Calmann-Lévy, France, 2000, p. 42

⁷⁰⁵ - DERRIDA Jacques, *52 Aphorismes pour un avant-propos*, Extrait de *Cahiers du CCI, Hors-série*, éd. Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 12

⁷⁰⁶ - Voir aphorisme 9, Idem, p. 08

⁷⁰⁷ - SALINGAROS Nikos A., ALEXANDER Christopher, HANSON Brian, MEHAFFY Michael et MIKITEN Terry M., *Anti-architecture et déconstruction*, Éd. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 113

susceptible de déclencher une « *souffrance* » positive, créative et "met à mal" le bâtiment afin d'y introduire la notion de plaisir. « *Les idées de la destruction et de la douleur sont beaucoup plus puissantes que celles qui viennent d'un plaisir non lié à un état de douleur et de souffrance* » note, Joseph Nasr⁷⁰⁸. « (...) *L'idée de la douleur portée à son plus haut degré est bien plus forte que le plus haut degré de plaisir* » ; explique Edmund Burke⁷⁰⁹.

Le Déconstructivisme appliqué à l'architecture convoque la ruine, joue avec les formes penchées qui ont l'air de s'effondrer et met en décor les structures des bâtiments démolis. Il conceptualise son « *équilibre* » précaire en s'appuyant sur la dangerosité, sur le sentiment d'insécurité, de malaise spatial et sur l'idée de l'anéantissement inattendu, imprévisible. Mais selon Joseph Nasr : « *Le mot "déconstructivisme", n'est pas un concept de la destruction, (...), "destruction ruine", mais plutôt de la décortication, que ce soit dans les domaines philosophique, littéraire ou architectural* ». Il pense que « *C'est un concept ou un style particulier, destiné à mettre en valeur une certaine métaphorisation architecturale et urbaine* »⁷¹⁰. Bien que Derrida précise dans son 48^{ème} aphorisme, que son concept ne renvoie pas à une métaphore architecturale, l'acte de déconstruction ouvre un espace « *autre* », qui explore la géométrie de l'érosion et les formes défragmentées des bâtiments chutés. Il recherche ainsi, la non-domestication, la dé-fonctionnalisation de l'architecture, en faisant appel à l'esthétique de l'accident, de la catastrophe, à celle de la fragmentation, du danger, de l'insécurité et en convoquant ce que Walter Benjamin appelle l'« *expérience du choc* »⁷¹¹.

Le thème de la ruine est très courant dans l'architecture du Déconstructivisme. Il se traduit par la transgression de la géométrie des formes pures, par le bouleversement

⁷⁰⁸ - NASR Joseph, *Le rien en architecture, l'architecture du rien*, éd. L'Hamattan, Paris, 2011, p. 148

⁷⁰⁹ - BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, éd. Vrin, 1990, cité par NASR Joseph, Idem

⁷¹⁰ - Idem, p.p. 164/165

⁷¹¹ - « *La discontinuité des moments du choc trouve sa cause dans la discontinuité d'un travail devenu automatique, n'admettant plus l'expérience traditionnelle qui présidait au travail artisanal. Au choc éprouvé par celui qui flâne dans la foule correspond une expérience inédite : celle de l'ouvrier devant la machine.* » À propos de quelques motifs baudelairiens, Extrait de BENJAMIN Walter, *Écrits français*, éd. Gallimard, Paris, 1991, p. 244

des masses bâties et par leur télescopage, qui exprime l'idée de la violence, du choc, du danger dû à l'effondrement. L'espace architectural est déstructuré. Et pour cause, il semble écrasé, dans un état d'équilibre temporaire, transitoire, donc instable. La structure est pareillement dérangée, déplacée et agressée, sans que cela n'entraîne la destruction effective du bâtiment. « *Il s'agit d'une architecture de perturbation, de dislocation, de déviation, d'écart et de distorsion, plutôt que de démolition, de démantèlement* »⁷¹². Le Déconstructivisme dérange la fonction, l'usage, qui est à son tour détourné, déformé et dé-fonctionnalisé. « *La fonction suit la déformation* »⁷¹³ ; c'est dans cette esthétique de la catastrophe générale, de plaisir de la fragmentation, du choc, de l'agression « *destructive* » et dé-structuraliste, que s'exprime l'« *idée* » de la ruine dans les œuvres du Déconstructivisme architectural.

Le musée juif de Berlin⁷¹⁴ expose les transgressions, les douleurs et les « *destructions* » de la forme architecturale, pour exprimer le traumatisme de l'absence engendré par l'holocauste. Baptisée « *entre les lignes* » (Between the Lines), l'œuvre se remémore les camps de concentration nazis et développe un réseau de lignes brisées, qui pourraient être interprétées comme une étoile de David défragmentée, détériorée et totalement en ruine. Ce jeu de lignes créé par Daniel Libeskind, n'est pas sans rappeler les « *découpages* » (cutting) de Gordon Matta-Clark, pratiqués sur un bungalow abandonné dans la banlieue américaine. Dans ce projet, Matta-Clark adopte une démarche expérimentale particulière du Déconstructivisme : une « *anarchitecture* » qui part d'un bâtiment des années 1920 existant et abandonné. Contrairement au projet du musée juif, Splitting⁷¹⁵ met directement en scène et sans recours à des métaphores, le thème de la ruine. L'artiste découpe spontanément le bâtiment en fentes et crée des perspectives nouvelles. Mais le projet Indeterminate Facade⁷¹⁶ explore le thème de la ruine de façon plus spectaculaire, notamment quand James Wines déverse une cascade

⁷¹² - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine and BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academy editions, Londres, 1989, p. 134 (traduction personnelle)

⁷¹³ - Idem, p. 135

⁷¹⁴ - Figures 108 et 109, p. 279

⁷¹⁵ - Figure 110, p. 179

⁷¹⁶ - Figure 111, p. 280

de briques. On retrouve la même idée dans le projet Highrise of Homes⁷¹⁷, qui montre une architecture envahir par la végétation.

-III- 3. L'inachèvement.

L'inachèvement est un terme qui date de la fin du XIX^{ème} siècle et qui signifie l'« état de ce qui n'est pas achevé » (*Petit Robert*)⁷¹⁸ ou le « fait de ne pas être achevé » (*Grand Larousse universel*)⁷¹⁹. L'inachèvement qualifie une œuvre que son auteur n'a pas finie ; il suggère un arrêt de travail volontaire et momentané. Les raisons de cet arrêt sont multiples. Elles pourraient être économiques⁷²⁰ ou s'expliquer par un manque de temps, d'idées de la part de l'artiste. L'arrêt d'une œuvre peut aussi être involontaire ou décidé. Par exemple, la mort inattendue d'un artiste, entraîne l'arrêt imprévisible et involontaire de son œuvre.

L'inachèvement place l'œuvre dans un processus de changement et de transformation. Il l'engage dans le provisoire, dans l'incertain, dans l'éphémère, la maintient dans l'état d'esquisse et de brouillon continu. Il échappe au quantifiable, au déterminable, au définitif, au satisfaisant et au parfait. L'inachèvement d'une œuvre signifie qu'elle est ouverte à d'éventuelles modifications, qu'elle est en état d'attente, de suspension, car elle est constamment en voie de constitution, en formation, en devenir. Tout comme l'œuvre complète, elle est sujette à la critique, à la remise en question et se prête à des interprétations différentes.

⁷¹⁷ - Figure 112, p. 280

⁷¹⁸ - REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 1297

⁷¹⁹ - *Grand Larousse Universel, Volume 8*, éd. Édition hors commerce rev. et corr, France, 1989, p. 5506

⁷²⁰ - Ce qui est fréquemment le cas dans le Moyen-Âge.

L'inachèvement d'une œuvre en art, nous renseigne sur les intentions de l'artiste. Mais elle incite l'observateur à intervenir, à y effectuer des retouches, des reprises ou des améliorations. Silke Schauder pense qu'« elle est entièrement subordonnée à la pensée »⁷²¹. La perfection et la satisfaction sont des notions étrangères à l'œuvre inachevée. Par son hésitation, par son ambiguïté, par son instabilité et ses imperfections, elle échappe aux critiques.

Le caractère incomplet d'une œuvre inachevée, lui donne la possibilité de détourner des conflits de lecture, de refuser, de nier, voire de transgresser les principes et les règles d'art de son temps. Toujours renouvelable, une œuvre inachevée peut contredire l'idée initiale de son créateur, puisqu'elle change et qu'en même temps elle ouvre des perspectives nouvelles, laisse entrevoir des lignes de fuites fictives et des axes invisibles, qui se prêtent à différentes lectures. Une œuvre inachevée est un « passage » obligé, une « transition », une « transfiguration », une « mutation », pour reprendre Claude Lorin⁷²². Elle demeure instable et indéterminée, si bien que nous ne pouvons envisager sa fin.

Le « *Non finito* » est un autre terme esthétique, dont le sens est très proche de l'inachèvement, sans toutefois en être le synonyme exact. Il s'agit d'une expression empruntée à l'italien, qui désigne une non-terminaison de l'œuvre. En plus de l'idée de l'inachèvement, le « *non finito* », souligne le caractère imparfait et non abouti de l'œuvre, sachant qu'elle ne répond pas aux goûts de la bourgeoisie aisée. « *L'œuvre est peut-être finie, mais, elle n'est pas sûrement commencée* » ; commente ironiquement Wistler⁷²³. Comparable au brouillon, au griffonnage et taxé d'insuffisance expressive, le « *Non finito* » suggère plus qu'il ne représente. Il sélectionne l'essentiel, le nécessaire, l'urgent sans s'attarder sur les détails secondaires : « *Il a la hantise ou la fraîcheur de spontanéité de premier jet* »⁷²⁴. Il ne trahit ni un manque, ni une faiblesse, mais se définit comme le style de ce qui est censé être, de ce qui pourrait être. Le « *non finito* »

⁷²¹ - SCHAUDER Silke, *Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel*, <http://meunierlagier.unblog.fr>

⁷²² - LORIN Claude, *L'inachevé : peinture, sculpture, littérature*, éd. Grasset (coll. « Figures »), Paris, 1984, p. 274

⁷²³ - Idem

⁷²⁴ - Idem

s'inscrit, d'après Silke Schauder, dans le temps de tous les regrets. « *Son lieu est le futur antérieur. (...) l'avenir avorté* »⁷²⁵.

Entre être et non être, le « *Non finito* » est une réserve créatrice, un geste artistique suspendu qui nous indique des lignes invisibles. Ces lignes esquissent ce que l'œuvre pourrait être, ce qu'elle aurait pu être. Sa beauté réside dans cette dialectique de la forme et de l'informe, du figuratif et du dé-figuratif, sujette à interprétation. Ambigu, désinvolte et incomplet, le « *Non finito* » développe dans l'art un certain goût pour l'ambiguïté, pour l'incertitude. Il donne à voir ce que l'œuvre pourrait être, tout en la laissant en suspens, dans l'attente et en la maintenant dans l'instabilité. De ce fait, il prolonge le temps, l'âge et la vie de l'œuvre. Il assure également son vieillissement et la préserve ainsi de la perte, de la disparition. Autrement dit, le « *non finito* » fait durer l'œuvre artistique et retarde son déclin en la soumettant à d'éventuels changements.

Le « *Non Finito* » que Michel Ange utilisait dans ses sculptures, séduisait aussi bien l'artiste que ses détracteurs. Et bien que le « *Non Finito* » de Michel Ange fut confronté aux perfectionnements des œuvres réalistes de son temps, l'ambiguïté et l'incomplétude qui caractérisaient ses œuvres, ont impressionné les artistes de la Renaissance. Par exemple, les statues qui ornent le tombeau des Médicis⁷²⁶, révèlent une volonté d'incomplétude de la part du sculpteur. Pour preuve, le visage de l'une de ces trois statues est demeuré volontairement inachevé et en partie masqué. De même, cette volonté d'inachèvement est perceptible dans la fresque du « *jugement dernier* » de la chapelle Sixtine⁷²⁷, notamment lorsque nous observons les corps qui chutent et ceux qui s'élèvent vers le ciel. Quant aux imperfections de la Pièta Rondanini, elles crevassent le marbre et l'explorent en jouant sur la porosité et la détérioration de la matière.

Le succès du « *Non finito* » se poursuit avec Rondin et avec de nombreux autres artistes. Utilisé par les peintres de la Renaissance, puis successivement adopté par le

⁷²⁵ - SCHAUDER Silke, *Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel*, <http://meunierlagier.unblog.fr>

⁷²⁶ - Réalisé entre l'an 1524 et l'an 1534. Voir figures 105 et 106, p. 278

⁷²⁷ - Réalisé entre l'an 1536 et l'an 1541 Voir figure 107, p. 278

Romantisme, par le Réalisme, par l'Impressionnisme et le Fauvisme, le « *non finito* » évolue avec les tendances et les courants artistiques des différentes époques qu'il traverse, mais c'est avec l'Expressionnisme qu'il deviendra, selon Guy Deboulet ; « *une libération des apparences lisses, une libération des couleurs à l'égard du sujet et bientôt de la forme* »⁷²⁸. Au XX^{ème} siècle, Constantin Brancusi élabore sa colonne sans fin⁷²⁹. Son contemporain Piet Mondrian, expose sa composition inachevée⁷³⁰, dont l'empirisme se révèle à travers le travail effectué au fusain. « *On y voit le travail au fusain, les essais et les erreurs que traverse le peintre pour définir la position et l'épaisseur des lignes noires* » ; note Laurent Wolf⁷³¹. En architecture, nous pouvons citer Antonio Gaudi, considéré par Albert Fuster comme un « *constructeur d'œuvres inachevées* »⁷³². En témoigne sa célèbre Sagrada Familia⁷³³ qui a donné lieu à un chantier interminable, voire éternel⁷³⁴. « *S'il n'en était pas ainsi, l'œuvre serait critiquable et ne pourrait être achevée* » ; disait-il⁷³⁵. Pour le projet de cette basilique, Gaudi réalise plusieurs maquettes de structure. Il dessine et conçoit sur le terrain, au fur et à mesure de l'avancement du chantier. Il étudie d'abord la crypte de l'église Santa Colonna, pour expérimenter à échelle réelle les formes « *bizarres* ». L'église et sa crypte sont pour lui, des terrains d'investigation empiriques destinés à des vérifications structurelles et à des démonstrations anticipées, qui serviront à la réalisation de la Sagrada Familia. Selon Isabelle Miller, elles constituent pour l'architecte un véritable « *banc d'essai* »⁷³⁶. L'œuvre de Gaudi est aujourd'hui, une réalisation architecturale non aboutie. Elle demeure malgré la mort de son concepteur, intentionnellement inachevée

⁷²⁸ - BELOUET Guy, *NON FINITO*, art, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Tome IV, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008, p. 3909

⁷²⁹ - Figures 113 et 114, p. 281

⁷³⁰ - Réalisée en l'an 1934.

⁷³¹ - WOLF Laurent, « *Exposition* », Extrait de *Études 2011/1* (Tome 414), p. 101

⁷³² - FUSTER Albert, *Gaudí, mythe ou réalité ?*, Perspective, 2, 2009, Source : <http://perspective.revues.org/1388>

⁷³³ - Réalisée à partir de l'année 1884.

⁷³⁴ - Figure 115, p. 281

⁷³⁵ - *Le temple de l'inachèvement : Antonio Gaudí et la Sagrada Familia*, Extrait de MILLER Isabelle, *Les inachevés. Le goût de l'imparfait*, éd. Seuil, Paris, 2008, p. 137

⁷³⁶ - BELOUET Guy, *NON FINITO*, art, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Tome IV, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008, p. 3909

et constamment en cours de chantier. Elle est donc « *éternellement incomplète* », pour paraphraser Vilma Torelli⁷³⁷.

Cependant, le « *Non finito* » et l'inachèvement n'ont pas l'exclusivité de la non complétude. A titre d'exemple, nous citerons le « *Work in progress* » dont les partisans exécutent l'œuvre in situ, en public et en temps réel ou encore, l'« *Art interactif* », qui permet au spectateur d'interagir et de participer à l'élaboration de l'œuvre. Certes, le « *Non finito* », le « *Work in progress* », l'« *Art interactif* » et de nombreux mouvements artistiques similaires sont quelque peu desservis par leurs esthétiques incertaines et instables, mais leur intérêt réside dans leur capacité à remettre en question le perfectionnement de l'œuvre d'art.

Ce qui singularise la déconstruction derridienne, c'est son caractère « *instable* », « *changeant* », qui cherche sans arrêt à miner le discours, à désorienter le sens, la signification des phrases et qui s'évertue à faire perdre au texte sa structure grammaticale. Jacques Derrida se demande, dans son 47^{ème} aphorisme, comment une interruption architecturale pourrait retrouver un sens, une fonction et avoir une finalité dans une nouvelle édification⁷³⁸. Nous avons expliqué précédemment, que la déconstruction est une philosophie qui n'a pas de méthodes, de théories bien définies ou de pratiques et qu'elle dérègle le discours. La plupart des écrits de Jacques Derrida, nous entraînent dans des jeux de mots, dans des polysémies, des dédoublements de significations, des ambiguïtés, et dans des lectures multiples d'un même texte, d'un texte-matrice ou d'un « *architecte* »⁷³⁹. Derrida estime que grâce à la déconstruction, toute énonciation nous dit plus que ce qu'elle ne veut dire, car elle s'exprime dans « *plus d'une langue* »⁷⁴⁰, et a « *plus d'une voix* »⁷⁴¹. Elle livre une

⁷³⁷ - TORELLI Vilma, *Linguaggi dell'arte moderna. Il non-finito*, <http://www.artonweb.it> (traduction personnelle)

⁷³⁸ - DERRIDA Jacques, *52 Aphorismes pour un avant-propos*, Extrait de *Cahiers du CCI, Hors-série*, éd. Georges Pompidou, Paris, p. 08

⁷³⁹ - WINES James, *The Slippery Floor*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine and BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academyeditions, Londre, 1989, p. 136 (traduction personnelle)

⁷⁴⁰ - ZIMA Pierre V., *La déconstruction. Une critique*, éd. de l'Hamattan, Paris, Juin 2009, p. 67

infinité de métadiscours, des traductions « *autres* » d'un même discours, d'un même fragment de phrase. « *La déconstruction, ce sont des textes sur des textes* » ; écrit, Alain Pélissier⁷⁴². Ce qui nous confronte à des variétés de sens infinies, inachevables.

En dégagant les métadiscours d'un texte, la déconstruction met fin à la réduction du sens, à la monosémie engendrée par les méthodes de lecture classiques. Selon Derrida, « *elle est l'ouverture d'une question ; c'est-à-dire rien* »⁷⁴³. « *Elle n'est pas déterminable et, en ce sens, elle n'est rien* » ; renchérit Pascual Pariselli⁷⁴⁴. C'est ce « *rien* » qui rend la déconstruction ouverte à toute forme d'interprétation, qui la rend indéterminable, indécidable, instable, par les lectures multiples auxquelles elle se prête. C'est aussi ce « *rien* » qui la rend énigmatique et toujours inaccomplie, car elle « *démonte* » la syntaxe et le syntagme de la phrase. Alain Pélissier écrit à ce propos : « *(...) l'action d'ouvrir nécessite une reprise sans cesse de l'ouverture* »⁷⁴⁵.

L'aphorisme 9⁷⁴⁶ définit la déconstruction architecturale comme un « *projet illisible et à venir* », comme une « *école encore en formation* », un « *style à définir* », et comme l'« *invention de nouveaux paradigmes* ». La déconstruction est entre autres, une édification en cours de projet inaccomplie, incomplète, indéterminée ; un processus ouvert et sans cesse repris pour d'éventuels changements et interprétations. Elle laisse entrevoir à travers son instabilité, de nouvelles perspectives architecturales. Et si elle énonce des aphorismes abstraits, voire ambigus, elle n'impose en revanche, aucune règle ou méthode prédéfinie. La déconstruction « *ne peut être transformée en*

⁷⁴¹ - MALLET Marie-Louise et MICHAUD Ginette, *Jacques Derrida / cahier*, éd. L'Herne, 2004, France, p. 30

⁷⁴² - PELISSIER Alain, *La déconstruction*, Extrait de *Techniques et Architecture*, n° 380, 1988, p. 55

⁷⁴³ - DERRIDA Jacques, *Qu'est-ce que la déconstruction ?*, Extrait de *Le Monde*, 1992, p. 02, <http://www.idixa.net>

⁷⁴⁴ - Idem

⁷⁴⁵ - PELISSIER Alain, *La déconstruction*, Extrait de *Techniques et Architecture*, n° 380, 1988, p. 56

⁷⁴⁶ - « *Voici de l'architecture : projet illisible et à venir, école encore inconnue, style à définir, espace inhabitable, invention de nouveaux paradigmes* » 9^{ème} aphorisme, DERRIDA Jacques, *52 Aphorismes pour un avant-propos*, Extrait de *Cahiers du CCI, Hors-série*, éd. Georges Pompidou, Paris, p. 07

méthode »⁷⁴⁷. « Je veux garder l'esprit ouvert : pas de règles fixes, pas de bon ou de mauvais » ; confirme Frank Gehry⁷⁴⁸.

Dépourvue d'instruments méthodologiques, la déconstruction ne pourrait être qu'un projet inachevé, en cours de recherche. Elle est, à la fois, un « tout » et un « rien »⁷⁴⁹; une sorte d'état transitoire, une esquisse destinée à être réétudiée, modifiée, transformée. En d'autres termes, c'est une résolution spatiale provisoire en devenir. Le Déconstructivisme, tout comme la déconstruction derridienne, « exprime un monde instable produit par une architecture instable »⁷⁵⁰. Il ne projette pas « l'angoisse », « l'inquiétude » de ses propres concepteurs. D'après Mark Wigley ; « ce n'est pas une forme d'expressionnisme. L'architecte n'exprime absolument rien »⁷⁵¹.

L'inachèvement est un aspect intrinsèque et consubstantiel dans l'esthétique du Déconstructivisme. Il est la conséquence de la crise du Modernisme et de ce fait, s'imprègne de l'influence d'une ville complexe, perplexe, dont l'urbanisation est instable par l'absence de limites matérielles fixes et constantes. Il incarne la naissance d'une nouvelle génération d'habitations « précaires », « mobiles », « jetable », d'« une domiciliation sans domicile »⁷⁵². Le langage formel employé par le Déconstructivisme, refuse la cohérence, la simplicité des formes, l'ordonnancement habituel de la composition et l'uniformité de l'ensemble du projet, étant donné qu'il prend le contre-pied du langage formel Moderniste, dans lequel « aucune forme n'est autorisée à

⁷⁴⁷ - <https://redaprenderycambiar.com.ar>

⁷⁴⁸ - Frank O. Gehry, 1993. *Un moment de vérité*, Extrait de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Avril 1993, n°286, p. 79

⁷⁴⁹ - « Qu'est-ce que la déconstruction n'est pas ? mais tout ! Qu'est-ce que c'est la déconstruction ? mais rien ! » Extrait de DERRIDA Jaques, *Lettre à un ami japonais*, Extrait de *Psyché. Invention de l'autre II*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 539

⁷⁵⁰ - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine and BENJAMIN Andrew, *Déconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academy editions, Londres, 1989, p. 134 (traduction personnelle)

⁷⁵¹ - Idem

⁷⁵² - MAYNE Thom, *Isolement connecté*, avril 1993, Extrait de MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuités of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 107

déformer une autre »⁷⁵³. A l'opposé, les formes du Déconstructivisme sont complexes, désordonnées, déformées, déstructurées, instables et par définition, inachevées. Elles nous engagent dans des lectures polysémiques, dans des ambiguïtés cognitives et nous confronte à des ouvertures interminables, à des interprétations et à des lectures « autres ». C'est précisément dans cette polysémie dépourvue de méthode, que s'inscrit l'inachèvement architectural. C'est cette diversité vivante et libre de toute contrainte prédéfinie, de toute logique asservissante, qui génère aujourd'hui des vagues successives de « *domiciliations sans domiciles* » dans les villes dont parle Thom Mayne. « *Accepter le hasard, cultiver un regard d'idiosyncrasie, les phrases non prononcées, le non fini nous permet d'utiliser le potentiel de nos villes* » ; écrit l'architecte⁷⁵⁴.

L'esthétique du Déconstructivisme est influencée par celle du Constructivisme de la période prérévolutionnaire. Mais cette esthétique ne saurait être, selon Alain Pélissier, que la face négative d'un mouvement antérieur tout auréolé de positivité⁷⁵⁵, sachant que le Constructivisme a été aboli durant la période du renouveau stalinien, de sorte que toutes ses recherches de laboratoire ont été interrompues subitement. Les déformations, les perturbations géométriques, le déséquilibre des masses que nous pouvons observer dans le projet de décor du café de Moscou⁷⁵⁶ ou dans les contre-reliefs de Tatlin⁷⁵⁷, visent, selon James Stevens Curl, un « *anti-art* », une « *anti-esthétique* » supposée être « *pro-technologique* »⁷⁵⁸. En effet, les déconstructivistes « *ne se contentent pas de reprendre la démarche des constructivistes qu'ils soumettraient à la déconstruction et*

⁷⁵³ - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine and BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academy editions, Londres, 1989, p. 133 (traduction personnelle)

⁷⁵⁴ - MAYNE Thom, *Isolement connecté, avril 1993*, Extrait de MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuities of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 108

⁷⁵⁵ - PELISSIER Alain, *La déconstruction*, Extrait de *Techniques et Architecture*, N° 380, 1988, p. 56

⁷⁵⁶ - Figure 85, p. 228

⁷⁵⁷ - Figure 84, p. 229

⁷⁵⁸ - CURL James Stevens, *A Dictionary of Architecture*, ed. Oxford University Press, Oxford. 1999, Cité par SALINGAROS Nikos A., ALEXANDER Christopher, HANSON Brian, MEHAFFY Michael et MIKITEN Terry M., *Anti-architecture et déconstruction*, Éd. Solingen : Umbau-Verlag, 2005, p. 117

dont ils offriraient une reconstruction »⁷⁵⁹, mais prolongent leur vocabulaire formel, en le soumettant à des recherches, à des possibilités de constructions adaptées à nos villes contemporaines toujours en chantier, perpétuellement en attente, en progression et en évolution, à l'image d'un organisme vivant, d'un « *empâtement de formes nées de vagues d'habitations successives* », pour emprunter les termes d'Elsa Cosson⁷⁶⁰.

L'inachèvement est une notion fondamentale dans l'esthétique du Déconstructivisme. L'indétermination formelle née des transgressions des codes de l'architecture Moderne, l'ambiguïté, l'incessibilité de l'usage, de la consommation et de l'espace sont ressentis dans les fragments de verres déconstruits du siège du département de santé du gouvernement Basque⁷⁶¹. La trame qui hiérarchise les composantes de la façade rationnelle est perturbée, transgressée. Sa géométrie défragmentée et accidentée, suscite en nous des interrogations permanentes sans réponses, sur le goût, sur l'usage et sur la stabilité de l'édifice. Un autre exemple d'inachèvement est illustré par le projet du Wexner Center⁷⁶². Son auteur, Peter Eisenman, y crée un jeu de grilles métalliques, qui rappelle les échafaudages d'un chantier, d'une architecture en cours de réalisation et évoluant sur le terrain. L'inachèvement s'exprime aussi, dans les tours incomplètes⁷⁶³ semblables à celles de l'ancienne caverne démolie sur le site, ou dans les poteaux et les poutres non finis⁷⁶⁴ qui se trouvent dans certains endroits de l'édifice.

Supplantant la « *cohérence harmonique démoniaque* »⁷⁶⁵, Thom Mayne conceptualise l'idée d'inachèvement et la concrétise dans une réalisation architecturale. « *J'aime cette notion de construction envisagée selon une idée évolutionniste plutôt que*

⁷⁵⁹ - PELISSIER Alain, *La déconstruction*, Extrait de *Techniques et Architecture*, n° 380, 1988, p. 56

⁷⁶⁰ - COSSON Elsa, *Thom Mayne (1944-)*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. III, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008, p. 3516

⁷⁶¹ - Figures 120 et 121, p. 283

⁷⁶² - Figures 117 et 118, p. 282. Figure 119, p. 283

⁷⁶³ - Figures 117 et 118, p. 282

⁷⁶⁴ - Figure 119, p. 283

⁷⁶⁵ - KIPNIS Jeffrey, *Architecture's Last Watch*, In *El Croquis 59*, Madrid, 1993, cité par MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuities of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 157

comme un concept statique, avec toute la dynamique que cela implique » ; explique-t-il⁷⁶⁶. Le restaurant de Kate Mantinili à Los Angeles⁷⁶⁷ révèle d'ailleurs, une cohabitation inachevée de l'ancien et du nouveau, une ouverture permanente et évolutive à d'éventuelles modifications. De même, la résidence Sixth Streeth⁷⁶⁸ et celle de Lawrence⁷⁶⁹ avec leurs plans et leurs coupes-élévations, font ressortir des isométries et un graphisme inachevés, provisoires, qui illustrent un langage formel ouvert à des interventions futures, à des explorations spatiales projetées dans l'imaginaire d'un éventuel observateur. Il en est de même pour le projet de 72 Market Street, où la représentation des éléments architectoniques ne permet pas d'envisager l'achèvement du projet.

⁷⁶⁶ - HODGE Brooke et MIGAYROU Frédéric, *Entretien avec Thom Mayne*, Extrait de MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuities of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 112

⁷⁶⁷ - Figures 124 et 125, p. 285

⁷⁶⁸ - Figures 122 et 123, p. 284

⁷⁶⁹ - Figure 126, p. 285



Figure 102.

Jean Nouvel.
Équerre d'Argent 2003/Nommé - Architectures Jean Nouvel
- Musée Gallo-Romain.



Figure 103.

Stéphane Couturier.
« Archéologie urbaine », 1995, Cibachrome, 104 × 128 cm,
DURAND Régis, Stéphane Couturier, attractions contraires.

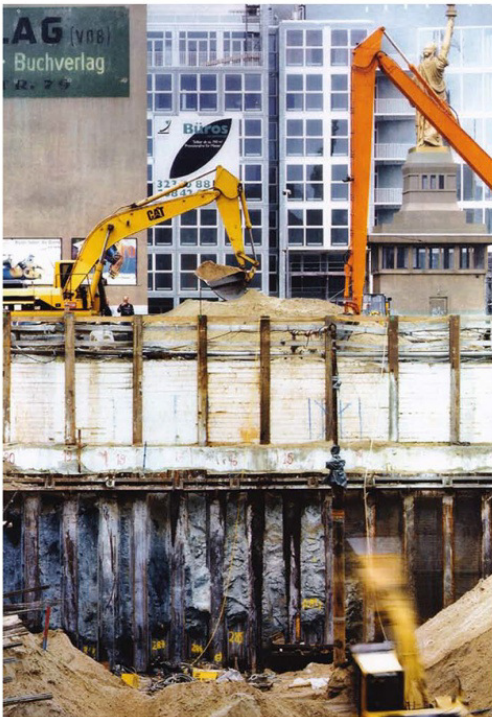


Figure 104.

Stéphane Couturier
Berlin, Kraussenstrasse, 1996, Ilfächrome, 145 × 104 cm.

Figure 106.

Michel Ange.
Tombeaux des Médicis, 1521.

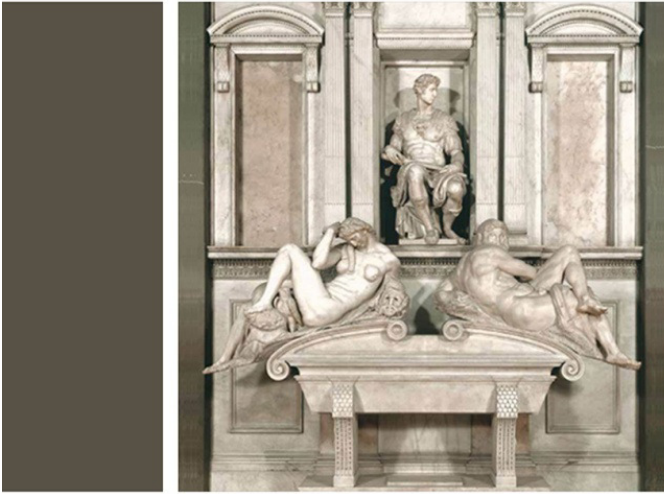


Figure 105.



Michel Ange.
Tombeaux des Médicis, 1521.

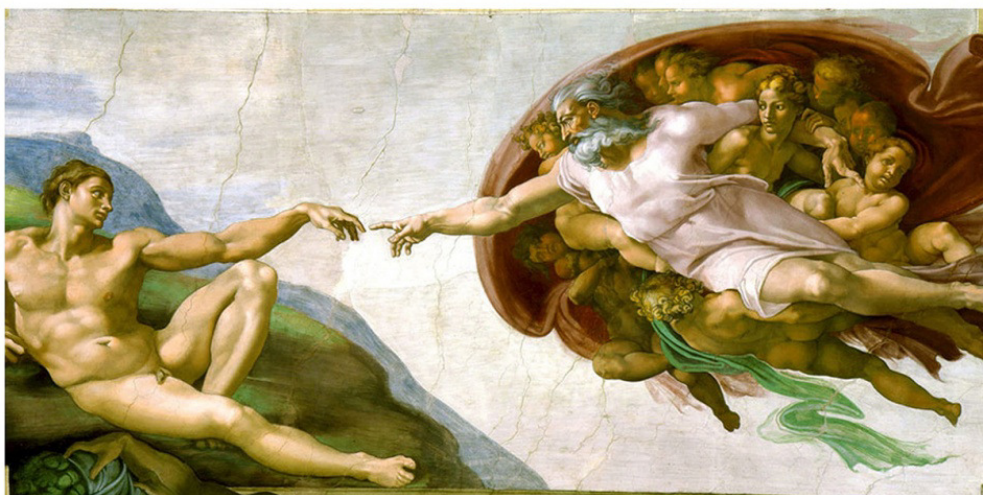
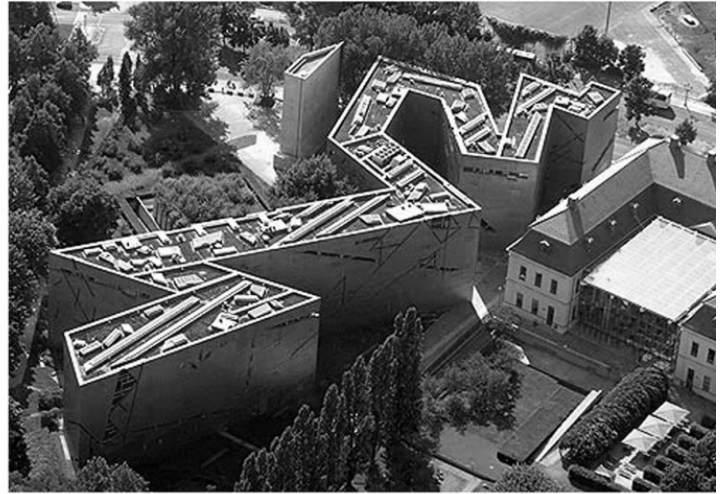


Figure 107.

Michel Ange.
Chapelle Sixtine, 1477-1483.



Figures 108 et 109.

Daniel Libeskind.
Musée juif de Berlin, inauguré en 2001.

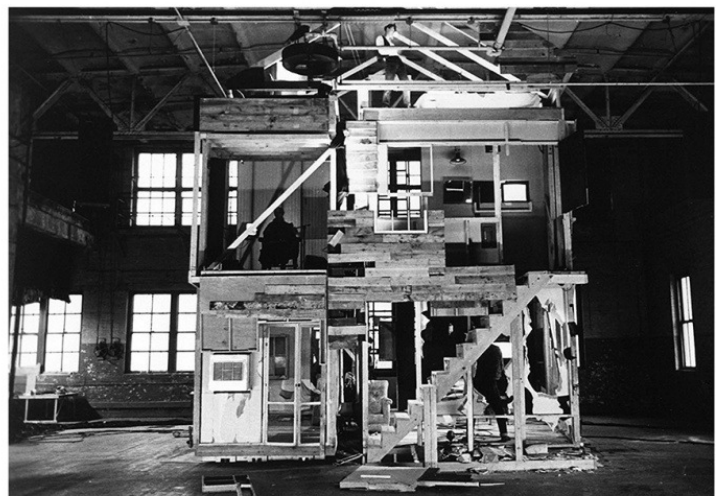
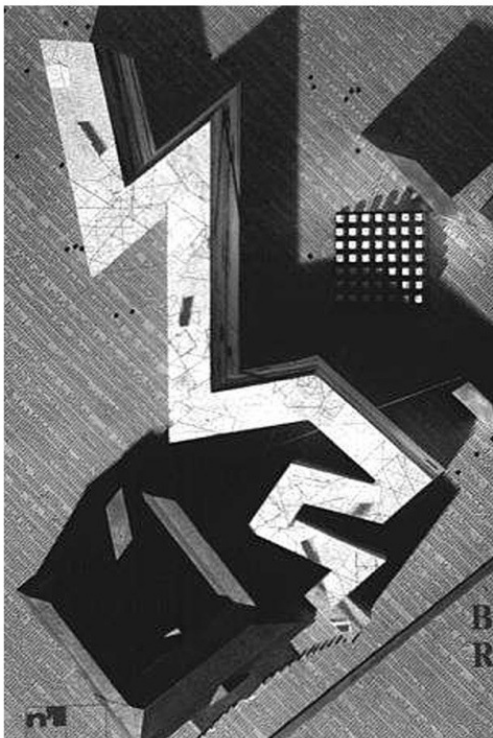


Figure 110.

Gordon Matta-Clark.
Splitting, 1974.

Figure 111.

James Wines.
Indeterminate Facade Showroom, Houston, Texas, 1975.



Figure 112.

James Wines
Highrise of Homes, 1981.

Figure 115.

Antonio Gaudi.
Sagrada Familia, Commencée en 1882.



Figure 116.

Ventury et Rauch
Franklin Court, Philadelphia, 1972/1976.

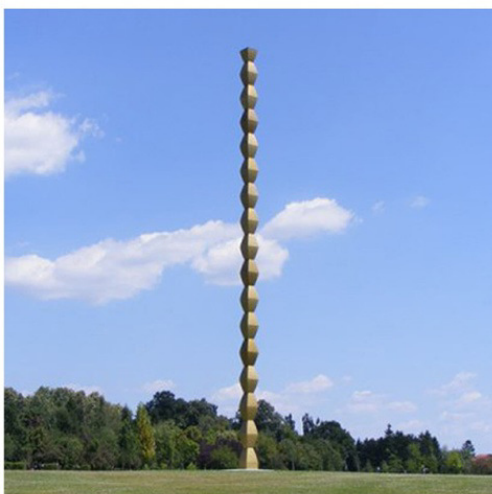
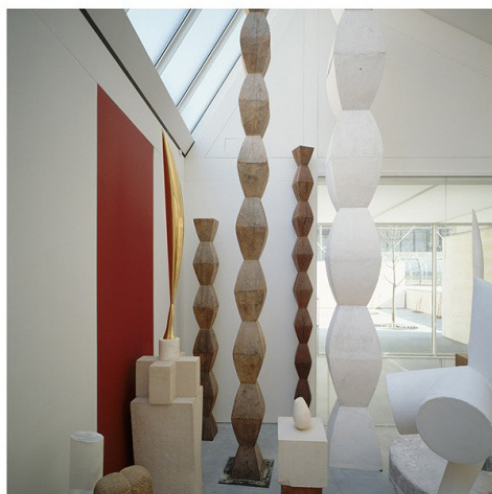


Figure 113.

Constantin Brancusi
Colonne sans fin ou colonne à l'infini, Târgu Jiu,
Roumanie, 1938.

Figure 114.





Figures 117 et 118.

Peter Eisenman.
Wexner Center, for the Visual Arts, Columbus, Ohio, 1989.

Figures 120 et 121.

Juan Coll-Barreu & Daniel Gutiérrez Zarza.
Siège du Département de la santé du Gouvernement
Basque, Bilbao, Espagne, 2008.



Figure 119.

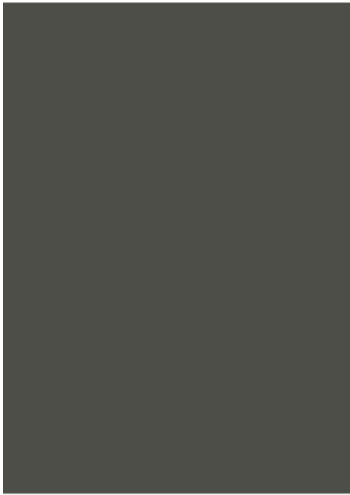
Peter Eisenman.
Wexner Center, for the Visual Arts, Columbus, Ohio, 1989.
Vue sur escalier.



Figures 122 et 123.

Morphosis.
Résidence Sixth Streeth, Santa Monica, 1987/1992.





Figures 124 et 125.

Morphosis
Kate Mantinili, Los Angeles, Santa Monica, Kate Mantillini, 1986.
Vues intérieures.

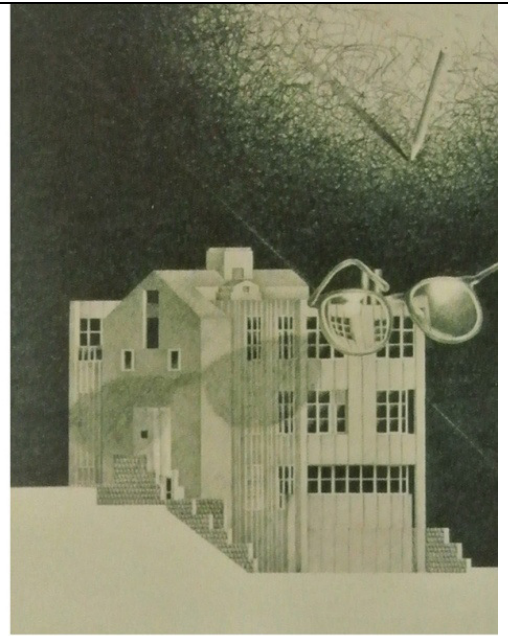


Figure 126.

Morphosis
Résidence Lawrence, Californie, États-Uniens, 1981/1984.



Figure 127.

Peter Eisenman.
House III, Lakeville, Connecticut, 1970-1971.
Vue de la maquette.

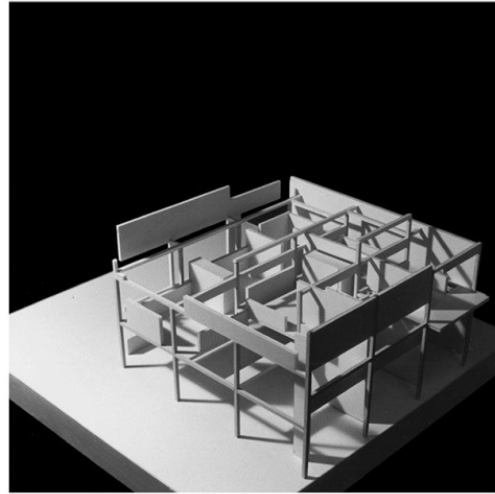


Figure 128.

Peter Eisenman.
House I, Princeton, New Jersey, 1967-1968.
Vue de la maquette.

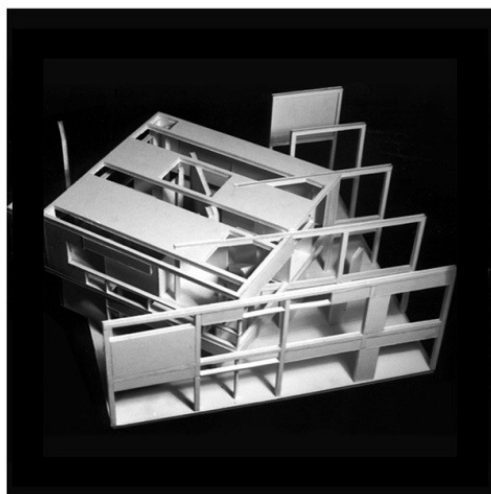
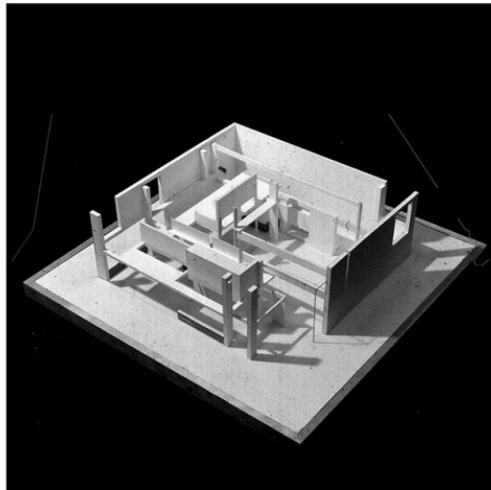


Figure 129.

Peter Eisenman.
House II, Hardwick, Vermont, 1969-1970.
Vue de la maquette.

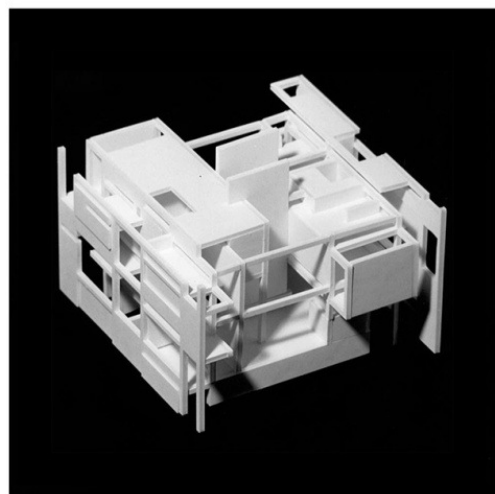
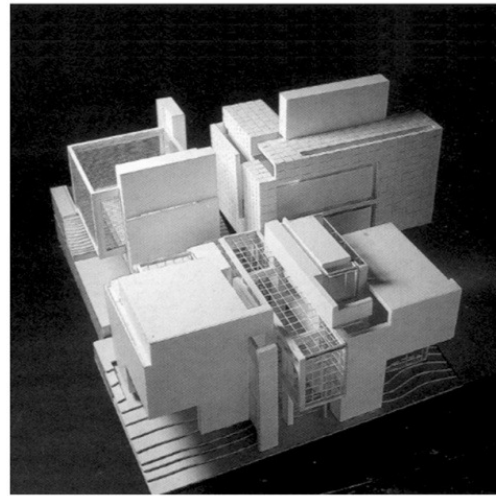


Figure 130.

Peter Eisenman.
House IV, Falls Village, Connecticut, 1971.
Vue de la maquette.

Figure 131.

Peter Eisenman.
House X, Bloomfield Hills, Michigan, 1975.
Vue de la maquette.



Figures 133 et 134.

Peter Eisenman.
House XIa. Californie, États-Unis, 1978.
Vue de la maquette.

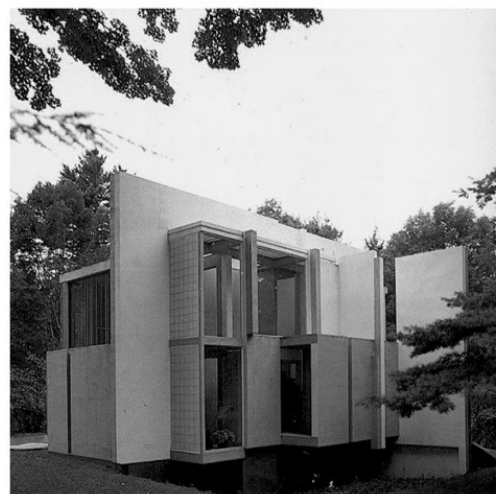
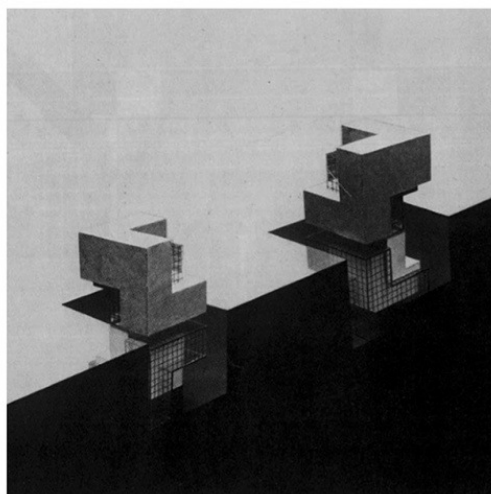
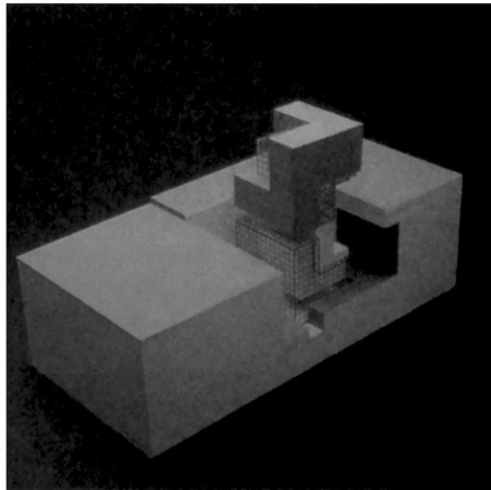


Figure 132.

Peter Eisenman.
House VI, Cornwall, Connecticut, 1972-1975.
Vue extérieur.

Figure 135.

Peter Eisenman.
House El Even Odd, 1980.

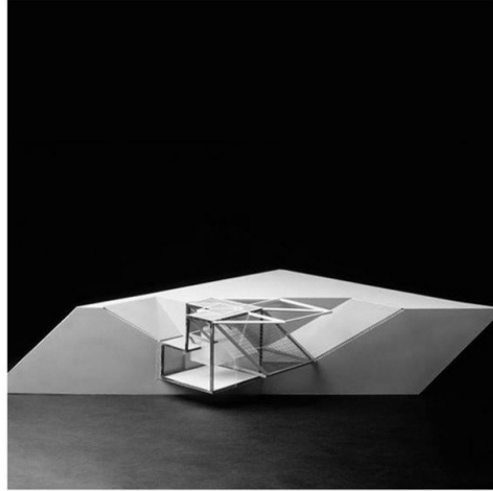
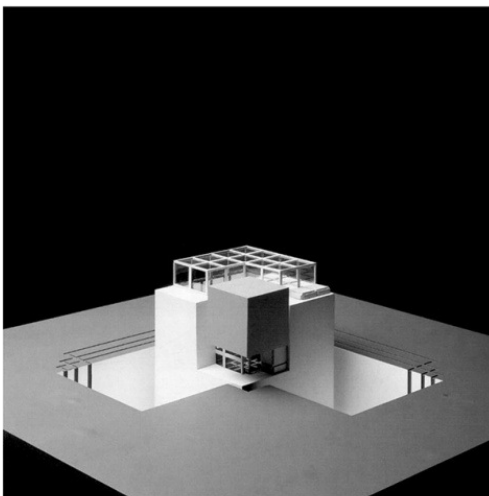


Figure 136.

Peter Eisenman.
Fin D'ou T Hou S, 1983.
Vue de la maquette.



-IV- Synthèse.

L'esthétique est un concept complexe et multi-définitionnel. Notre recherche s'intéresse à la question de la dé-esthétisation de l'art et par ailleurs, à l'architecture qui caractérise le Déconstructivisme. Qu'elle soit philosophique ou architecturale, la définition de la déconstruction nous confronte à des polysémies, à des antinomies, à des glissements de sens, à des « *riens* » et des « *tous* », au sens derridien du terme. Elle nous place dans les limites possibles de la raison constructive et dans les marges de la pensée rationnelle. En architecture, elle transgresse les codes esthétiques de son temps, bannit le langage formel fondé sur l'angle droit et multiplie en revanche, les inclinés, les porte-à-faux, les déséquilibres de masses, en vue de complexifier l'espace.

Nous avons constaté que la chute du quartier Pruitt-Igoe à Saint Louis dans le Missouri, a marqué la fin de l'architecture Moderne et favorisé l'émergence de courants architecturaux « *néo-* », « *dé-* » et « *Post-* » Modernes . Nous avons remarqué également que le langage formel et esthétique du Déconstructivisme prolonge celui du Constructivisme de la période préévolutionnaire et que son esthétique présente des similitudes avec celle de l'architecture vernaculaire traditionnelle, par son désordre géométrique, par l'aspect labyrinthique de sa composition et par la tortuosité de son vocabulaire formel, que nous reconnaissons dans les rues, dans la collision des masses bâties caractéristique des villes médiévales ou antiques .

Le Déconstructivisme rejoint le Postmodernisme, non seulement par sa volonté de dé-dogmatiser les principes du mouvement Moderne en architecture, mais aussi par son souci de la redécouverte de l'histoire de l'architecture, en l'occurrence ; celle du

Constructivisme de l'avant-garde Russe ou celle de l'architecture vernaculaire traditionnelle. Il réutilise, ainsi, le langage formel constructiviste pour produire une architecture « *autoréférentielle* ». Le Postmodernisme en revanche, réhabilite des archétypes architecturaux du passé, pour redonner à l'Homme une identité et un sentiment de sécurité spatiale.

Nous avons essayé de mettre en lumière la place du Déconstructivisme sur la scène architecturale d'aujourd'hui, en constatant toutefois, qu'il a complètement changé de langage formel et qu'il oriente désormais son esthétique vers la souplesse, vers la fluidité, vers le « *curviligne* » propres au monde numérique, mais étrangers au Constructivisme prérévolutionnaire. Avec l'avènement de l'architecture virtuelle, le Déconstructivisme poursuit sa quête de l'espace « *autoréférentiel* », en explorant le liquide, le mou et le visqueux. Ainsi, le pointu, l'aigu, l'incliné, le diagonal qui caractérisaient la majorité de ses productions des années 1980, ont été évincés au profit des courbes et des contre-courbes.

Nous avons relevé à travers nos observations sur l'architecture du Déconstructivisme, un certain nombre d' « *idées* », telles que le chaos, le hasard, la fragmentation, la distorsion et la disjonction, en sélectionnant la déréglementation, la ruine et l'inachèvement, pour les comparer aux aspects esthétiques que nous avons perçus dans les autoconstructions récentes de la médina. Ces trois « *idées* » ont été développées dans ce chapitre, selon une approche déconstructiviste, parce qu'elles semblent s'appliquer aux autoconstructions. Nous avons par la suite, argumenté sur leurs esthétiques et étayé nos propos par des exemples de projets ou de réalisations architecturales. Ce qui nous permettra dans la troisième partie de notre thèse, de répertorier des études de cas et de sélectionner les illustrations qui se prêtent à des comparaisons.

Les « *idées* » de déréglementation, de ruine et d'inachèvement sont théorisées, conceptualisées à travers des exemples et des réalisations architecturales du Déconstructivisme. C'est dans cette dialectique heuristique de la mémoire consciente et de la mémoire inconsciente, que nous choisirons nos couples d'images

autoconstruction/déconstruction. C'est aussi à travers ce jeu de regards, cet aller et retour entre regard rétinien et regard optique, cette quête de configurations formelles, de similitudes et d'analogies, que nous confirmerons ou infirmerons ces ressemblances.

3^{ÈME} PARTIE :

ESTHÉTIQUE DES
AUTOCONSTRUCTIONS À LA LUMIÈRE
DE CATÉGORIES FORMELLES DU
DÉCONSTRUCTIVISME.

Nous développerons dans ce chapitre, des réflexions analytiques et esthétiques sur les illustrations du Déconstructivisme, que nous comparerons à des photographies récentes d'autoconstructions de la médina de Tunis. Nous présenterons dans un premier temps, les projets architecturaux et tenterons de comprendre leurs concepts, d'analyser leurs aspects esthétiques, en nous focalisant sur les « *idées* » de déréglementation, de ruine et d'inachèvement. Dans un deuxième temps, nous étudierons à partir d'un certain nombre de photographies prises sur le terrain, les aspects esthétiques des images des autoconstructions, en soulignant leurs ressemblances avec des configurations formelles qui apparaissent dans les illustrations du Déconstructivisme.

Pour commencer, nous avons effectué un travail sur le terrain, muni d'un appareil-photo numérique. Nous avons ensuite, établi un constat photographique des autoconstructions clichées. Ce choix est motivé par notre volonté de rechercher des prises de vues d'autoconstructions, qui semblent illustrer de manière plus explicite les « *idées* » de déréglementation, de ruine et d'inachèvement. Ce choix s'appuie également sur le pouvoir évocateur de certaines configurations formelles, sur leur capacité à activer notre mémoire consciente et inconsciente, pendant l'observation de ces images d'auto-constructions et du Déconstructivisme.

Nous avons comparé les photographies des autoconstructions clichées à des illustrations de l'architecture déconstructiviste et confronté leurs aspects esthétiques respectifs, afin de dégager les lignes directrices qui pourraient faire émerger une autre vision de la théorie esthétique et architecturale de la déréglementation, de la ruine et de l'inachèvement. Nous nous concentrerons d'abord, sur l' « *idée* » de la déréglementation. Nous rappelons à cette occasion, que nous avons explicité le terme dans le chapitre précédent, en l'associant au Déconstructivisme architectural. Ensuite, nous proposerons une approche analytique et esthétique des images comparées. Le choix des projets du Déconstructivisme est dicté par le fait que leurs configurations formelles évoquent celles que nous avons observées sur les photographies clichées. Pour réaliser les objectifs de cette étude comparative, nous avons répertorié deux œuvres ; Gardiola House de Peter Eisenman et Splitting de Gordon Matta-Clark. Nous

nous limiterons à ces deux cas d'étude, en raison de l'inaccessibilité du terrain et du planning auquel notre travail de recherche est restreint.

Nous aborderons par ailleurs, l'« *idée* » de la ruine que nous avons explicitée précédemment, sous un angle déconstructiviste. Nous développerons dans cette partie, des réflexions esthétiques qui seront illustrées par des exemples d'œuvres et de projets artistiques significatifs, tels que Berlin Free Zone de Lebbeus Woods, Indeterminate Facade de James Wines et House Zirl de l'agence Viennoise The Poor Boys Enterprise. Ensuite, nous traiterons de l'« *idée* » d'inachèvement. Au cours de cette étape de notre étude, nous soumettrons les configurations formelles sélectionnées à une analyse esthétique comparative, comme nous l'avons fait avec les deux autres « *idées* ». Nous nous limiterons encore une fois à deux cas d'études, à savoir : Guerhy House de Frank Gehry et Open House de l'agence Coop Himmelb(l)au.

-I- « *Déréglementation* », « *ruine* » et « *inachèvement* », une approche esthétique des autoconstructions.

Nous chercherons à identifier au cours de ce chapitre, des ressemblances entre les configurations formelles des autoconstructions de la médina de Tunis et celles de l'architecture déconstructiviste, en nous appuyant sur les « *idées* » de la déréglementation, de la ruine et de l'inachèvement, qui seront étayées par des théories philosophiques, mais aussi par des réflexions analytiques et esthétiques. Nous rappelons que notre corpus est constitué d'un ensemble d'images photographiques prises in situ ou sélectionnées dans des livres et des revues spécialisées en architecture. Nous confronterons ainsi, un couple d'images illustrant deux « *architectures* » opposées. Pour ce faire, nous comparerons des regards photographiques sur les autoconstructions récentes de la médina au Déconstructivisme, dont l'intention et l'inconscient sont différents.

Les images photographiques des autoconstructions que nous avons intégrées dans notre corpus d'étude, illustrent des logements clandestins, non-architecturaux, non-académiques, « *sauvages* », précaires, réalisées récemment ou en cours de réalisation. Celles du Déconstructivisme en revanche, montrent une architecture érudite, confortée par une assise philosophique, par des théories, des concepts et par des outils scientifiques. D'ailleurs, elle ne se destine pas uniquement à l'habitat, mais également à l'étude, à l'analyse, à la pensée critique et sert de source d'inspiration au milieu académique. Enfin, les créations du Déconstructivisme figurent dans des livres, dans

des revues spécialisées et sont intégrées dans l'enseignement de l'histoire de l'architecture contemporaine.

Les autoconstructions actuelles de la médina de Tunis, dérivent d'une crise urbaine de longue date, qui remonte à l'époque du protectorat français. Elles sont le résultat d'une révolte générale, d'une désobéissance aux règlements et aux interdits imposés par le cahier des charges de la municipalité. Ces habitations anarchiques émergent comme pour manifester une forme de rébellion, un refus de l'ordre, des lois établies par les autorités et comme pour revendiquer le droit d'accéder au logement minimum en ville. Les autoconstructions de la médina libèrent l'acte constructif d'une « *embarrassante* » rigueur, d'une série de normes et de principes contraignants. C'est pourquoi elles se développent frauduleusement, loin de la vigilance des contrôleurs de l'État, dans les hiatus et dans les marges de l'espace urbain. Elles s'installent provisoirement dans des espaces aux statuts juridiques confus, dans des endroits jugés dangereux, difficiles et où les lois sur la propriété sont contestées. Elles émergent aussi dans des espaces en attente d'une éventuelle réintégration au plan d'aménagement urbain ou de la résolution d'un litige de propriété. Les autoconstructions de la médina naissent généralement dans des squats ou dans les ruines d'une habitation délaissée. Si une habitation squattée est protégée par les lois se rapportant à la sauvegarde du patrimoine, son statut juridique change complètement. En effet, la destruction et la transformation d'une demeure médinale squattée, qui est une forme particulière d'autoconstruction, bouleversent son statut juridique et complexifie la nature de son occupation spatiale.

Tout comme le Déconstructivisme, les autoconstructions de la médina de Tunis laissent advenir de nouvelles manières de construire, de nouvelles façons de fabriquer des bâtiments, et de nouvelles formes d'occupation spatiale. Elles donnent lieu à de nouveaux rites, font naître de nouveaux goûts, voire de nouvelles « *esthétiques* ». Exposées à des risques imprévisibles et inévitables de démolitions ou d'effondrements, elles survivent, coexistent et sont conçues dans une permanente conjoncture de « *catastrophe* ». Mais comme elles se prêtent à des expérimentations immédiates et in-situ, elles constituent de curieux spécimen d'habitations pragmatiques, dans lesquels

évoluent leurs propres « *déréglementations* ». Ces « *déréglementations* », comme celles du Déconstructivisme, dé-dogmatisent les principes corbuséens en les refusant. Elles sont instables, intuitives, instinctives, indéterminées, difficiles à appréhender et à comprendre, étant donné qu'elles demeurent indéfiniment au stade d'essai. Ces autoconstructions ne proposent pas de contre-théorie ou de contre-règles. Elles dérèglent irrrationnellement et sans aucun objectif prédéfini. D'un point de vue esthétique, nous observons des désaxements anarchiques dans leurs compositions, des entrecroisements irrfléchis de lignes de forces dans leurs rassemblements formels, des déséquilibres de masses, des entrechoquements insolites d'espaces, auxquels s'ajoutent des défragmentations et des bouleversements géométriques. De sorte que l'aspect esthétique des autoconstructions récentes de la médina de Tunis, agresse notre regard quotient, met à rude épreuve nos sens, notre perception des choses et déstabilise l'éthique commune qui définit notre lecture de l'espace.

A l'instar de la déréglementation, l'idée de la ruine repose sur des catégories formelles très présentes dans l'esthétique des autoconstructions de la médina de Tunis. Ces autoconstructions sont des réalisations provisoires, conçues avec des matériaux de construction pauvres, périssables, donc non durables. Elles sont la conséquence directe d'une mauvaise utilisation du sol, de l'abandon, de la déshérence et de la marginalisation générale du cadre bâti médinal. Les protestations contre la corruption qui affectait l'accès au logement, se sont amplifiées brusquement après la révolution de janvier 2011. Il en a résulté un grand laxisme en matière de politique de sauvegarde, de restauration et de conservation du patrimoine bâti, une incapacité de la part des autorités concernées de contrôler et de gérer l'espace urbain, qui a conduit à une régénération exponentielle de chantiers d'autoconstructions illégaux. Ces nombreux dysfonctionnements mettent en danger le patrimoine vernaculaire et menacent de le faire disparaître à jamais. Ils dévoilent aussi l'ampleur des détériorations architecturales infligées depuis longtemps au paysage urbain de la médina et dissimulées dans ses méandres.

La ruine dans les autoconstructions de la médina de Tunis, découle d'une propension générale pour le chaos, pour la contestation et le « *tout est permis* », qui se

traduisent par des occupations illégales et clandestines de terrains vacants envahis par de mauvaises herbes, jonchés des déchets de chantiers, de poubelles, d'ordures et de pierres, de briques rouges ou de bouts de bois. Bref, la présence de la ruine dans les autoconstructions de la médina, témoigne explicitement de la destruction du patrimoine bâti, de la déshérence et de la perte d'une partie de notre mémoire collective. Prodigieuse plateforme d'une éventuelle avant-garde, l'autoconstruction reflète l'ampleur du bouleversement social post-révolution et illustre une forme de résistance, de « *reviviscence* » d'un type d'habitat clandestin, qui n'a cessé d'évoluer tout au long de l'histoire de la médina.

Les squats de la médina de Tunis, sont susceptibles de se transformer en séduisants chantiers créatifs. Qu'ils soient des maçons non qualifiés, de simples habitants solidarisés, des intrus curieux ou d'éventuels squatteurs, les autoconstructeurs s'emparent des demeures de la médina en ruines et se lancent dans une expérience de construction ou plutôt de reconstruction du tissu urbain. « *L'architecture est faite pour être appropriée, cassée, redéfinie puis rétablie* » ; écrit Antoine Grumbach⁷⁷⁰. Cela est d'autant plus vrai, que la ruine dans la médina de Tunis, livre tout son savoir-faire constructif, avec son appareillage de pierres et de briques, avec ses arcs en fer à cheval, avec ses voûtes, ses poutres, ses raidisseurs, ses linteaux, ses murs, ses portes et ses fenêtres défragmentées. Elle devient, par les techniques de constructions qu'elle révèle, un surprenant espace d'apprentissage étudiantin et prodigue une importante leçon de didactique assimilable dans l'immédiat.

L'autoconstructeur, qui peut être un simple habitant de la médina, un intrus ou l'éventuel squatteur d'une habitation abandonnée, récupère d'abord des déchets et des sédiments architecturaux dans les demeures anciennes, puis les sélectionne. Il acquiert également des matériaux de construction modernes et les mélange avec ceux qu'ils a trouvés dans les décombres des vieilles maisons. Les débris sont par la suite mélangés avec l'acier, le béton et la brique rouge ; une curieuse alliance entre cette « *débrouillardise* » contemporaine et le savoir-faire ancestral, entre la géométrie,

⁷⁷⁰ - GRUMBACH Antoine, *Culture de densité ou l'inachèvement perpétuel*, Extrait de *Cahier 8*, Institut pour l'Art et la Ville, Maison du Rhône, Givors, p. 29, <http://www.antoinegrumbach.com>

l'intuition, l'affect et la passion de l'autoconstructeur. De sorte que les aspects esthétiques de cette « *non architecture* » dépourvue de règles et de théorie, ne peuvent être que le fruit de l'instinct, de l'entropie, du hasard, de l'anarchie et de l'émotion.

L'inachèvement dans les autoconstructions de la médina, constitue une troisième catégorie formelle dans notre champ de recherche esthétique. Il évolue sur le terrain en donnant lieu à des formes d'appropriation spatiale « *autres* ». Il suffit de flâner dans les ruelles et dans les impasses de la médina pour découvrir des agglomérations de maisons inachevées, en suspens ou en cours de chantier. Ces habitations sont non seulement inachevées, mais bougent en permanence, survivent, se déforment et se transforment au fil du temps. En dépit de sa valeur historique et de l'importance de son patrimoine bâti, la médina de Tunis n'a pas été épargnée par ce phénomène d'inachèvement, par la prolifération de ce type d'habitations précaires et paradoxalement « *sans domiciles* »⁷⁷¹, qui affecte la stabilité de son urbanisme. Ces habitations « *autres* » dépassent aujourd'hui les frontières de la médina de Tunis et s'étendent aux autres villes, jusqu'aux plans d'aménagements récents. Elles effacent, selon Thom Mayne, les limites palpables, les enceintes, les remparts et tous les obstacles physiques architecturaux et urbanistiques.

À première vue, les photographies des autoconstructions de la médina que nous avons prises sur le terrain, montrent fréquemment des enductions incomplètes, des maçonneries précaires, des murs de briques dégradés, en suspens, des planchers, des toitures non finis, des poutres et des poteaux techniquement imparfaits, à reconstruire. De même, nous voyons souvent sur ces photographies, des tôles ondulées installées provisoirement et en mauvais état, des planches de coffrage en bois éparpillées, des grillages abandonnés, des armatures de béton armé jetées ça et là, des tuyauteries et des câbles. Bref ; tout est greffé temporairement et « *bricolé* » dans l'urgence. D'ailleurs, aucune de ces habitations n'est vraiment achevée. Elles survivent, changent et évoluent comme de véritables organismes vivants, étant donné qu'elles font constamment l'objet de réaménagements et d'extensions, quand elles ne sont pas tout bonnement détruites.

⁷⁷¹ - MAYNE Thom, *Isolement connecté*, avril 1993, Extrait de MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuités of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 107

Les configurations formelles des autoconstructions photographiées tout au long de notre enquête, ne sont pas restées les mêmes, mais se sont transformées et ont évolué. Les aspects esthétiques que nous avons observés dans ces habitations informelles, sont conditionnés par un regard figé et soumis à des images fixes, qui ne reflètent pas leur réalité changeante, car les autoconstructions de la médina et leur « *esthétique* », sont constamment en cours d'accomplissement et demeurent généralement au stade de chantier. Si elles étaient achevées, elles n'évolueraient plus et ne seraient plus vivantes, mais condamnées à la déshérence, à la perte. D'ailleurs, les autoconstructions de la médina de Tunis, comme dans n'importe quelle autre ville dans le monde, sont « *un inachèvement perpétuel* »⁷⁷². En revanche, leur achèvement signifierait leur « *mort* »⁷⁷³.

L'inachèvement des autoconstructions récentes de la médina, semble émaner d'une volonté d'exister, de survivre et d'« *être* », qui devient de plus en plus âpre. Pour preuve, les chantiers se multiplient et les bâtiments sont de plus en plus modifiés. « *L'architecture est faite pour être appropriée, cassée, redéfinie* »⁷⁷⁴. « *Approprier* », « *Casser* », « *Redéfinir* » sont des verbes d'action qui résument de manière explicite l'esthétique de l'inachèvement et qui font ressortir en même temps, une intrigante dialectique de l'accepté et du refusé, du conservé et du modifié. Bien plus que l'idée d'« *inachèvement* », les autoconstructions illustrent le principe du « *Work in progress* », avec leurs matériaux de construction pauvres et précaires, avec leur côté « *hésitant* », avec leurs imperfections, auxquelles s'ajoutent le caractère intuitif de leur savoir-faire et la nature transitoire, circonstancielle de leur implantation dans l'espace urbain. Elles donnent à voir un « *Work in progress* » instable, incertain, accidenté et transgressé, à travers son langage formel.

⁷⁷² - GRUMBACH Antoine, *L'inachèvement perpétuel, Territoire, Aménagement-Déménagements*, Conférences, 1997, éd. Éditions du Pavillon de l'Arsenal, Extrait de *Les mini PA*, n°26, p. 44, <http://www.antoinegrumbach.com>

⁷⁷³ - Idem.

⁷⁷⁴ - Idem.

-II- « *Idée* » de déréglementation.

-II- 1. Étude de cas du Déconstructivisme.

-II- 1 - 1. Guardiola House⁷⁷⁵.

Guardiola House de Peter Eisenman est une maison de vacances, qui a été conçue pour une famille composée de deux personnes et qui se situe dans la baie de Cadix⁷⁷⁶ en Espagne. Le projet clôture la démarche processuelle d'une série de maisons numérotées, projetées et interprétées par l'architecte, pour illustrer sa propre théorie sur le Déconstructivisme. Les quatre premiers prototypes (House I, II, III et IV)⁷⁷⁷ représentent des transformations géométriques simples et rationnelles, qu'Eisenman a expérimentées sur des cubes booléens. Des translations, des rotations, des déplacements dans toutes les directions possibles de lignes, de points, de surfaces, de traces et de trames, sont tour à tour déployés dans ses premiers essais, pour transgresser la géométrie de la forme pure et pour désobéir aux règles de la composition classique. La complexité se développe ainsi, graduellement et selon une démarche démonstrative, explicative, didactique, qui vise la destructure, la dissolution de la célèbre triade vitruvienne : beauté (*venustas*), utilité (*utilitas*), force (*firmitas*), qui équivaut à la forme, à la fonction et à la structure. En commentant le travail d'Eisenman, Jacques Derrida parle de contrariété, de déréglementation des méthodes classiques de la composition et de la conception architecturale, susceptible de faire découvrir de nouvelles méthodes. Le but du travail d'Eisenman, est de mettre en œuvre une règle générale, qui explique et

⁷⁷⁵ - Illustration 5, p. 322

⁷⁷⁶ - Située à Santa Maria del Mar en Espagne.

⁷⁷⁷ - Figures 125 et 126, p. 285. Figures 127 et 128, p. 286

qui s'applique à toute sa production architecturale, selon une logique rationnelle, radicale. Sa recherche vise à créer une méthode, qui articulerait tout son processus, toute sa stratégie de déconstruction, en partant de la forme la plus simple vers le projet le plus complexe.

Il y a dans le travail de Peter Eisenman, une certaine résistance à la géométrie des formes pures, qui se manifeste par l'usage d'une géométrie « *autre* ». L'architecture d'Eisenman est faite, selon Jacques Derrida, d'un « *jeu de différence interne* »⁷⁷⁸ qui est par définition géométrique, d'un « *labyrinthe irréprésentable, inobjectivable* »⁷⁷⁹. Sachant que la géométrie est, dans le travail de l'architecte, le principal moteur de la conception et une condition majeure de l'abstraction spatiale, de la déconstruction, entre autres. Elle sert à neutraliser l'espace bâti, à le libérer de toute forme d'anthropocentrisme ou, comme le déclare Derrida, « *à renverser (...) la mesure de l'homme* », « *ce qui proportionne, toute l'échelle humaine* »⁷⁸⁰. La géométrie de Peter Eisenman libère ainsi, l'espace architectural classique, en le débarrassant de toute symbolique, de tout attachement historique et de toute référence externe. Avec le projet House VI⁷⁸¹, cette géométrie s'impose et bouleverse notre manière habituelle d'habiter, d'occuper l'espace et d'y vivre, par le procédé de l'« *inversion* ». Forme, fonction et structure sont à leur tour détournées de leurs sens habituels et poussées vers une abstraction antinomique. Cette « *inversion* » devient « *décomposition* »⁷⁸² dans les projets House XIa⁷⁸³ et El Even Old⁷⁸⁴. En effet, la géométrie employée dans ces deux

⁷⁷⁸ - *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*, Extrait de DERRIDA Jacques, *Psyché. Inventions de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 115

⁷⁷⁹ - Idem

⁷⁸⁰ - Idem, p. 108

⁷⁸¹ - Figure 132, p. 287

⁷⁸² - « (...) *A la différence des transformations, dans lesquelles les concepts et les percepts se suivent dans l'ordre d'une manière linéaire, la décomposition procède apparemment d'une manière désordonnée, aussi bien pour la conception que pour la perception. Cependant, ce n'est pas complètement dû au hasard. La décomposition propose une conception non-unitaire de l'objet et ainsi un processus dans lequel les étapes ne sont ni clairement prévisibles, ni reliées logiquement de la cause à l'effet. Il n'est pas certain que l'objet « final » soit la description de sa propre histoire.* » EISENMAN Peter, *L'espace autre*, Extrait de *Technique et architecture*, n° 360, 1985, p. 34

⁷⁸³ - Figures 133 et 134, p. 287

⁷⁸⁴ - Figure 135, p. 288

projets devient extrêmement complexe, difficile à expliquer et à comprendre, parce que l'architecture qui en résulte, met en place un processus compliqué qui vise à faire éclater les règles, les théories et les conventions constructives. « *Pourquoi avons-nous besoin de théorie* » ; se demande Peter Eisenman lors d'une interview⁷⁸⁵ ; « *construisons et la théorie viendra d'elle-même* » ajoute-t-il⁷⁸⁶. Eisenman dérègle, en renversant les normes et les conventions de l'architecture classique, pour ériger d'autres règles, pour inventer de nouvelles configurations spatiales fondées sur l'empirisme, pour promouvoir une expérimentation palpable de l'espace et non une théorie idéale, une doctrine abstraite et inadaptée aux conditions matérielles de notre époque. Avec la *Fin d'Out House*⁷⁸⁷, Peter Eisenman parachève sa démonstration du Déconstructivisme en produisant un espace totalement déséquilibré, résolument compliqué, « *non représentable* »⁷⁸⁸ et visualisé « *selon une typologie apparemment impossible* »⁷⁸⁹.

Guardiola House, objet de notre analyse, reprend les dérèglementations exploitées dans « *Fin d'Out House* ». Le projet renoue avec les potentialités formelles et spatiales observées dans les précédentes maisons. Il explore le sol en jouant sur la dialectique du concave et du convexe. Son concepteur perturbe la géométrie d'un cube en opérant une transposition, une désorientation et une déstabilisation légère des surfaces, qui « *évoque, comme pourrait le faire la vague sur le sable, la trace laissée par la décomposition du mouvement de ce volume chantant le long d'une pente* » ; explique Nadine Labedada⁷⁹⁰. Guardiola House dépasse les limites de l'architecture classique, mélange l'intérieur et l'extérieur, enchevêtre le ciel et la terre et joue sur l'obliquité des plans, sur la déclinaison des parois. Sa stratégie de décomposition et de déconstruction architecturale, élargit le champ de la recherche formelle jusqu'à ce qu'il atteigne

⁷⁸⁵ - JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects, Volume III*, éd. Taschen, Italie, 1997, p. 37

⁷⁸⁶ - Idem

⁷⁸⁷ - Figure 136, p. 288

⁷⁸⁸ - *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*, Extrait de DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 115

⁷⁸⁹ - Idem

⁷⁹⁰ - *Architectures expérimentales/1950-2012*, éd. FRAC Centre, France, 2013, p. 232

l'extase et qu'il fasse naître l'euphorie, de la crise de l'espace quotidien. En complexifiant anarchiquement la géométrie des formes, en intensifiant les procédés de translations, de rotations, d'imbrications, d'interpénétrations libres de tous les interdits ; en multipliant les décalages et les déplacements, Gardiola House fragmente le Mlangage moderne de l'architecture, dérange le goût et l'esthétique de l'époque. L'œuvre transgresse les règles et les modes d'occupation spatiale classiques, en déconstruisant tout simplement l'espace architectural. Même si elle est conceptualisée au nom d'une démarche déconstructiviste complexe, elle est le résultat d'une déréglementation processuelle et particulièrement « *autre* ». La maison qui aurait pu être baptisée House XII ou House XIII, porte le nom de son propriétaire en reconnaissance de sa spécificité⁷⁹¹.

Partant d'un simple parallélépipède, comme paradigme de son expérience du Déconstructivisme, Peter Eisenman décline interpénètre, entrelace des formes en « *els* » ; résultat d'un cube tronqué. Ces « *els* » possèdent un « *potentiel disjonctif* », pour reprendre les termes de Nadine Labedade⁷⁹², qui fait que l'œuvre offre une double lecture. Une première lecture classique, qui s'appuie sur les masses pleines et une deuxième, fondée sur le vide. La dynamique engendrée par la fragmentation de la géométrie du cube de Gardiola House, laisse des traces et des empreintes qui complexifient l'espace architectural, qui bouleversent la fonctionnalité, l'usage et le mode de vie : le plein et le vide s'entrechoquent, l'intérieur et l'extérieur s'entrelacent, tant et si bien que la perception de l'espace, durement mise à l'épreuve, est confrontée à des collisions, à des points de vue multiples. En somme, l'architecture se dérègle pour se déconstruire.

En enlaçant anarchiquement et au hasard des espaces en « *els* », Gardiola House détourne les règles de la composition classique et en réinvente d'autres. L'architecture se libère ainsi, des normes, des conventions académiques et devient complètement dérèglementée, pour créer d' « *autres* » règles, d' « *autres* » ordres ou d' « *autres* »

⁷⁹¹ - MONEO Rafael, *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, Parenthèses, France, 2003, p. 119

⁷⁹² - LABEDADE Nadine, *Peter Eisenman, Extrait d'Architectures expérimentales, 1950-2012*, éd. FRAC, 2003, p. 232

hiérarchies. « *Une hiérarchie sans arche* », voire ; « *une hiérarchie sans hiérarchie* » ; réclame Derrida⁷⁹³. La démarche de Peter Eisenman n'est qu'une expérimentation hiérarchisée, évolutive, une réinvention périodique de nouvelles règles, qu'il qualifie de « *non banale(s)* »⁷⁹⁴ et qui cristallisent son approche du Déconstructivisme.

« *Déplacer le sujet pour l'obliger à re-conceptualiser l'architecture* »⁷⁹⁵; c'est en ces termes que Peter Eisenman explicite lors d'un entretien, son approche de Déconstructivisme. Ce même souci de déplacement est perceptible dans la démarche conceptuelle de Gardiola House. Accidentellement contrôlées, déséquilibrées, déstabilisées et déréglementées, les formes employées dans cette architecture sont entièrement autonomes et ne sont pas dictées par l'axiome platonicien selon lequel l'Homme est la mesure de toute chose. L'architecture de Gardiola House n'est pas fondée sur la dimension humaine, sur ses proportions, sur ses besoins ou ses plaisirs. Elle n'est pas anthropomorphique, mais autoréférentielle, neutre, à l'état pur, au niveau zéro. Elle commence d'elle-même, de son intérieur spatial et non de son contexte extérieur, de son milieu, de sa géographie et des éventuels besoins de son propriétaire. Gardiola House est conceptualisée sans aucune prise en compte des dimensions du corps humain. A ce propos, Peter Eisenman déclare : « *le corps doit envoyer des messages au cerveau en disant : "un moment, il doit y avoir quelque chose que j'ai besoin de comprendre et qui est en train de m'arriver"* »⁷⁹⁶. C'est précisément dans cette logique que l'architecte lancera quelques années plus tard, une prometteuse investigation spatiale, susceptible de mettre en place les nouvelles « *règles* » architecturales.

⁷⁹³ - *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*, Extrait de DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 118

⁷⁹⁴ - « *Mon travail est de le rendre non banal.* » JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects, Volume III*, éd. Taschen, Italie, 1997, p. 39

⁷⁹⁵ - Idem, p. 37

⁷⁹⁶ - JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects, Volume III*, éd. Taschen, Italy, 1997, p. 39

-II- 1 - 2. Splitting⁷⁹⁷.

Le projet Splitting d'En Glenwood consiste au découpage d'une maison ordinaire vouée à la démolition. Cette demeure date de la première guerre mondiale et son éventuelle destruction symboliserait la défaillance du monde de la consommation de masse américaine. Mais au lieu de restaurer ou de rénover une architecture traditionnelle endommagée, Matta Clark entaille, creuse, perse et brise ses murs. Il découpe les structures avec une tronçonneuse et partage légèrement le bâtiment en deux parties. Il intervient comme un véritable chirurgien, non sur un corps vivant, mais sur le corps d'une architecture existante et abandonnée. Il dissèque l'architectonique pour le ramener à la vie et accomplit « *une sorte de préservation par la démolition* », pour paraphraser James Wines⁷⁹⁸.

Le travail de Matta Clark valorise et sauvegarde un bâtiment condamné à la démolition, sachant qu'aucun permis de construction ou de démolition n'a été accordé à l'architecte au préalable et que la « *sauvegarde* » du bâtiment en question a été accomplie sans l'accord de la municipalité et sans aucun souci du patrimoine. Cet acte recycle une architecture délabrée, l'empêche de tomber en déshérence, de se dégrader et s'attaque au principe fondé sur la logique du gaspillage, de la fétichisation d'une marchandise « *jetable* », destinée à être utilisée pour une courte durée. Au nom de cette logique, Splitting aurait tout simplement disparu sous prétexte de rentabilité et céder sa place à d'autres bâtiments. Plutôt que de résoudre les problèmes de logement aux Etats-Unis, Gordon Matta Clark défonce les cloisons de l'architecture traditionnelle et sculpte l'espace en crise, voué à la démolition. Il remet en question les normes constructives et les calculs de la résistance des matériaux. De même, il met à nu la structure, l'ossature et le squelette du bâtiment, en dévoile les strates, les planchers et les plafonds. Autrement dit, il expose l'anatomie du bâtiment avec ses poteaux, ses poutres et ses charpentes, dans le but fondamental, selon Stéphan Walker, de changer le regard que

⁷⁹⁷ - Illustration 8, p. 332

⁷⁹⁸ - WINES James, *Polémique New Yorkaise*, Extrait d'*AMC 1988*, n° 21, p.

l'on porte habituellement sur l'espace extérieur et de donner un nouveau sens à l'espace bâti⁷⁹⁹.

Splitting est la démonstration d'une démarche expérimentale du Déconstructivisme. Gordon Matta-Clark ne fait pas d'esquisses sur le papier, ni de maquettes expérimentales, selon les méthodes classiques de la conception architecturale. Il ne réfléchit pas à un programme qui répondrait aux exigences d'un éventuel client ou aux besoins de la société de son temps. A l'opposé, il place un espace de vie familial dans une situation de crise et l'entraîne dans des scénarios de dégradation, de destruction et de ruine non pas naturelles, mais étranges et artificielles. Matta-Clark déconstruit une architecture existante, condamnée à disparaître et dérègle le bâtiment en recourant, non à des plans, à des coupes ou à des élévations imaginées, philosophées, destinées à être projetées, mais à des interventions sur le terrain, effectuées spontanément et en temps réel. L'architecte renonce ainsi, à son rôle de concepteur/constructeur de bâtiments et se fait artiste. Splitting devient quant à lui, un véritable « *Ready made rectifié* »⁸⁰⁰.

Gordon Matta-Clark agit sur le sort d'une habitation destinée à la démolition, en s'attaquant à ses éléments architectoniques dégradés, au processus de sa fragmentation par un découpage anarchique et en inversant le rôle fondamental de la ruine en architecture. Au lieu de s'éclipser soudainement dans le silence, Splitting est momentanément mis en valeur et résiste quelque temps encore, de sorte que sa disparition devient un événement marquant, une référence artistique singulière. Pour qualifier son travail, Gordon Matta-Clark n'emploie pas l'expression Déconstructivisme, mais « *Anarchitecture* », car sa manière d'aborder la déconstruction est différente de celle des architectes qui ont participé à l'exposition du MOMA en 1988. L'*Anarchitecture* est une démarche « *autre* » du Déconstructivisme, qui consiste à

⁷⁹⁹ - WALKER Stéphan, *Gordon Matta-Clark : Art, Architecture and the Attack on Modernism*, éd. I.B. Tauris, London, 2009, p. 15 (traduction personnelle)

⁸⁰⁰ - « (...) C'est-à-dire au cas où l'objet ou l'élément emprunté subit une intervention naturelle de la part de l'artiste. » THEVAL Gaëlle, *Poésies ready-made, XX-XXIe siècles*, Thèse en Langue, littérature, image, civilisations et sciences humaines, Université Paris-Diderot - Paris VII, 2011, p. 97

faire fusionner l'anarchie et l'architecture. Elle propose une approche réaliste, spontanée et pragmatique du Déconstructivisme. L'Anarchitecture est née avec l'exposition de 1974 et met en scène les alternatives artistiques New-yorkaises des années 1970. Se joignant au Déconstructivisme par la remise en question des principes hérités de Le Corbusier et de ses partisans, elle désobéit aux principes de l'architecture Moderne et les bouleverse. Cependant, Anarchitecture et Déconstructivisme ne sont pas tout à fait semblables. Par exemple, l'Anarchitecture ne transgresse pas la géométrie des formes pures et ne conçoit pas des espaces déstabilisés ou défragmentés, à l'instar du Constructivisme, mais s'attaque aux constructions abandonnées du monde moderne et s'amuse à les sculpter, à les découper, à les disséquer. Contrairement au Déconstructivisme, elle ne part pas de zéro, mais d'une réalité architecturale existante. Elle ne fait pas d'esquisses destinées à produire des contre-modèles de l'architecture Moderne, mais agit directement sur des espaces modernes en crise. En somme, elle prend le chemin inverse pour aboutir aux mêmes résultats. Les découpes de Matta-Clark semblent amplifier la « *douleur* » d'un bâtiment condamné à la démolition, à la perte et à la « *mort* ». A l'image d'une installation Ready made, elles transforment une architecture « *à gâcher* » en une réserve de matériaux de construction sans aucun intérêt marchand et proposent des remplois, qui redéfinissent le savoir-faire d'une époque révolue. Entre vie et mort, l'histoire de Splitting se prolonge et son esprit architectural est salué. Herman Barrier résume l'œuvre de Matta-Clark en ces termes : « *Nous pouvons réduire l'œuvre de Matta-Clark comme une rédemption de son esprit architectural* »⁸⁰¹.

L'Anarchitecture, dans Splitting, prolonge la vie et l'histoire d'un bâtiment délaissé, en jouant sur le découpage, sur le déchiquetage, sur la soustraction, voire sur la dématérialisation temporelle et spatiale de l'architecture. Elle a pour cible les archétypes architecturaux, c'est pourquoi elle défonce les cloisons, s'attaque aux structures, arrache les peintures et les maçonneries. Cette manière « *pragmatique* » de déconstruire l'espace habité, est brutale, anarchique et s'inscrit dans une démarche contestataire, qui rejette le Fonctionnalisme de son temps : « *Ce serait intéressant de transformer un*

⁸⁰¹ - CHÂTEAU Hernán Barría, *The cut, the hole and the eclipse : Matta-Clark's sections*, in *Arquitetura revista*, vol. 7, N. 2, p. 100, <https://www.researchgate.net> (traduction personnelle)

endroit où des gens vivraient encore... de prendre, peut-être, un espace de vie très conventionnel et de le transformer jusqu'à le rendre inutilisable » ; estime Matta-Clark⁸⁰². La notion d'Anarchitecture s'engage ainsi, dans un sagement du discours, au sens derridien du terme, en privilégiant le ludisme, les jeux de mots qu'elle crée par exemple, avec « *architecture* » et « *anarchie* » ou avec « *torture* » et « *lecture* »⁸⁰³. Pour Martine Bouchier, c'est un « *moyen de penser la question du lieu sans ou en dehors de l'architecture* »⁸⁰⁴.

La duplication de l'acte destructif est une autre particularité du projet Splitting. Le bâtiment a d'abord fait l'objet d'une première destruction planifiée et engagée par la mairie. Cette opération a été à l'origine du dysfonctionnement général de toute une génération de bungalows construits dans la banlieue du New Jersey au cours des années 1920. La deuxième destruction initiée par Matta-Clark, a permis à ce dernier de déjouer le sort réservé à l'édifice. L'architecte a fait en sorte que le bâtiment non habité soit remplacé par une non-architecture. Sans aucune autorisation au préalable, l'artiste s'attaque à une architecture existante, selon un processus « *autre* » de dématérialisation spatiale. Il découpe plancher, toiture, fenêtres, portes, poteaux, poutres et ouvre anarchiquement des fentes dans la structure et dans l'enveloppe de l'édifice, pour dévoiler au public ce que les architectes Modernes évitaient de montrer, ce qu'ils cachaient dans les parois, dans les faux plafonds et sous les peintures. La construction, vouée aux coups de pioches et aux bulldozers, se convertit pendant quelques jours en une sculpture vivante, avant d'être définitivement anéantie et de tomber en ruines. La surabondance des normes et des règles constructives qui marquent le début du vingtième siècle, sera suivie d'une série de déréglementations incarnées par l'esprit rebelle et par l'imagination créative de l'artiste. Ces normes qui ont régi le bâtiment depuis plus d'un demi-siècle, sont enfreintes pendant une courte durée et disparaissent définitivement avec la destruction effective de l'édifice. L'action accomplie par Matta-Clark, transforme le Rationalisme en pastiche anti-normatif avant de s'éclipser sans

⁸⁰² - LUSSAC Olivier, *Installation 5 (anarchitecture et détournement)*, Extrait de *Musica Falsa*, n°13, décembre 2000, p. 33, <http://www.artperformance.org/article-19173025.html>

⁸⁰³ - BOUCHIER Martine, *L'art n'est pas l'architecture. Hiérarchie - Fusion - Destruction*, éd. Archibooks, France, 2006, p.

⁸⁰⁴ - Idem

retour. Ses gestes ont été photographiés, filmés, puis exposés dans de minutieux clichés, dans des photomontages et des séquences vidéo.

-II- 2. Ressemblances esthétiques entre les images du Déconstructivisme et des autoconstructions dans l' « *idée* » de déréglementation.

-II - 2 - 1. Cas de la photographie de la Rue Kaadine⁸⁰⁵.

Les photographies présentées ci-contre, ont été prises respectivement dans la rue Kaadine, la rue Ibn Abi Dhiaf, la rue Bou Saadoun, la rue Sidi Bahloul, la rue Sidi Soltane et dans la rue Des Juges⁸⁰⁶, en août 2015 et en juin 2016. Elles montrent des fragments de façades d'autoconstructions éparpillées dans la médina, qui ont été choisis en fonction de leurs ressemblances avec les configurations formelles des illustrations de la maquette de Guardiola House⁸⁰⁷. On y voit des superpositions anarchiques et disséminées de balustrades, comme dans les photographies de la rue d'Ezzaouia El-Bekria⁸⁰⁸ ; un déséquilibre de masses bâties, un mélange d'autoconstructions inachevées et en cours de chantier semblables à celles qu'on voit sur les photographies de la rue des Arcades⁸⁰⁹. On y observe également des mortiers de ciment décoffré en cours de

⁸⁰⁵ - Photographie 7, p. 322

⁸⁰⁶ - Photographies 1, 2, p. 318. Photographies 3, 4, p. 319. Photographie 5, p. 320. Photographie 6, p. 321

⁸⁰⁷ - Illustration 1, p. 318. Illustration 2, p. 319. Illustration 3, p. 320. Illustration 4, p. 321. Illustration 5, p. 322

⁸⁰⁸ - Photographie 1, p. 318

⁸⁰⁹ - Photographie 2, p. 318

séchage, jouxtant une autoconstruction précairement badigeonnée ; une scène qui se reproduit à l'identique sur les photographies de la rue d'Ibn Abi Dhiaf⁸¹⁰ ou de la rue Bou Saadoun⁸¹¹. Bref, aucune de ces habitations ne semble se conformer aux normes de l'architecture, de l'urbanisme ou aux spécificités architecturales de la région et rien dans ces étranges réalisations ne respecte les règles du patrimoine bâti, car tout y est anarchique et déréglementé.

En observant la photographie de la rue de Sidi Soltane⁸¹² par exemple, nous voyons des tuyauteries projetées, des câbles électriques greffés maladroitement, des conduites d'eau implantées provisoirement, des climatiseurs fixés aux murs, des fragments de façades aux enductions inachevées et intégrés de façon anarchique à des autoconstructions, dont les chantiers semblent être en phase finale. La photographie prise dans la rue d'Ibn Abi Dhiaf⁸¹³ montre aussi, une collision déséquilibrée de masses bâties, une interpénétration irrationnelle et inexplicable d'espaces bâtis, qui consiste en un mélange anarchique de volumes, évoquant certains aspects esthétiques de Guardiola House. Cette même ressemblance est ressentie dans la photographie de la rue des Juges⁸¹⁴ : on y observe une déstructuration totale de l'espace architectural, due à la défragmentation, à l'effondrement des masses bâties. Elle donne une impression d'instabilité spatiale, d'insécurité, voire de danger et révèle des déréglementations proches de celles qui caractérisent le Déconstructivisme de Guardiola House.

La photographie la plus significative en termes de déréglementation et de similitude esthétique avec les configurations formelles de l'illustration de Guardiola House, est celle qui a été prise dans la rue Kaadine⁸¹⁵. En effet, le cliché montre un cube aux limites vacillantes, une masse bâtie que nous pouvons qualifier de parallélépipédique et qui est grossièrement enduite. Ce « *pseudo-cube* » émerge dans un paysage confus, chaotique et dense de logements, dont la morphologie ne paraît obéir à aucune règle d'organisation architecturale, à aucun plan d'aménagement urbain et à aucun code de

⁸¹⁰ - Photographie 3, p. 319

⁸¹¹ - Photographie 4, p. 319

⁸¹² - Photographie 5, p. 320

⁸¹³ - Photographie 3, p. 319

⁸¹⁴ - Photographie 6, p. 321

⁸¹⁵ - Photographie 7, p. 322

composition formelle reconnu. La précarité, la rugosité des surfaces, l'irrégularité des lignes, le dérangement excessif de la géométrie des masses rectangulaires, semblent être le résultat d'une infraction générale aux normes constructives et aux lois gouvernementales. Éphémères antennes à réflecteurs, fragiles grillages fixés tant bien que mal aux fenêtres, balcons étrangement projetés et donnant une impression d'instabilité, voire de chute imminente, câbles électriques qui pendent anarchiquement aux murs, conduites d'eau étrangement implantées, boursoflures, fissures, cassures, écorchures, humidité, traces visibles de moisissure, failles, effritements de parois ; en somme, l'insalubrité, la misère et la difformité, qu'elles soient spatiales ou esthétiques, triomphent dans l'autoconstruction de la rue Kaadine, de tous ses interdits.

Le cube, symbole de la sagesse, de la vérité et de la stabilité⁸¹⁶, est incarné dans l'Islam par la Kaaba ; lieu sacré où s'accomplit le rituel de la circumambulation et repère spatial orientant la direction de la prière. Le cube symbolise aussi la géométrie euclidienne la plus pure. C'est le modèle de synthèse de la pensée rationnelle, la matrice et l'emblème du Modernisme. Mais, il se diffuse curieusement et avec force défauts géométriques dans les ruelles et les impasses de la médina de Tunis. Le cube est la forme architecturale la plus simple, la plus économique, la plus pratique, la plus standardisée et la plus internationalisée qui soit. Surchargé de règles et d'axiomes platoniciens, il domine les bâtiments de la vieille ville, mais demeure la forme géométrique la plus transgressée et la plus déréglementée dans sa spatialité. Celui qu'on voit sur la photographie de la rue Kaadine n'échappe pas à cette déréglementation générale, qui caractérise le tissu patrimonial médinal. D'ailleurs, ses limites oscillent, ses angles droits sont légèrement déformés et sa géométrie révèle de nombreuses défaillances. Le cube de la rue Kaadine semble, pour employer un langage imagé, vouloir définitivement se débarrasser des axiomes de la géométrie euclidienne, en intensifiant les « *frissonnements* » des surfaces, en défigurant intuitivement, donc sans aucune démarche rationnelle préétablie, les angles et les lignes constructives.

⁸¹⁶ - CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffont, Paris, 1982, p.p. 228/229

L'« *idée* » de déréglementation observée sur la photographie de l'autoconstruction de la rue Kaadine, n'est pas identique à celle que nous avons dégagée de l'illustration de Guardiola House. Nous rappelons que Peter Eisenman, a développé une série de décompositions processuelles, qui visaient à déranger les codes de l'architecture classique. Il a inventé ainsi, de nouvelles règles fondées sur le principe du « *tout est permis* ». En multipliant les déviations et les déstabilisations formelles, l'architecte a réussi à créer un espace autoréférentiel. Il en va autrement pour l'autoconstruction de la médina, qui arbore une forme cubique déréglementée de façon intuitive, instinctive, « *sauvage* » et qui semble reproduire avec de nombreux défauts de traçage, les règles platoniciennes de la construction géométrique du volume. Seulement, elle donne plutôt l'impression d'agresser les théorèmes de la géométrie, les lois de la perspective et de la perception de l'espace euclidien, que de les projeter rigoureusement.

Les masses bâties qui apparaissent sur la photographie de l'autoconstruction de la médina, semblent s'imbriquer les unes dans les autres au hasard et sans règles identifiables. La composition qui en découle, donne à voir une interpénétration anarchique de parallélépipèdes, dont la géométrie est légèrement perturbée et irréfléchie. Leurs contours ne sont pas tracés avec rigueur et leurs surfaces non polies, donnent l'impression d'avoir été exécutées à la hâte, au mépris des normes constructives. D'où l'aspect déformé et intégralement déréglementé de leur architecture.

Contrairement aux photographies des autoconstructions, les illustrations du Déconstructivisme montrent des lignes rigoureuses, minutieusement tracées et bien visibles. D'ailleurs, le détournement des règles esthétiques et architecturales de l'espace classique dans les projets du Déconstructivisme, sert à inventer des règles « *autres* » et à promouvoir de nouvelles normes, qui poussent l'habitant à repenser, à re-conceptualiser son propre espace. « *Il s'agit d'un autre traitement du mot, d'une autre "poétique" si l'on veut, qui participe de plein droit à l'invention architecturale* » ; écrit Jacques Derrida à propos des travaux d'Eisenman⁸¹⁷. Guardiola House se libère des axiomes et des règles habituelles. La maison déstabilise l'espace architectural classique en se

⁸¹⁷ - *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*, Extrait de DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 109

débarrassant de toutes ses contraintes. Ce qui la rend complètement autonome et « *autoréférentielle* ». L'œuvre d'Eisenman n'est pas anthropomorphique, dans la mesure où elle n'est plus subordonnée au seul plaisir de l'homme, mais devient par sa complexité spatiale, par sa richesse morphologique, un véritable outil de « *conception* » architecturale. L'homme - éventuel usager - est alors submergé par l'ampleur de ce détournement de règles, par cet engouement pour l'aléatoire et ne peut plus se considérer comme le maître absolu de son habitation.

« (...) *L'architecture doit trouver un moyen de se ressaisir à une époque où tout change rapidement. (...) Il faut qu'elle reprenne possession de sa dimension effective afin de retrouver sa place dans le monde médiatisé. C'est dans ce sens que je travaille, pour déstabiliser les perceptions traditionnelles, résultant de la grille de l'espace cartésien, qui régit l'architecture moderne jusqu'à nos jours.* »⁸¹⁸

Dans *Guardiola House*, Peter Eisenman déstabilise l'espace classique, dérègle la géométrie cartésienne, en vue de produire une « *géométrie topologique* » qui aboutit, d'après lui, à une organisation spatiale très différente et qui permet à l'usager de réévaluer son environnement physique⁸¹⁹. Peter Eisenman perturbe la grille de l'espace euclidien caractéristique de l'architecture Moderne, afin de déconstruire, de déréglementer la « *boîte* » parallélépipédique, de manière à disperser le regard « *classique* » dans l'espace bâti et à désorienter la perspective. Il s'agit, pour paraphraser l'architecte, de « *subvertir la métaphysique de la présence* »⁸²⁰. « *Je cherche des façons de conceptualiser l'espace qui projette le sujet dans une relation*

⁸¹⁸ - JODIDIO Philip, *Jour de cristal*, Extrait de *Connaissance des arts*, N° 494, Avril 1993, p. 61

⁸¹⁹ - Idem, p. 60

⁸²⁰ - JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects, Volume III*, éd. Taschen, Italy, 1997, p. 39

déplacée, parce qu'il ne trouvera plus de référence iconographique aux formes traditionnelles d'organisation » ; explique-t-il⁸²¹. Autrement dit, le Déconstructivisme dans l'illustration de Gardiola House, dérègle essentiellement l'espace habituel, par un jeu de déclinaison de trames et de traces, afin de pousser l'Homme à agir, à aménager, à re-conceptualiser son habitat et à participer au processus de la conception architecturale. Sachant que ce Déconstructivisme n'impose pas de programme, de fonctions préétablies sur des plans et des élévations, mais « *laisse venir* » de nouveaux programmes, de nouvelles manières d'occuper l'espace, qui concordent avec l'idée de la « *maintenance* », avec le « *ce qui arrive* » et avec l'« *immanence du juste* », évoqués dans le troisième aphorisme de Jacques Derrida⁸²².

Le Déconstructivisme dans l'illustration de Gardiola House, ne prend véritablement en compte la présence humaine qu'après la réalisation du projet. Alors que l'autoconstruction de la rue Kaadine résulte d'une participation effective de plusieurs éventuels habitants/auto-constructeurs, d'un travail de collaboration fondé sur la présence humaine au moment du déroulement du chantier. L'Homme, autoconstructeur et éventuel habitant, construit spontanément, intuitivement et sans aucun respect de la réglementation imposées, son propre logement, en faisant participer des voisins, des amis, des maçons ou des artisans. L'espace architectural se conçoit ainsi, populairement, collectivement et de manière empirique.

Les configurations formelles que montrent la photographie de la rue Kaadine, tout comme l'illustration de la maquette de Gardiola House, révèle une transgression de la géométrie de la masse cubique bâtie par enlèvement de la matière. Le cube du Déconstructivisme tronque le solide platonicien pour obtenir des « *els* », que l'architecte entrelace et décline afin de réinventer de nouvelles règles constructives, de nouveaux usages et de nouvelles formes d'occupations spatiales. En revanche, l'autoconstruction de la rue Kaadine tronque le cube intuitivement, en fonction des besoins, de l'usage, des compétences du maçon, de l'artisan ou de l'habileté du « *bricoleur* ». Ce dernier ne manipule pas des « *els* » pour réinventer l'architecture, pour pousser l'habitant à re-

⁸²¹ - Idem

⁸²² - DERRIDA Jaques, *52 Aphorismes pour un avant-propos*, Extrait de *Cahiers du CCI, Hors-série*, éd. Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 07

conceptualiser son propre espace, mais pour faire surgir des vides dictés par la nécessité, par le besoin impérieux de posséder un toit, mais aussi par le budget dont dispose l'autoconstructeur.

Les espaces vides observés dans le cube de la photographie de la rue Kaadine, à l'instar des espaces pleins d'ailleurs, ne sont pas préconçus sur le papier ou dessinés au préalable à la règle et au compas. Ils n'ont pas été pensés, planifiés et structurés par des professionnels du domaine, car ces vides et ces pleins sont conçus intuitivement, testés empiriquement, disposés et débattus collectivement par les maçons, par les artisans, par les habitants du quartier, les éventuels usagers ou par les membres de leurs familles. Nous voyons sur cette photographie des parois non rugueuses et aux limites tremblotantes, faites avec des matériaux de construction précaires, pauvres, périssables et non conformes aux normes constructives. Pourtant, l'ambiance qui règne en dehors du cadrage de cette photographie semble vivante, enthousiaste : les cris, les va-et-vient qui animent gaiement les rues et les trottoirs, sont témoins du dynamisme et de la joie dans lesquels se déroule le chantier. Malgré l'insalubrité et la pauvreté du lieu, les formes que nous percevons sur cette photographie, semblent confirmer la thèse de Bernard Rudovsky sur l'architecture sans architecte : « *ce qui compte avant tout, c'est la touche humaine, quand elle est heureuse* »⁸²³.

L'idée de la déréglementation illustrée par le jeu plein/vide, semble constituer un autre point commun entre Déconstructivisme et autoconstruction, car le dosage entre masse bâtie et non bâtie observé dans les deux images, paraît le même. Cependant, le vide issu des formes que nous les voyons sur la photographie de l'autoconstruction, est le résultat d'une masse parallélépipédique bâtie, réalisée intuitivement et sans l'intervention d'un architecte, puisqu'elle est matérialisée par des limites aux lignes tremblotantes et par une géométrie qui n'a pas été tracée à la règle et au compas, qui n'a pas été composée, projetée au préalable. Ce vide ne résulte pas d'un jeu « *savamment* » anarchique de déclinaisons d'« *els* », comme dans le projet de Gardiola House, mais d'une nécessité décrétée au moment de l'exécution, d'un besoin urgent de percer une

⁸²³ - RUDOVSKY Bernard, *Une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 256

paroi pour aménager un balcon ou pour faire pénétrer la lumière naturelle à l'intérieur d'une chambre. Ce vide n'a pas fait l'objet d'une recherche spatiale poussée, destinée à désorienter la perception habituelle de l'espace bâti et à inciter l'habitant à repenser sa propre architecture, mais il est le fruit de solutions circonstanciées, intuitives, passagères, empiriques et probablement controversées par les différents acteurs du chantier.

Nous avons identifié dans la photographie de la rue Kaadine, des configurations formelles irrationnelles et curieusement semblables à celles que nous voyons sur l'illustration de Gardiola House. Ces configurations dérèglent instinctivement l'espace bâti, sans aucune prise en compte des contraintes du site, des lois architecturales, urbanistiques, patrimoniales et environnementales. La complexité spatiale qui en découle, fruit de la désobéissance irréfléchie aux règles académiques de la composition géométrique, n'est dictée que par le hasard, par l'irrationalité totale et par l'incohérence dus à une situation de clandestinité, de précarité sociale, donc à un besoin urgent d'habiter en ville.

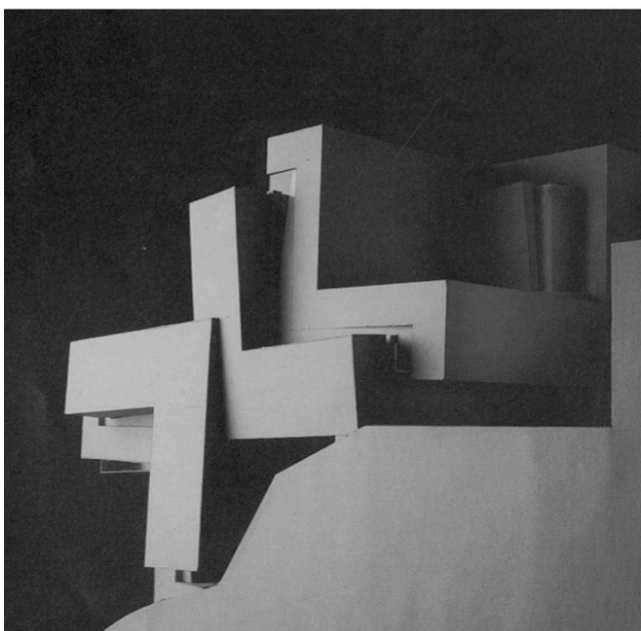


←--- Photographie 1.

Emplacement : Rue Ezzaouia El-Bikria.
Date : Juin 2016.

Photographie 2. ----→

Emplacement : Rue des Arcades.
Date : Juin 2016.



←--- Illustration 1.

Architecte : Peter Eisenman.
Projet : Guardiola House, Santa maria del
Mar, Spain, 1988.

Photographie 3. ----->

Emplacement : Rue Ibn
Abi Ed-Dhiaf.
Date : Juin 2016.

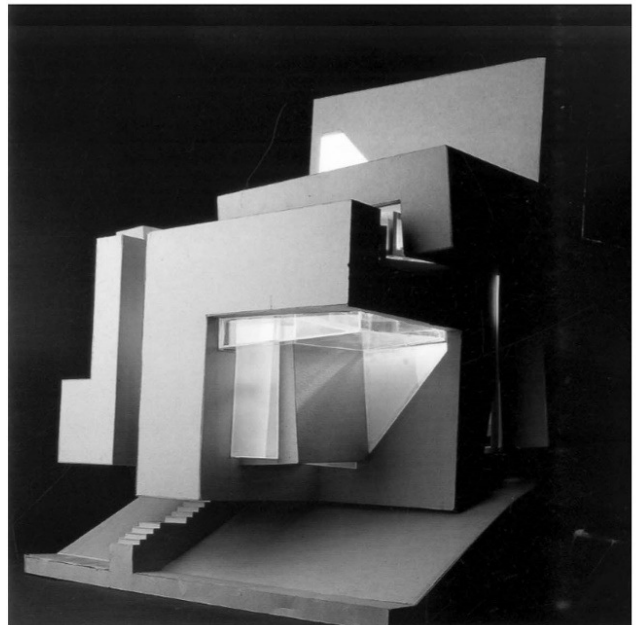


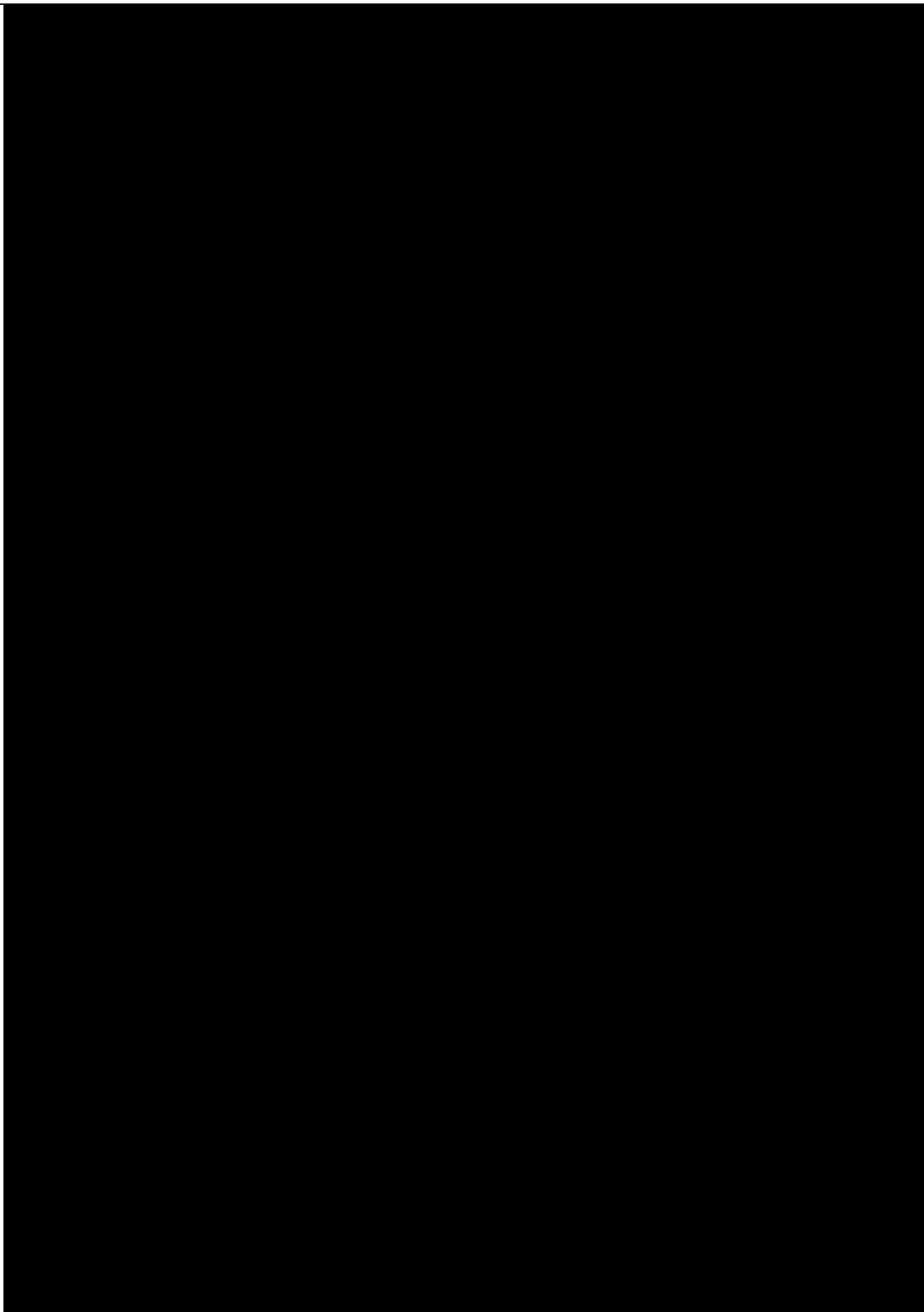
-----< Photographie 4.

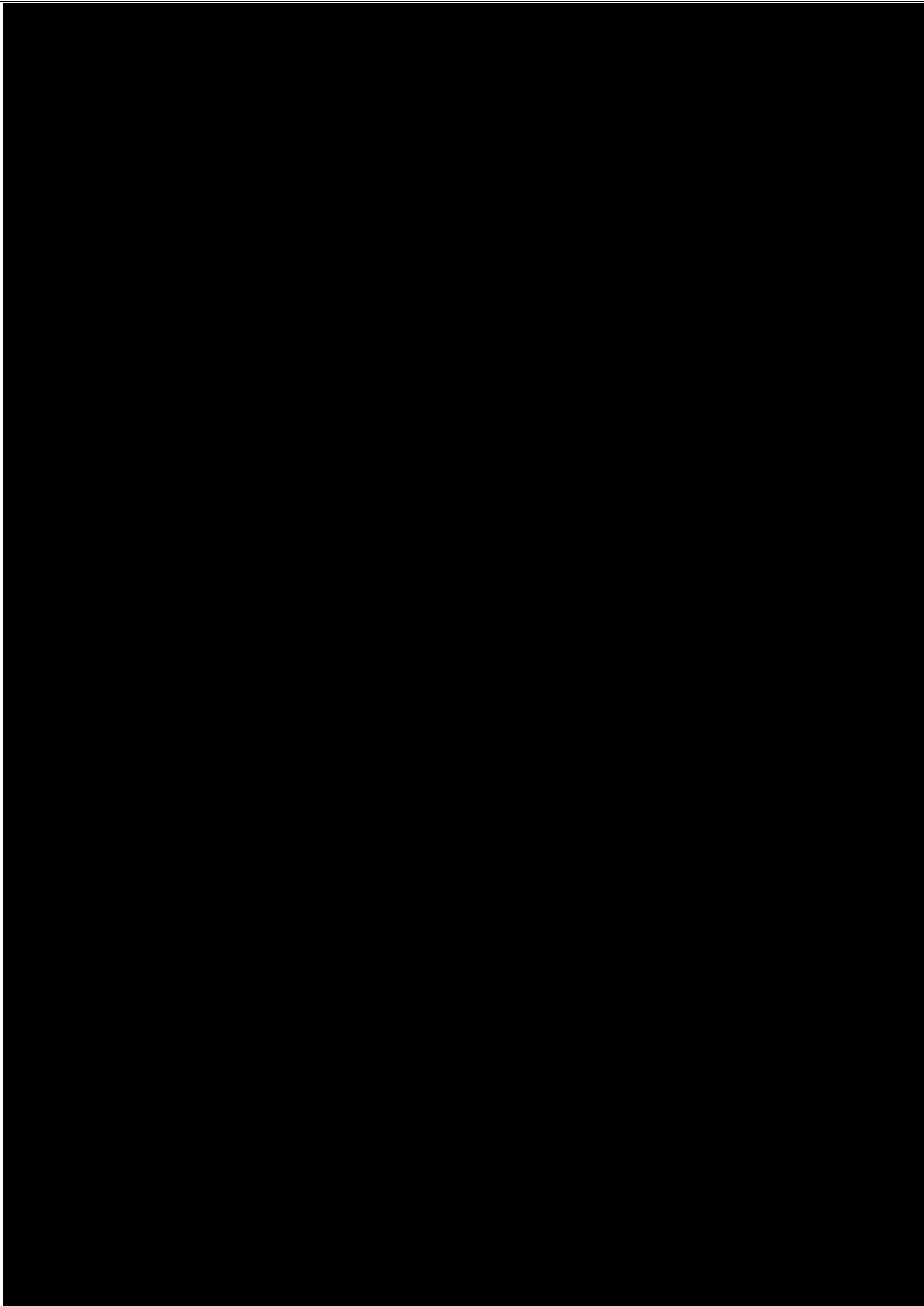
Emplacement : Rue Bou Saadoun.
Date : Juin 2016.

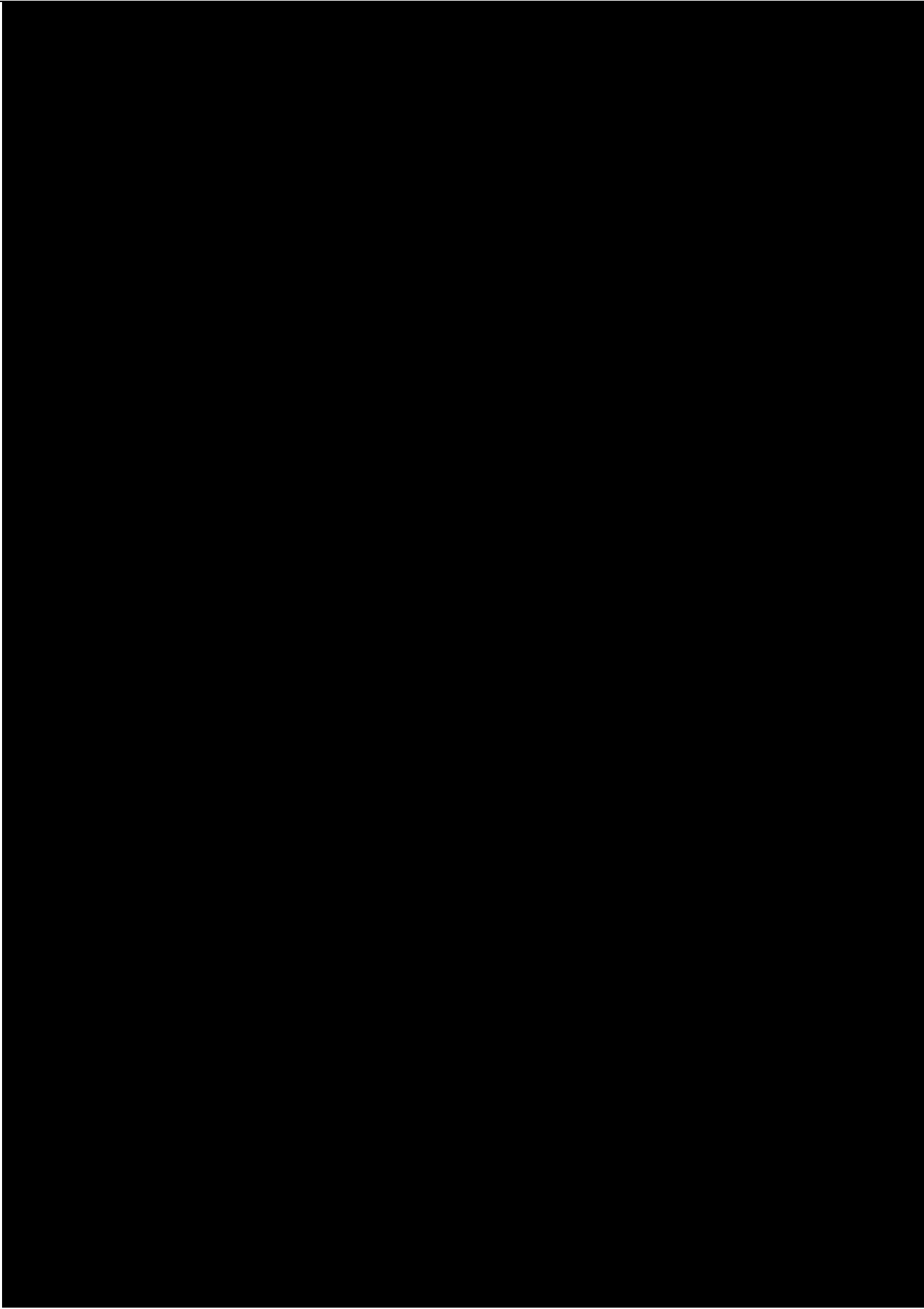
Illustration 2. ----->

Architecte : Peter
Eisenman.
Projet : Guardiola House,
Santa maria del Mar, Spain,
1988.









-II - 2 - 2. Cas de la photographie du Boulevard 9 avril 1938⁸²⁴.

Nous cherchons à travers l'exposition de cette série d'images, à développer une autre vision esthétique de l'« idée » de la déréglementation. Par ailleurs, nous avons remarqué dans la photographie de l'autoconstruction de la rue Kaadine, que la déréglementation est régie par un processus de détournement géométrique naturel et instinctif, caractérisé par la déclinaison des masses bâties, par la précarité des matériaux de construction, par des surfaces non rugueuses et par le frémissement des parois. Dans l'exemple de Gardiola House, le détournement géométrique est opéré par la déclinaison des « *els* », par la superposition anarchique et complexe de trames cartésiennes et de traces, par des déstabilisations spatiales, par dé-fonctionnalisation et déstructuration du projet architectural, qui se veut « *autoréférentiel* ».

L'œuvre de Gordon Matta Clark montre une autre manière de perturber les règles de la composition classique. L'architecture se libère des méthodes traditionnelles de la conception spatiale et se tourne vers les arts plastiques, vers l'anti-art, par des procédés de découpages, de brisures, de perforations de parois. Nous retrouvons fréquemment des déréglementations semblables dans beaucoup d'autoconstructions de la médina de Tunis. La photographie prise au Boulevard 9 avril 1938⁸²⁵, objet de notre analyse esthétique, présente une fissure verticale, couverte d'enduit, à l'image d'une découpe à la tronçonneuse de Splitting. Curieusement, nous percevons le même aspect esthétique, à une échelle réduite, dans la photographie de la rue Ben Rejeb⁸²⁶. Les inscriptions et les textes qui apparaissent sur le mur photographié, nous font penser à une inéluctable intervention, à une inévitable dissection spatiale. Pareillement, un autre zoom sur la rue de Sidi Ibrahim El Riahi⁸²⁷ montre une juxtaposition hétérogène d'appareillages de briques ou de pierres, qui renvoie aux déséquilibres des masses observés dans le Déconstructivisme. Le mélange hybride trace par effet de contraste, une ligne de

⁸²⁴ - Photographie 21, p. 332

⁸²⁵ - Photographie 8, p. 329

⁸²⁶ - Photographie 15, p. 330

⁸²⁷ - Photographie 9, p. 329

séparation verticale qui ressemble à une fente, à une brisure naturelle de l'architecture. Nous ressentons les mêmes aspects esthétiques dans les fragments de façade figurant sur la photographie de la rue du Boulanger⁸²⁸ et sur celle de la rue d'Essaouahel⁸²⁹. Les deux photographies montrent, en dépit du fait qu'elles ont été prises instinctivement, des « cicatrisations » similaires à celles que nous voyons sur l'illustration déconstructiviste. De même, la déstructuration de la vieille porte de la rue de Hmida Ben Khouja⁸³⁰, renvoie à une sorte de jeu de coupes et de découpes. Les légères déclinaisons, la désorientation des ouvrants, la disparition de la partie droite de l'encadrement constaté dans l'image, illustrent une dissymétrie « déconstructiviste », voire un plaisir naturel de la « douleur ». Enfin, l'étroitesse des lieux de passage, comme ceux que nous voyons sur les photographies de la rue de Ben Lallahoum⁸³¹, de Ben Mticha⁸³², de Mazigh⁸³³ ou encore de l'impasse de la paille⁸³⁴, nous font penser aux opérations à la tronçonneuse effectuées par Gordon Matta-Clark. Toutes ces ressemblances étranges et non voulues, nous laissent penser qu'elles pourraient inspirer et enrichir les inventions formelles du Déconstructivisme architectural d'aujourd'hui.

Pour approfondir l'« idée » de la déréglementation, nous nous focaliserons sur la photographie de l'autoconstruction du Boulevard 9 avril 1938, que nous avons prise en octobre 2014. L'image montre un mélange de trames différentes. Cette différence s'exprime à travers la géométrie et à travers l'assemblage des matériaux de constructions qui en résulte. La fragilité des murs et l'imperfection des formes, visibles sur cette image, nous font penser à un « malaise » dans l'occupation de l'espace, à une souffrance de l'habitat. La dégradation des poutres et des poteaux, renforce la transgression des codes constructifs, le sentiment de « mise à mal » de l'architecture. L'humidité et la fissuration du bâti que nous percevons facilement, amplifient ce sentiment d'instabilité spatiale, d'insécurité, parce qu'elles malmènent les lois de la résistance des matériaux. Le bâclage des mortiers de pose, le parachutage de piquets

⁸²⁸ - Photographies 10, 11, 12, p. 329

⁸²⁹ - Photographie 16, p. 330

⁸³⁰ - Photographie 13, p. 330

⁸³¹ - Photographies 17, 18, p. 331

⁸³² - Photographie 19, p. 331

⁸³³ - Photographie 20, p. 331

⁸³⁴ - Photographie 14, p. 330

abandonnés, la précarité et le mauvais état des tuyauteries, témoignent d'une déréglementation naturelle et d'une infraction générale aux règles constructives.

Nous voyons sur la photographie de l'autoconstruction du Boulevard 9 avril 1938, un appareillage dégradé de briques rouges, précairement accolé au mur de la façade qui le côtoie. C'est ainsi que nous pouvons lire une fente, évoquant la découpe dominante sur l'illustration de Splitting. Nous remarquons également sur la photographie de cette autoconstruction, que les colonnades de la balustrade sont maladroitement disposées. D'ailleurs, certaines d'entre elles sont complètement à l'envers. Nous voyons en outre, un agrafage précaire et intuitif de câbles électriques, non conforme aux règles de la sécurité incendie. Tous ces aspects esthétiques confirment l'« *idée* » de la déréglementation. Celle-ci est intuitive, provisoire et hésitante sur les photographies des autoconstructions ; rationnelle et en quête du plaisir du malaise spatial, de la « *douleur* », de la transgression des concepts du Modernisme architectural, dans les illustrations du Déconstructivisme.

Les configurations formelles observées sur la photographie de l'autoconstruction du Boulevard 9 avril 1938, concordent avec celles de Splitting, par leur souci de disséquer l'espace habité. Cependant, cette dissection demeure instinctive et irrationnelle dans l'autoconstruction. En effet, l'image montre clairement qu'une partie de la façade du bâtiment n'est pas enduite et que nous l'avons eu recours par ailleurs, à une technique d'assemblage appelée « *appareillage rectangulaire isodome* ». Le fragment de façade non bétonné est juxtaposé à un mur adjacent et donne à voir une fente verticale, une sorte de découpage similaire à ceux que nous avons observés dans l'illustration de Splitting. Contrairement aux lignes géométriques et aux contours des formes de l'œuvre déconstructiviste, celles de l'autoconstruction sont hésitantes, tremblantes. Les textures trahissent leur rugosité, leurs imperfections. Quant à la déchirure, elle semble avoir été réalisée instinctivement et sans le recours à un outil tranchant.

La photographie de l'autoconstruction révèle un déséquilibre de « *façades* », qui se traduit par des fissures, par des échancrures de parois et par des cassures de briques.

Les deux fragments de façades visibles sur le cliché, donnent l'impression de s'incliner de part et d'autre, de s'éloigner et de se détacher sous l'effet de la pesanteur. Visiblement, ces deux façades ont été conçues avec des matériaux hétéroclites, pauvres et périssables. L'une d'entre elles est relativement lisse, rigoureusement enduite et bascule légèrement vers la droite. L'autre en revanche, est grossièrement bétonnée, moins élevée et penche vers la gauche. La séparation de ces deux morceaux de façade semble se conformer à une logique de collage provisoire, puisque la fente du bâtiment est remplie de béton. Nous supposons que les autoconstructeurs ou les habitants de cette autoconstruction, sont intervenus pour réparer la fissure en y injectant le liant. Nous sommes ici, dans une logique de rapprochement et non de partage spatial, de consolidation structurelle et non de dégradation, de survivance et non de délectation de la violence ou de douleur. La photographie de cette autoconstruction montre une anarchie formelle intuitive, primitive, qui naît du besoin et qui n'est pas architecturale, comme l'anarchitecture de Splitting.

La photographie du Boulevard 9 avril 1938, montre une habitation précaire, qui s'est construite au mépris des normes constructives et du patrimoine bâti. La faille visible sur l'image, coupe le bâtiment en deux parties. Elle dissèque son architectonique sans s'attaquer à sa structure, sans bouleverser sa résistance aux matériaux et sans l'entraîner vers un effondrement effectif. Nous voyons aussi, que les poteaux et les poutres ne sont pas brisés et qu'ils assurent l'équilibre de l'édifice, malgré leur mauvais état et leur rude mise à l'épreuve des lois de la résistance. Nous en déduisons que la faille implique, comme nous l'avons indiqué plus haut, un rapprochement et une sorte d'assemblage plutôt qu'une impression de désassemblage de fragments spatiaux. L'image de l'autoconstruction du boulevard 9 avril 1938, donne une impression d'instabilité, de précarité structurelle et fait pressentir une inévitable chute de l'architecture. Seulement, l'acte d'unification matérialisé par la fente, ne correspond en aucun point, aux règles et aux remèdes préconisés dans la pathologie des bâtiments.

Nous avons émis une autre hypothèse, à partir de l'observation de la photographie de l'autoconstruction de la médina, qui révèle l'ampleur de la dégradation et du déséquilibre des masses bâties. La faille visible sur l'image, est tellement

importante qu'elle nous fait penser à un acte d'assemblage et non de désassemblage, à une logique de fragmentation spatiale et non d'unification. L'idée du collage de fragments de façade décrite dans le paragraphe précédent, n'est qu'une impression ressentie, car nous ne savons pas réellement si les autoconstructeurs ont injecté le béton à l'intérieur de la faille, pour intervenir, pour réparer et pour prolonger la vie de leur bâtiment : « *C'est juste pour déboucher le trou, pour ne pas attirer les rats et les insectes nuisibles que nous avons fait ça* », témoigne un habitant⁸³⁵. En réalité, l'état endommagé du bâtiment inverse l'acte d'unification de l'architecture. Et pour cause, la liaison des deux fragments de façade est le fruit d'un assemblage de briques, de gravier et de béton. Or, avec le temps, cet assemblage se détériore inévitablement et se mue en désassemblage, sachant que les lois de la pesanteur, de la stabilité structurelle et de la résistance des matériaux sont les principaux acteurs de cette altération.

Réduite à la survie, l'autoconstruction du boulevard 9 avril 1938, passe obligatoirement par d'éventuelles réparations partielles, qui visent à prolonger sa vie. Les habitants de ce lieu, ne laisseraient pas leur bâtiment s'effondrer sans intervenir. Ils deviennent par conséquent, des autoconstructeurs qui veillent à la « *sauvegarde* » de leur habitation. En plus de sa double fonction d'assemblage et de désassemblage, la fente qui figure sur cette photographie, devient un objet de conservation, qui inscrit dans la durée non pas une architecture vernaculaire patrimoniale, mais une autoconstruction contemporaine de la médina.

Dans l'illustration de Splitting, Gordon Matta-Clark dérègle une construction abandonnée et condamnée à la démolition, par un jeu de coupes et de découpes. Il vise l'effondrement de l'architecture et s'amuse à désassembler légèrement l'espace, en le disséquant, en le faisant « *souffrir* » davantage pour le plaisir et avant que cette douleur ne soit allégée par les bulldozers et par les pelles hydrauliques de la mairie. Cependant, cette « *idée* » de dérèglementation ne s'exprime pas de la même manière sur la photographie du Boulevard 9 avril 1938. D'abord, l'autoconstruction de la médina n'est pas abandonnée. Au contraire, elle est habitée et continue à survivre. En second lieu, les fentes et les failles qui présentent des ressemblances avec celles de

⁸³⁵ - Témoignage recueilli lors de ma visite du lieu, le 20 février 2017.

l'illustration déconstructiviste, ne sont pas ludiques, ni artistiques, mais sont dues à la précarité de matériaux de construction, au manque de moyens, de savoir-faire et à l'urgence. Et puis, les « *plaies* » qui apparaissent sur cette image, sont au fur et à mesure pansées, retouchées et « *cicatrisées* » par les habitants. Pour preuve, elles font l'objet de permanentes réparations et retouches, ce qui assure d'une certaine manière, la survie, voire la continuité de l'histoire du bâtiment. Contrairement à Splitting, l'« *idée* » de déréglementation que donne à voir la photographie de cette autoconstruction médinale, vise la continuité, l'évolution spontanée, naturelle et irrationnelle selon une dialectique de dégradation et de conservation, de détérioration et de réparation.

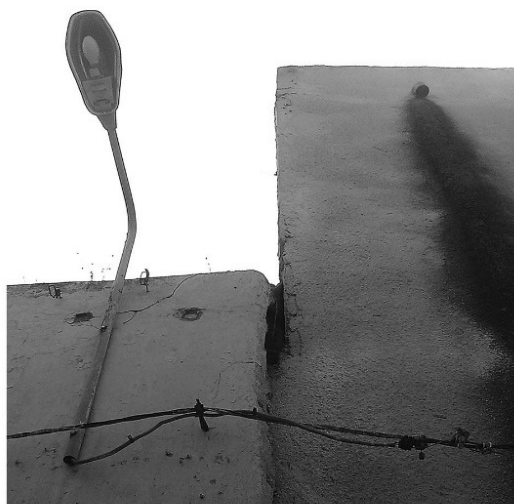
Photographie 8.

Emplacement : Boulevard 9 Avril 1938.
Date : Juin 2016.



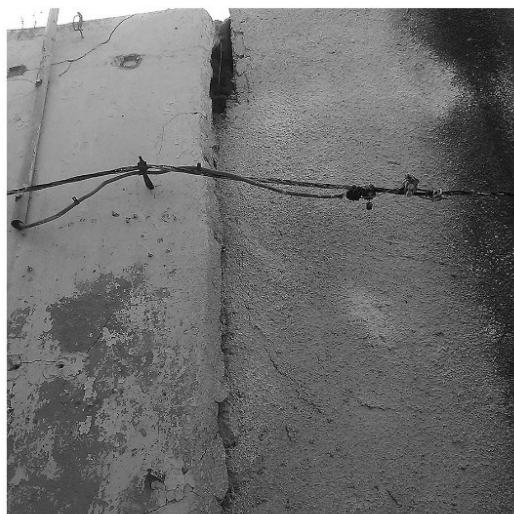
Photographie 9.

Emplacement : Rue Sidi Ibrahim Riahi.
Date : Juin 2016.



← Photographie 10.

Emplacement : Rue du
Boulangier.
Date : Aout 2015



Photographie 11.

Emplacement : Rue du Boulangier.
Date : Aout 2015.



Photographie 12.

Emplacement : Rue du Boulangier.
Date : Aout 2015.

Photographie 15.

Emplacement : Rue Ben Rejeb
Date : Juin 2016

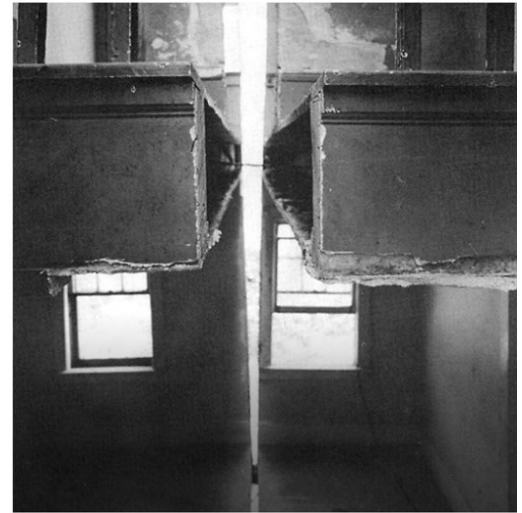
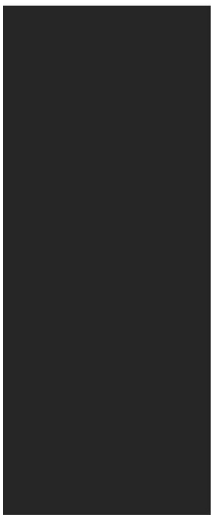


Illustration 6.

Projet : Splitting, 1974.
Architecte : Gordon-Matta Clark.



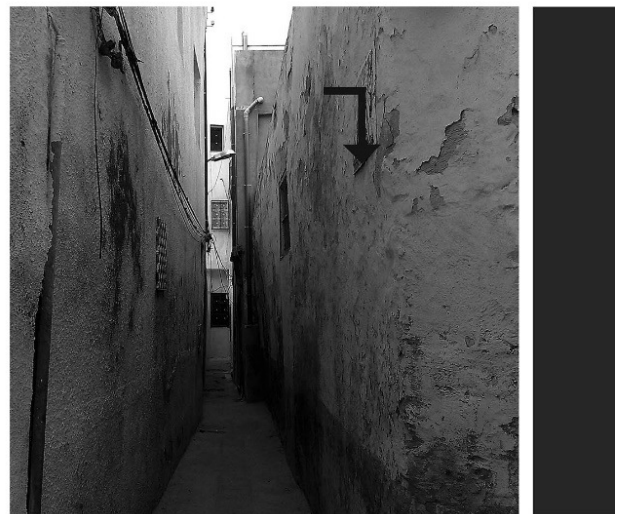
← Photographie 13.

Emplacement : Rue Hmida
Ben Khouja
Date : Juin 2016




Photographie 16.

Emplacement : rue Essaouahel.
Date : Aout 2015.

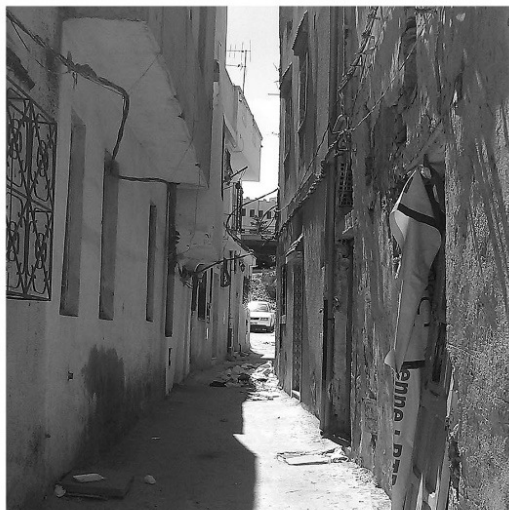


Photographie 14.

Emplacement : Impasse de la paille
Date : Aout 2015

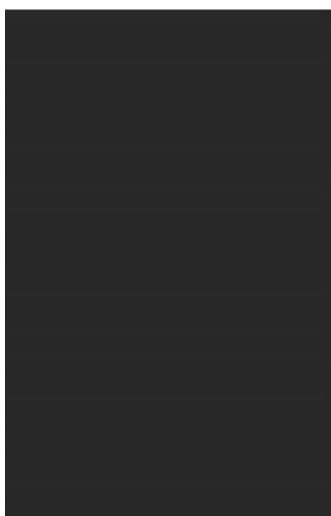
Photographie 17. 

Emplacement : Rue Ben Lallahoum.
Date : Juillet 2016.



Photographie 18.

Emplacement : Rue Ben Lallahoum.
Date : Juin 2016.



Photographie 20.

Emplacement : Rue Mazigh.
Date : Juin 2016.



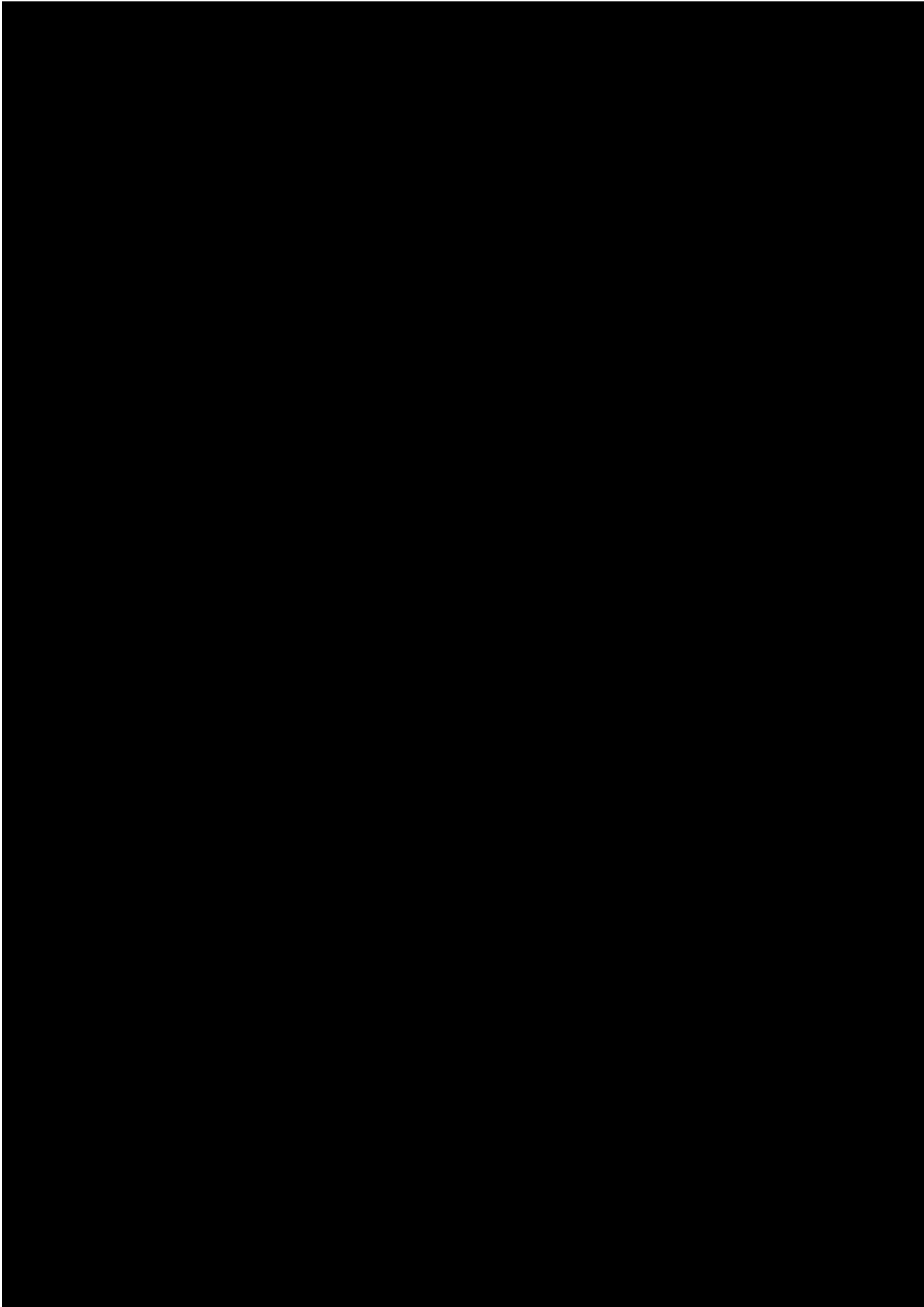
Photographie 19.

Emplacement : rue de Ben Mticha.
Date : Juin 2016.



Illustration 7.

Projet : Splitting, 1974.
Architecte : Gordon-Matta Clark.



-III - « *Idée* » de ruine.

-III- 1. Étude de cas d'illustrations du Déconstructivisme.

-III - 1 - 1. Berlin Free Zone⁸³⁶.

Free Berlin Zone est une ville imaginée par Lebbeus Woods en 1991. Il s'agit d'une variante de ville dans la ville, d'une architecture cachée, qui a été conceptualisée dans les ruines de Berlin et qui a surgi de manière inattendue lors de la réunification de l'Allemagne. La chute du mur de séparation, symbole du déclin du communisme, a donné lieu à des « *Free Zones* » (littéralement zones libres), d'où a émergé l'idée de la construction d'une ville cachée entre des fragments de murs, conceptualisée par des « *auto-inventeurs* » (self-inventing) et par des « *auto-organiseurs* » (self-organizing). Ces concepteurs s'adonnent à une architecture expérimentale, voire à une « *culture parallèle* », pour paraphraser Lebbeus Woods⁸³⁷, imprévisible et non conventionnelle. Contrairement à l'architecture Moderne, cette nouvelle architecture ne force pas l'Homme, censé avoir un idéal, de vivre dans des « *boîtes* » standardisées, mais prône une adaptation, une « *libération* » qui s'accompagnerait d'inventions spatiales incertaines, multifonctionnelles, « *violentes* », dynamiques, flexibles et adaptées à la vie quotidienne du vingt - et - unième siècle. « *L'architecture doit être un*

⁸³⁶ - Illustration 12, p. 358

⁸³⁷ - WOODS Lebbeus, *Terra Nova*, In NOEVER Peter, *Architecture in transition. Between Deconstruction and New modernism*, ed. Prestel, Munich, n.p. (traduction personnelle)

intervenant actif dans les changements de la société d'aujourd'hui » ; explique le concepteur⁸³⁸.

Les « *Free Zones* » ou « *zones d'aucune utilité prédéterminée* »⁸³⁹, sont des espaces abandonnés, cachés dans l'architecture existante de la ville de Berlin. Ce sont des interstices délaissés, défragmentés, des terrains vacants non exploités, non explorés qui, selon Lebbeus Woods, « *sont découverts ou recherchés par hasard, par des personnes qui veulent les trouver* »⁸⁴⁰. Spontanés, nés accidentellement, irrationnels, libres au sens littéral du terme, ces espaces font irruption au moment du drame et « *incubent* » de nouvelles morphologies, de nouvelles architectures non orthogonales, non rationnelles et non standards, faites de plis, de replis improvisés, de distorsions qui bouleversent la géométrie platonicienne. Les zones libres de Berlin se dissimulent loin des regards suspicieux. Elles vivent librement, clandestinement, dans l'invisibilité et parallèlement au monde « *officiel* ». Elles ont émergé des décombres d'une construction effondrée, en inversant les règles hégémoniques de l'architecture Moderne, ses normes, ses règles et ses interdits. Comme elles proviennent d'une fragmentation architecturale inattendue, elles sont spontanées et s'inscrivent dans une confrontation avec le négatif architectural, avec le « *vide de sens* », considéré par Woods comme la condition éminente de l'architecture contemporaine⁸⁴¹. Les zones libres de Berlin établissent ainsi, un « *terrain nouveau* » (Terra Nova), dédié à l'expérimentation, à la découverte de nouveaux usages et de nouveaux programmes.

⁸³⁸ - WOODS Lebbeus, *Taking on Risk : Nine experimental scenarios*, In WOODS Lebbeus, MYERS Tracy & HARRIES Karsten, *Lebbeus Woods. Experimental architecture*, ed. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004, p. 18 (traduction personnelle)

⁸³⁹ - DU PONT Diana C., *Terra Nova : drawings and models by Lebbeus Woods*, éd. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, 1992, p. 12 (traduction personnelle)

⁸⁴⁰ - WOODS Lebbeus, *The question of the space*, In ARONOWITZ Stanley, MARTINSONS Barbara, MENSER Michael, *Technoscience et Cyberculture*, éd. Routledge, 1996, p. 289 (traduction personnelle)

⁸⁴¹ - Idem

Les « *Free Zones* » sont selon Woods, des zones « *anti-contrôlables* », « *anti-déterminées* », « *anti-institutionnelles* » de la ville de Berlin⁸⁴². Il les qualifie de « *dangereuses* », de « *subversives* », parce qu'elles « *produisent des événements anarchiques* »⁸⁴³. Suspendues aux structures des bâtiments effondrés, greffées sur des fragments de murs détruits, elles perturbent la grille cartésienne de l'urbanisme berlinois et condensent des « *forces créatrices* », qui ne visent pas la reconstruction d'une ville ruinée, qui « *ne célèbrent pas, communément, la destruction d'un ordre établi* »⁸⁴⁴, mais plutôt de nouvelles conditions de vie, de nouveaux usages et de nouveaux programmes destinés à la société de l'après-guerre. Les zones libres de Berlin défragmentent de cette manière, la géométrie classique. Elles « *dissimulent* » de nouvelles typologies d'habitats, susceptibles de créer de nouvelles matrices spatiales, spontanées, irrationnelles, qui font participer l'Homme au processus de la conception architecturale. Pour Massimo Mucci ; « *il y a un engagement éthique et moral dans une telle existence* »⁸⁴⁵ ; donc : « *une base communautaire* »⁸⁴⁶. Ces zones libres se métamorphosent négativement. De ce fait, elles enfreignent les interdits dictés par la mairie de Berlin et les règles constructives pratiquées dans le milieu professionnel.

Ambigües, instables, autonomes, cachées, dépourvues de sens, voire parasitaires ; les zones libres que propose Lebbeus Woods dans ces dessins, forment un réseau « *hétérarchique* » d'espaces libres dits « *Free Spaces* »⁸⁴⁷. Woods définit le terme « *hétérarchie* » comme un système social « *auto-organisé* » (self-organizing) et

⁸⁴² - WOODS Lebbeus, *Berlin-Free-Zone*, In *Architectural design, Free Space architecture*, vol. 96, Great Britain, London, 1992, n. p. (traduction personnelle)

⁸⁴³ - Idem.

⁸⁴⁴ - WOODS Lebbeus, *Pamphlet Architecture 15: War and Architecture*, ed. Princeton Architectural Press, December 1997, p. 14

⁸⁴⁵ - MUCCI Massimo, *The Fall and the Rise : Lebbeus Woods'*. *Metaphorical and Narrative Drawings*, In SHEIL Bob, MIGAYROU Frederic, PEARSON Luke, ALLEN Laura, *Drawing Futures : Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture*, ed. Riverside Architectural Press, December 2016, p. 158 (traduction personnelle)

⁸⁴⁶ - Idem

⁸⁴⁷ - MYERS Tracy, *"The possibility of the Experimental" :Lebbeus Woods's passionate provocations*, In WOODS Lebbeus, MYERS Tracy & HARRIES Karsten, *Lebbeus Woods. Experimental architecture*, ed. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004, p. 16 (traduction personnelle)

composé d'individus « *auto-inventés* » (self-inventing), « *autosuffisants* » (self-sustaining) et dont la structure change en fonction de l'évolution des besoins et des conditions⁸⁴⁸. L'« *hétéarchie* » est la caractéristique fondamentale d'une ville souterraine, qui émerge en cachette entre les fragments de ruines d'une ville officielle, donc forcément hiérarchisée. Une ville réglementée par les lois de la géométrie et où l'espace architectural est dominé par un langage formel orthogonal, rectiligne, homogène, entre autres, Moderne.

Les « *Free Spaces* » de Berlin, sont des espaces nihilistes, totalement libres de toute contrainte et de toute réglementation architecturale préétablie. Elles favorisent l'interaction sociale, la flexibilité de l'usage et l'adaptation spatiale. Elles sont mobiles et se déplacent en fonction des besoins habitants. Elles ne respectent pas les normes abstraites, que Woods juge bien plus fidèles à un système mathématique qu'à la fonction naturelle de l'Homme⁸⁴⁹. Ces « *Free Spaces* » dépourvus de fonctions préconçues et prédéterminées, sont donc, multifonctionnels. En revanche, ils ont un ensemble de potentialités et une organisation spatiale, identifiables à partir des interactions, de la échanges libres et imprévisibles des éventuels usagers. Ils offrent ainsi, des recettes conceptuelles « *autres* », des spatialités qui perturbent le mode de vie habituel en se nourrissant des plis et des replis d'une architecture sinistrée, fragmentée, ruinée.

Les « *Free Spaces* » sont des paysages intérieurs cachés dans les fragments du mur de Berlin effondré. Ils sont équipés d'instruments électroniques et virtuels, qui assurent la communication et la liaison à d'autres « *Free Spaces* », à d'autres paysages pareils de la ville et du monde. Ce dialogue est établi par des nœuds contenant des micro-ordinateurs et des dispositifs de communication. Ces zones libres sont donc, interactives et communiquent les unes avec les autres à travers le cyberspace, le monde digital et la réalité virtuelle. Elles reflètent entre autre, la complexité du monde actuel,

⁸⁴⁸ - WOODS Lebbeus, *Anarchitecture: Architecture is a political act*, ed. Academy Editions, London, 1992, p. 46 (traduction personnelle)

⁸⁴⁹ - WOODS Lebbeus, *The question of the space*, In ARONOWITZ Stanley, MARTINSONS Barbara, MENSER Michael, *Technoscience et Cyberculture*, éd. Routledge, 1996, p. 290 (traduction personnelle)

tout en étant non conventionnelles, non rationnelles, non planifiées et non occupées. Lebbeus Woods pense qu' « *elles sont difficiles à habiter* »⁸⁵⁰. Elles se greffent sur les ruines d'une architecture effondrée et défragmentent sa grille cartésienne, ses lignes rectilignes, parallèles et ses angles droits.

Faisant irruption dans les décombres du mur de Berlin, les « *Free Spaces* » sont des zones formellement non cartésiennes, expérimentales et subversives, qui se développent dans la clandestinité, dans le nomadisme. Leur « *architecture* » se nourrit de transgressions géométriques, de stigmates spatiaux, de traumatismes sociaux incarnés par la chute du mur de séparation préfigurant le déclin du système soviétique. Les « *Free Spaces* » se greffent ainsi, sur les brèches et les hiatus d'un espace catastrophé. Ils provoquent par des effets de torsions formelles, des érosions de la géométrie euclidienne, des déformations spatiales, des défragmentations, des combinaisons anarchiques de plis et de replis. Ces espaces rebelles font éclater les poteaux, les poutres, les planchers, en évacuant les parois et les murs porteurs. Les débris architecturaux post-effondrement, les fragments et les débris urbanistiques leur servent de matériaux de récupération, de déclencheurs de principes nouveaux de conception, de construction, d'organisation spatiale.

Dans Berlin Free zone, l'espace que dessine Lebbeus Woods prend vie dans les ruines d'une architecture existante et invente de surcroît, de nouveaux espaces, de nouveaux usages et de nouvelles esthétiques, qui sont directement expérimentés sur le lieu du drame. D'un point de vue pragmatique, cette nouvelle architecture est matérialisée par des croquis, par des plans, par des coupes schématiques et des perspectives inhabituelles. L'exploration de l'espace architectural menée par Woods, se fait essentiellement par des coupes transversales et horizontales opérées sur des bâtiments effondrés. L'architecte imagine de potentiels usagers, des « *auto-inventeurs* » ou « *auto-organiseurs* », qu'il dessine soigneusement afin d'expérimenter des possibilités d'occupations spatiales. Les illustrations/créations proposées, transgressent les conventions constructives, défragmentent les lois de la pesanteur, remettent en question les pratiques, les usages, les activités qui se déroulent habituellement à

⁸⁵⁰ - Idem

l'intérieur de l'espace architectural, les codes esthétiques et les goûts. Elles interrogent les limites possibles de l'occupation de l'espace, questionnent la chorégraphie des mouvements corporels, transgressent l'ergonomie et font table rase de tout le langage formel rationnel, de tous les principes fondamentaux du Modernisme architectural.

A l'instar de l'anatomiste, Lebbeus Woods examine les « *blessures* » d'une architecture endommagée. Il en observe les « *plaies* », les déformations et en tire des conceptions spatiales utopiques, révolutionnaires, qui projettent à travers ses dessins, des scénarios d'usage. Il pense que l'architecture doit être jugée, non seulement pour les problèmes qu'elle solutionne, mais aussi pour ceux qu'elle crée. Message de révolution, de réforme, de résistance ou pour paraphraser Antony Vilder, « *boussole morale de l'architecture* »⁸⁵¹, le Déconstructivisme promu par l'architecture de Berlin Free Zone, tente de transformer l'Homme par l'acte de la destruction de l'architecture, par la ruine des bâtiments. Ce Déconstructivisme réinvente la ville, en repensant sa spatialité fragmentée, ses masses bâties catastrophées. Il repense et remplit le « *vide architectural* », par des scénarios d'usage totalement nihilistes, « *libres* » de tous les interdits, de toute contrainte et de toute réglementation architecturale. Le concept de « *Free Spaces* » affirme que le « *vide spatial* » est synonyme de « *liberté* ». Il fait proliférer la tectonique, joue avec les plissements et avec la défragmentation de l'existant, développant ainsi, une architecture sinistrée, bouleversée, particulièrement empirique et totalement déchaînée. En somme, ce nouveau concept donne lieu à une architecture libre, affranchie des standards de l'occupation spatiale et de toute perception formatée de l'espace, de toute forme de désobéissance dictée par un langage formel, par une typologie architecturale ou une convention constructive à suivre.

⁸⁵¹ - STAMP Jimmy, *Lecture Review: Lebbeus Woods*, <http://lifewithoutbuildings.net> (traduction personnelle)

-III - 1 - 2. Indeterminate Facade⁸⁵².

Indeterminate Facade de James Wines est la déconstruction ironique d'un ancien showroom de la compagnie commerciale BEST⁸⁵³. Conçue à partir d'une forme parallélépipédique classique, elle défragmente et brise les façades, dérange les limites de l'espace habitable et « *met à mal* » l'architecture de consommation d'aujourd'hui. Le choix de la brique comme matériau traditionnel de construction et comme moyen plastique de transgression n'est pas gratuit. En effet, la brique déclenche, selon Wines, de nouveaux processus mentaux qui changent la perception de l'environnement immédiat. Appliquée au revêtement des parois, elle confère à l'édifice toute sa singularité « *en faisant sortir l'aspect pacotille du paysage de la zone industrielle* » ; explique l'architecte⁸⁵⁴. La brique qui est par définition, un matériau massif et simple, surprend par son déferlement sur les murs du bâtiment. Elle exprime, telle qu'elle est maniée dans ce projet, la défragmentation, l'effondrement et la ruine de l'architecture classique. La brique nous implique ainsi, dans la destruction, dans la disparition incomplète, indéterminée, dans l'instabilité spatiale et la précarité. Elle fixe le regard de l'observateur sur le spectacle d'une déconstruction à la fois physique et psychologique.

« *Indéterminé* » comme son nom l'indique, le bâtiment de James Wines oscille entre passé en ruines et présent en train de s'accomplir. L'état indéterminé des façades et par conséquent, de toute l'architecture, balance entre destruction et construction. Cette antinomie construction/destruction, fait de l'espace bâti un outil critique, voire un « *anti-art* » et une « *anti-architecture* », qui remet en question l'identité de l'œuvre elle-même, qui détourne avec humour l'acte constructif, les valeurs de l'art et de l'architecture de l'époque. La parodie de l'effondrement que James Wines opère dans ce projet, renforce chez l'observateur un sentiment d'instabilité et d'incertitude spatiale. Le système orthogonal classique matérialisé par des murs parallèles, se défragmente par un jeu de chutes partielles. L'« *idée* » de la ruine exprimée dans ce projet, transforme la notion de consommation de masse en un événement spatial, architectural, ironique,

⁸⁵² - Illustration 15, p. 366. Illustrations 16 et 17, p. 367

⁸⁵³ - Acronyme de « *BEST Product Company* ».

⁸⁵⁴ - *Indeterminate Facade*, Magazine BEST, Extrait d'*Architecture d'Aujourd'hui*, N°23, Février 1981, p. 38

populaire et, d'emblée, caricatural. C'est aussi un événement provocateur ; son recours à l'ironie et à la provocation par l'évènementiel, en fait selon d'Odile Allimanu et Emile Revaz , un « *jeu de Déconstruction* »⁸⁵⁵.

L'apparence de l'effondrement et les fausses cassures opérées sur les parois d'Indeterminate Facade, sont des critères esthétiques qui expriment l' « *idée* » de la ruine dans le Déconstructivisme. La forme pure, le parallélépipède sélectionné par Wines, est transgressé, « *halluciné* », traumatisé par l'effet de l'échancrure et de la détérioration de ses limites, de ses faces et de ses façades, de sorte que les limites de l'architecture sont bouleversées : la forme pure se déforme sous l'effet du déferlement des briques, l'angle droit explose en pixels et nous donne l'impression de tomber en morceaux, la forme se pixellise ainsi, et devient « *informe* » ; tant et si bien qu'une impression d'insécurité, d'incertitude et d'indétermination spatiale imprègnent le bâtiment. En résumé, l'architecture semble se maintenir « *tout en s'attaquant à l'architectonique* » ; pour reprendre la définition derridienne de la déconstruction⁸⁵⁶.

Bien qu'il soit considéré comme le précurseur du mouvement, James Wines n'a pas été appelé à participer à l'exposition de Deconstructivists Architects en 1988. Son œuvre d'Indeterminate Facade, réalisée en 1975, n'a pas été choisie comme modèle, probablement en raison de son langage formel qui ne s'inspire pas du Constructivisme de l'Avant-Garde Russe ou du ton ironique, de l'humour populaire qui caractérisent son « *Déconstructivisme* » et qui l'ont détourné de sa signification. Cette mise à l'écart est peut-être due aussi au fait que l'architecte s'est limité à un simple jeu de défragmentation par effet de pixels, ayant faussé la démarche habituelle des déconstructivistes de transgresser la géométrie de la forme pure. De ce fait, Wines a inventé un nouveau néologisme proche du Déconstructivisme pour théoriser son architecture, il a créé le concept de « *De-architecture* », qui signifie à la fois, indétermination, indécision, inversion, précarité et complexité.

⁸⁵⁵ - ALLIMANN Odile, REVA Emilie et BRAGHIERI Nicola (dir.), *La mise en abîme de l'architecture, Énoncé théorique de master*, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Janvier 2015, p. 47

⁸⁵⁶ - NORRIS Christopher, *Architecture et déconstruction, Entretien avec Jacques Derrida*, Extrait de JDEY Adnen, *Derrida et la question de l'art. Déconstruire l'esthétique*, éd. Editions Cécile Defaut, Nantes, 2011, p. 482

La De-architecture, tout comme le Déconstructivisme, s'attaque aux dogmes du mouvement Moderne en architecture, qui réclament l'utilité, la simplicité, la stabilité, l'habitabilité et la pérennité de l'œuvre. Elle s'en prend notamment à la formule de Sullivan (Form Follow Fonction), selon laquelle la forme d'un édifice doit découler de sa fonction. Ce nouveau concept se définit comme une « *inversion pour un effet critique* », un « *contexte d'exploration et un démontage délibéré de toutes les notions restrictives et axiomatiques de l'architecture classique, en vue d'établir une interprétation plus souple de cet art public* »⁸⁵⁷.

La De-architecture est une approche architecturale intangible, éphémère et entropique, qui contredit selon Robert Smithson, « *la vision mécaniste du monde* »⁸⁵⁸. Elle partage avec le Déconstructivisme cet engouement pour le désordre, pour le chaos, pour la complexité de son époque. Elle prône la défragmentation de l'espace quotidien avec un maniérisme populaire et critique les principes corbuséens tout en donnant en spectacle l'inconscient de l'architecture de consommation. D'après Audile Alliman, la De-architecture parle de « *déconstruction avec humour et désordre* »⁸⁵⁹.

L'esthétique de la ruine observée dans l'œuvre d'Indeterminate Facade, est aussi dé-architecturale que déconstructiviste. Qu'elle soit « *humoristique* », « *ironique* », « *populiste* » ou « *obscur* », cette esthétique s'exprime en fonction de son degré de transgression de la géométrie des formes pures, de son degré de détournement de la perception de l'espace habituel. L'effet d'échancrure et de dégradation est produit par l'érosion des limites spatiales matérialisée par des pixels de briques défragmentées. Les façades de l'édifice se déstructurent, se dématérialisent et se ruinent. Les « *dilemmes* » de l'architecture sont caricaturés en nous confrontant ainsi, à un état d'indétermination

⁸⁵⁷ - WINES James, *Architecture as the Inversion of Architecture*, In Oz : Vol. 9, 1987, <https://doi.org/10.4148/2378-5853.1136> (traduction personnelle)

⁸⁵⁸ - SMITHSON Robert, « *Entropy Made Visible* », Interviewé par Alison Sky, 1973, éd. Nancy Holt, New York, 1979, p.p. 189/196 ; cité par BOUCHIER Martine, *L'art n'est pas l'architecture. Hiérarchie - Fusion - Destruction*, éd. Archibooks, France, 2006, p. 178

⁸⁵⁹ - ALLIMANN Odile, REVA Emilie et BRAGHIERI Nicola (dir.), *La mise en abîme de l'architecture, Énoncé théorique de master*, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Janvier 2015, p. 47

esthétique générale. Il en résulte que l'édifice oscille entre intérieur et extérieur, entre construction et destruction, entre architecture et anti-architecture. Cette « *inversion critique* » est considérée par Wines comme une « *extension naturelle de l'architecture* »⁸⁶⁰. Elle nous entraîne dans l'ambiguïté, dans une indétermination spatiale générale, qui nous pousse à nous demander s'il s'agit d'un ou de plusieurs bâtiments, si c'est une construction achevée ou en cours de chantier ou encore s'il existe un moyen d'en distinguer l'intérieur de l'extérieur.

Nous remarquons que l'« *idée* » de la ruine dans ce projet déconstructiviste, apparaît essentiellement dans les parois extérieures du bâtiment. Elle semble transgresser de façon banale et naïve la forme, sans pour autant affecter sa structure architecturale, sa géométrie compositionnelle. De même, elle ne dérange pas profondément la fonction et conserve la morphologie générale de l'édifice, qui demeure parallélépipédique, malgré l'ampleur de l'indétermination exprimée. La géométrie des formes pures n'est pas totalement brisée, contrairement à celles que nous observons souvent dans l'architecture du Déconstructivisme. La forme donne une impression de dégradation, d'élimination de la matière, sous l'effet de la fissuration et de la cassure, sans provoquer des altérations géométriques profondes. La transgression formelle se limite ainsi, à des opérations de soustraction effectuées selon un mode humoristique et populaire, de sorte qu'elle n'entraîne pas un changement total de la forme initiale et qu'elle en conserve la physionomie.

Contrairement aux œuvres du Déconstructivisme, celles de la De-architecture s'adressent à la classe populaire, à l'Homme de la rue plutôt qu'à l'élite en art et en architecture. Wines s'amuse avec la brique pour mimer artificiellement la ruine du bâtiment et exprime l'effondrement de la matière constructive de manière atténuée, en réduisant l'impact de sa chute au moyen d'un seul matériau. En d'autres termes, il banalise l'esthétique de la ruine en simplifiant l'acte de destruction, en le « *démocratisant* », en le rendant esthétiquement et artistiquement accessible au public. C'est dans cet esprit que la De-architecture d'Indeterminate Facade diffuse l'esthétique

⁸⁶⁰ - WINES James, *Architecture as the Inversion of Architecture*, In Oz : Vol. 9, 1987, <https://doi.org/10.4148/2378-5853.1136> (traduction personnelle)

du Déconstructivisme. Elle popularise l' « *idée* » de la ruine, la banalise et la caricature. Sa transgression formelle des bâtiments classiques demeure superficielle et ne bouleverse pas la géométrie de leurs formes.

-III - 1 - 3. House Zirl⁸⁶¹.

House Zirl de l'agence Viennoise The Poor Boys Enterprise, est une variante de la deuxième génération du Déconstructivisme. La maison semble se dynamiter et ses fragments donnent l'impression d'exploser dans toutes les directions. Ces fragments sont pour les concepteurs, des catalyseurs, des déclencheurs du processus de conception, des « *impulsions* », des « *motivations* », pour reprendre leurs expressions. « *Ils démontrent le début d'une condition* ». « *Ils présentent une multiplicité de possibilités et exigent une mobilité intellectuelle qui est peut-être le prolongement des envols quotidiens de la fantaisie* »⁸⁶².

Les fragments qui apparaissent sur l'illustration de la maquette de House Zirl, sont des modèles cubiques en bois représentés à une échelle de 1/100. Ils sont fracassés, déformés, compressés, découpés en tranches égales. Ils sont remplis de mousse « *polyéthane* » (PU-foam), solidifiés et érodés par des substances chimiques. Ils sont ensuite, emboîtés, accumulés, enfoncés et renforcés dans un récipient rectangulaire, dans une boîte parallélépipédique sans couvercle. Ces fragments de bois s'entrechoquent, s'entrecroisent et révèlent ainsi, des potentialités spatiales prêtes à être conceptualisées. Ils développent une architecture intérieure qui s'appuie sur l'accident, sur l'entrechoquement, sur la ruine des masses.

La maquette de House Zirl fonctionne selon Angelika Fitz, comme une « *machine émergente* »⁸⁶³ dont les principaux moteurs sont le hasard, l'accident, l'aléatoire et

⁸⁶¹ - Illustration 18, p. 375

⁸⁶² - BRAYER Marie-Ange et MIGAYRON Frédéric, *Archilab - Orléans 2000*, Ed. Les presses de l'imprimerie Blanchard, Orléans, Mai 2000, p. 234

⁸⁶³ - *Architectures expérimentales/1950-2012*, éd. HUYX, France, 2013, p. 427

l'imprévisibilité. Les fragments qui la contiennent s'entrecroisent, s'accidentent et offrent ainsi, des possibilités d'aménagements et d'occupation spatiale multiples. Ces fragments partent d'une projection de l'ombre des éléments environnants. Il en résulte une spatialité extrudée, un objet architectural en tant que figure active⁸⁶⁴. « *Poubelles, corbeilles à papier, banques de données et parcelles de terrain, les villes sont des mines d'or* » ; expliquent les architectes du projet⁸⁶⁵. La maquette de House Zirl demeure dans ce cas, le résultat d'une projection extrudée de fragments urbains accidentés et accumulés à l'intérieur d'une matrice parallélépipédique. Pour Marie-Thérèse Harnoncourt-Fuchs ; « *Ce qui importe n'est pas ce que les choses sont, mais ce qu'elles permettent d'envisager* »⁸⁶⁶.

L'accumulation de fragments de ruines urbaines dans un récipient parallélépipédique, condense un champ de possibilités formelles, d'aménagements différents, de scénarios d'occupation spatiale imprévisibles, inattendus, libres. Les fragments cubiques qui résultent de cet assemblage, fusionnent en une plasticité aléatoire dont-il est impossible de prévoir le résultat, étant donné que la fonctionnalité, l'usage, le programme, l'ergonomie demeurent indéfinis au moment de la conception du projet et qu'ils sont codifiés, générés et conceptualisés au moment de leurs interactions avec le corps de l'utilisateur, en fonction du désir de l'éventuel habitant. House Zirl est un espace totalement expérimental, qui donne lieu à des réflexions spatiales « *autres* », à des « *opérations auto-référentielles ou exo-référentielles* »⁸⁶⁷. Ces fragments interpénétrés confrontent l'utilisateur à des interférences et à des dialectiques, qui nourrissent son imaginaire et ses concepts. House Zirl est un espace interactif, adaptatif, fondé sur des échanges libres, ouvert à de constantes transformations. La corporéité humaine devient ainsi, génératrice d'espace architectural et motrice du processus de

⁸⁶⁴ - « *Le champ de données est formé comme un bloc dans lequel la surface du site est extrudée en troisième dimension. Grâce à cette spatialisation, le site cesse d'être un simple espace de stockage (en tant que terrain passif) pour un objet architectural (en tant que figure active).* » *ADVANCED ARCHITECTURE*. Volume 1, éd. DAMDI, 2009, p. 126

⁸⁶⁵ - BRAYER Marie-Ange et MIGAYRON Frédéric, *Archilab - Orléans 2000*, Ed. Les presses de l'imprimerie Blanchard, Orléans, Mai 2000, p. 234

⁸⁶⁶ - HARNONCOURT-FUCHS Marie-Thérèse, *Zirl House*, <https://www.dwell.com>

⁸⁶⁷ - *Architectures expérimentales/1950-2012*, éd. HYG, France, 2013, p. 426

conception. « *Le corps n'en finit pas de susciter l'étonnement* » ; déclare Angelika Fitz. « *Etonnement, non pas d'avoir un corps, mais d'entrevoir le ce dont le corps est capable* »; ajoute-t-elle⁸⁶⁸.

Ouvert à de constantes transformations, le projet House Zirl fait preuve d'imprévisibilité, d'instabilité architecturale. Ses additions et soustractions spatiales sont réglées en fonction des besoins et des usages de l'utilisateur. L'accumulation des fragments se produit en fonction du corps humain et développe un Déconstructivisme que nous qualifierons de « *génératif* ». Angélika Fitz parle de « *version pré-digitale d'une architecture générative* », pour décrire la maquette de ce projet⁸⁶⁹. Les fragments de bois utilisés dans cette maquette sont des cuboïdes accidentés, télescopés et entrechoqués. La forme pure, - la « *boite parallélépipédique* » -, est par ailleurs, déformé, explosé et sa géométrie transgressée. « (...) *un corps de construction qui explose dans toutes les directions et qui se retranche en lui-même* » ; précise Andreas Ruby⁸⁷⁰. L'espace devient de ce fait, imprévisible, flexible et indéterminable, puisqu'il fusionne avec le corps de l'éventuel habitant, qu'il s'adapte et qu'il est généré en fonction de ses échanges, des changements imprévisibles de l'architecture.

Dans House Zirl, la forme pure est soumise à un processus de déconstruction et non de destruction. Elle s'adapte au corps humain et alimente l'imagination spatiale de l'usager, en épousant ses goûts, ses émotions, son affect. Elle le pousse de cette manière, à re-conceptualiser l'architecture, à redéfinir son espace habité, à réinventer de nouvelles formes de nouvelles architectures. Ainsi, l'espace intérieur change, évolue, se métamorphose et se régénère perpétuellement. Il se réinvente en fonction de son interaction avec l'utilisateur, comme s'il s'agissait d'une « *spéculation sur un acte de construction éventuel* ». C'est dans cette dialectique continue d'action et de réaction spatiale qui détermine la relation de l'habitant avec son habitat, que nous qualifions le Déconstructivisme de House Zirl de « *génératif* ».

⁸⁶⁸ - Idem.

⁸⁶⁹ - Idem.

⁸⁷⁰ - Idem, p. 427

« Nous voulons nous affranchir de l'idée de la conception comme spéculation sur un acte de construction éventuel. La conception offre l'opportunité de remplir d'idées un champ donné. Cette accumulation d'idées ouvre à une source de nutrition spatiale ; elle constitue la base communicative pour des interprétations ultérieures à caractère causal dans le processus de construction. Nous ne spéculons pas sur ce qui pourrait être. Nous agissons à l'intérieur des conditions auxquelles nous avons accès »⁸⁷¹.

Les fragments qui constituent la maquette de House Zirl sont des catalyseurs de nouveaux espaces, de nouveaux programmes et de nouvelles activités, qui nécessitent une confrontation du corps spatial et humain. L'illustration déconstructiviste montre une accumulation compactée de blocs, une corporation à l'intérieur d'un récipient parallélépipédique de débris urbanistiques quotidiens. Il s'agit de fragments de poubelles, de corbeilles, de bouteilles, de cartons, de chiffons ; bref, de toutes sortes de déchets accumulés, condensés et déformés à l'intérieur d'une matrice cubique. Ces fragments s'emboîtent, s'entrecroisent, s'enchevêtrent et leurs géométries sont transgressées. Leurs masses bâties sont également comprimées, enfoncées, soumises à des torsions, à des compressions, à des flambements et à des défragmentations spatiales. Tout le processus du Déconstructivisme se déroule à l'intérieur de ce moule, de cette boîte-récipient rectangulaire et rigide. Nous en déduisons que le Déconstructivisme de House Zirl se produit à l'intérieur d'un solide platonicien et qu'il n'excède pas ses limites, ses frontières. L'« *idée* » de la ruine se limite à cette emprise, se conjugue avec le corps de l'utilisateur et opère des réinventions spatiales spontanées, imprévues, voire « *impossibles* »⁸⁷². Poussés jusqu'aux limites de leur solidité, les fragments de ruine de House Zirl donnent lieu à des possibilités formelles, esthétiques et architecturales, qui incitent l'Homme à repenser l'espace de son logement et qui l'engagent sur la voie d'un Déconstructivisme « *génératif* », dynamique et libre, tout en l'emprisonnant à l'intérieur d'une forme pure, à l'intérieur d'une « *boîte parallélépipédique* ».

⁸⁷¹ - Idem

⁸⁷² - DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 60

-III- 2. Ressemblances esthétiques entre les images du Déconstructivisme et des autoconstructions dans l'« *l'idée* » de la ruine.

-III - 2 - 1. Cas de la photographie de la rue Bou Saadoun⁸⁷³.

La photographie de la rue Bou Saadoun montre une ancienne habitation médinale effondrée sous l'effet de son propre poids. Il s'agit d'une maison en ruines non habitée, d'une architecture abandonnée, défragmentée et livrée à son sort. Négligée par la municipalité, par les autorités compétentes en matière de sauvegarde du patrimoine et exclue de toute réflexion architecturale, cette vieille demeure semble attirer les squatteurs, mais aussi de potentiels autoconstructeurs. D'ailleurs, nous considérons que l'autoconstruction de la rue Bou Saadoun est un squat non-domestiqué et le lieu d'un probable futur chantier de reconstruction.

Les illustrations de Lebbeus Woods⁸⁷⁴ sont des représentations métaphoriques, des réflexions graphiques et spatiales sur ce qui aurait pu se produire au moment de la chute du mur de Berlin : Désordre, déséquilibre, déstabilisation, déclinaison, désorientation de fragments de typographies, de textes, composition anarchique, voire surréaliste d'un langage formel classique qui semble préfigurer une chute imprévisible, comme le montre l'illustration 9⁸⁷⁵. Monstre morphologique, chimère faite de plis et de replis lors de la production de l'impact comme dans l'illustration 10⁸⁷⁶. Torsion, froissement, déformations tentaculaires de câbles électriques et de revêtements de

⁸⁷³ - Photographie 26, p. 315

⁸⁷⁴ - Illustration 9, p. 354. Illustration 10, p. 355. Illustration 11, p. 356. Illustration 12, p. 358. Illustrations 13, 14, p. 359

⁸⁷⁵ - Illustrations 9, p. 354

⁸⁷⁶ - Illustrations 10, p. 355

surface, comme en témoigne les illustrations 11, 13 et 14⁸⁷⁷ ou encore brassage d'une trame cartésienne régulière, hiérarchique et d'un « *espace libre* » (Free Spaces) fluide, « *hétérarchique* », exposé dans l'illustration 12⁸⁷⁸. Les gestes sinistrés de Lebbeus Woods esquissent, ainsi, une esthétique de la ruine, qui livre l'architecture au paradoxe de sa reconstruction. Les dessins de l'architecte explorent des scénarios spatiaux complexes, qui font croiser le bâtiment existant, sa destruction provoquée par une catastrophe imprévisible et son éventuelle reconstruction. Ces scénarios réinterprètent graphiquement, non seulement l'impact de la chute d'un mur en ruines, mais également celle de tout un système politique, de tout un mode de vie contemporain qui n'est plus opérant.

Les photographies de la médina de Tunis que nous associons aux illustrations déconstructivistes, montrent une certaine similitude formelle à travers leurs représentations métaphoriques de l'« *idée* » de la ruine en architecture. Le déséquilibre des masses, la désorientation des câbles électriques et des tuyauteries tels qu'ils apparaissent sur les photographies de la rue du Filet⁸⁷⁹, de Troudi⁸⁸⁰, de Bou Sandel⁸⁸¹, sur celles de l'impasse du Barbier⁸⁸², du Café⁸⁸³ ou des Villes Saintes⁸⁸⁴, montrent un désarroi spatial général, une dégradation, un effondrement partiel de murs et de planchers, qui diffusent un message de chaos et de rébellion. Nous voyons des parois fissurées, détériorées et menaçant de s'effondrer, des amas de tuyaux et de câbles tentaculaires, disjonctés, éclatés ; sans compter les revêtements de béton et les peintures décollées, les enduits fissurés, les grillages périlleux, les antennes à réflecteurs, les lampadaires, les climatiseurs rouillés. En somme, toutes sortes d'appareillages de matériaux et d'objets quotidiens se donnent en spectacle dans une disposition étrange, maladroite et provisoire. Tout y est « *mis à mal* », « *débrouillé* » précairement et donne une impression de chute imminente. Tout ce que nous voyons est accidenté et en passe de tomber en ruines.

⁸⁷⁷ - Illustrations 11, p. 356. Illustrations 13 et 14, p. 359

⁸⁷⁸ - Illustrations 12, p. 358

⁸⁷⁹ - Photographie 31, p. 359

⁸⁸⁰ - Photographie 32, p. 359

⁸⁸¹ - Photographie 33, p. 359

⁸⁸² - Photographie 34, p. 359

⁸⁸³ - Photographie 35, p. 359

⁸⁸⁴ - Photographie 36, p. 359

Dans la photographie de l'impasse des Arcades⁸⁸⁵, l'entrechoquement, la dispersion des câbles électriques et des armatures de béton évoquent l'esthétique de l'accident et de la ruine. Le danger de la chute est ressenti à travers la dégradation du mur, la fissuration des enduits, des revêtements et à travers le désaxement du lampadaire. Sur les photographies de la rue des Juges⁸⁸⁶, l'esthétique de la ruine est matérialisée par la destruction de l'architecture à tous les niveaux. Le dérangement excessif des lois d'aplomb et la lutte contre la pesanteur, constituent des aspects esthétiques et une spatialité propice à la spéculation. L'effondrement des murs porteurs et des planchers, manifeste également une irrégularité et une stabilité précaire. La déstructuration des parois de séparation, l'éclatement des pierres anciennes, des briques et l'échancrure, à l'image d'une véritable coupe de plan d'architecture, dévoilent les fragments d'une organisation spatiale traditionnelle. L'intérieur des chambres et des patios donnent ainsi, une profitable leçon d'histoire sur les techniques de construction anciennes. En plus de son intérêt pédagogique, la ruine de la rue des Juges offre aux bricoleurs une spectaculaire réserve de remplois, et constitue un lieu idéal non seulement pour les squatteurs, mais aussi pour un éventuel chantier d'autoconstruction.

La photographie de la rue Bou Saadoun⁸⁸⁷, que nous avons répertoriée comme échantillon de comparaison, montre un espace intermédiaire, situé entre une ancienne mosquée et une vétuste demeure habitée. Complètement dégradée, déstructurée, dépourvue de cloisons extérieures, de murs et de planchers, cette ruine emmagasine, comme une véritable décharge de déchets urbains, des poubelles, des fragments d'ordures ménagères, des sacs en plastique, des cartons d'emballage, des pierres, des graviers, du sable, etc. Elle constitue également, un important espace d'apprentissage pour les étudiants, dans la mesure où elle leur prodigue une leçon de didactique à la fois empirique et pragmatique, en leur livrant des informations instructives sur le savoir-faire des anciens bâtisseurs. Mais cette ancienne habitation en ruines « *transgresse* » par cette impression d'effondrement imminent qu'elle communique à l'observateur. Par ailleurs, elle attire d'éventuels squatteurs et autoconstructeurs, en les incitant à se lancer dans une audacieuse et singulière expérience de bricolage, de reconstruction primitive et

⁸⁸⁵ - Photographie 22, p. 354

⁸⁸⁶ - Photographie 23, p. 355. Photographies 24, 25, p. 356

⁸⁸⁷ - Photographie 26, p. 357 et p. 358

intuitive du patrimoine bâti. À la fois décombres et inévitable futur chantier d'autoconstruction, cette ruine semble se figer dans une étrange géométrie, qui est exaltée par la dégradation, par l'effondrement et par la destruction de l'architecture. Par sa complexité, par son déséquilibre et par son ambiguïté formelle, cette géométrie transgresse les lois de la pesanteur, les règles classiques de la composition architecturale. Le regard de l'observateur est, dans cette photographie, complètement défragmenté, puisque la perspective multiplie ses points de fuites. Oscillant entre brisure et reconfiguration spatiale, la ruine de la rue Bou Saadoun nous transmet un sentiment d'insécurité, de danger dû à la détérioration avancée du bâtiment et à son abandon.

Entièrement désertée, l'autoconstruction de la rue Bou Saadoun nous donne une idée du savoir-faire des civilisations anciennes dont la médina de Tunis s'est imprégnée. Cette bâtisse vétuste invite l'observateur à sonder ses profondeurs, à explorer et à déchiffrer à la manière d'un archéologue, des recettes de terrain très anciennes. Appareillage de pierres et de briques, ébrèchements de voûtes et d'arcs en fer à cheval, effondrement partiel du mur porteur et des planchers, morcellement de poteaux et de poutres, porte tombant en ruines qui ne conduit nulle part, fissures, cassures, échancrures, boursouflures ; l'architecture est pliée et dépliée sous l'effet de sa chute. Son espace intérieur est sédimenté et érosif. Quant à sa toiture, elle est parcourue de frêles herbes sauvages. La géométrie des formes, la composition spatiale est entièrement déraisonnée, libérée des contraintes de la rationalité constructive et de la structure. Toutes les fissures qui traversent cette ruine, défient les lois de la résistance des matériaux, les mettent à l'épreuve et dérangent la solidité, la stabilité de l'édifice. D'où, le pressentiment d'un danger et d'un effondrement intégral et imprévisible de l'autoconstruction.

Les configurations formelles qui apparaissent sur la photographie de la rue Bou Saadoun, évoquent curieusement celles de l'œuvre de Lebbeus Woods. En effet, les deux images montrent des géométries étrangement similaires. La photographie de cette habitation médinale, donne à voir une cassure, une faille, un écroulement en diagonale, qui bouleverse la composition spatiale et son langage formel. Ce même bouleversement

est perceptible dans l'illustration déconstructiviste et exprime de la même manière l'idée de la ruine, de la chute imprévisible de l'architecture. Elle montre l'effondrement d'un ouvrage sous l'effet de son propre poids, un dérangement, une transformation profonde de l'espace intérieur et un équilibre dynamique, susceptible de changer, de s'effondrer à la moindre perturbation. Les matériaux de construction sont également dégradés et défragmentés, ce qui rend l'espace dangereux, voire inhabitable.

Dans la photographie de l'autoconstruction, les aspects esthétiques qui expriment l'« *idée* » de la ruine, semblent une réincarnation, une reprise curieuse et irraisonnée de la chute du mur de Berlin illustrée dans l'œuvre de Lebbeus Woods. Cependant, l'autoconstruction de la médina de Tunis s'est entièrement effondrée de façon naturelle, après avoir été abandonnée par ses propres habitants. L'« *idée* » de la ruine qu'elle offre en spectacle n'est pas intentionnelle, pensée ou voulue par l'autoconstructeur, qui n'a pas la moindre connaissance des travaux de Lebbeus Woods. En revanche, le thème de la ruine dans l'illustration déconstructiviste est le résultat d'une interprétation métaphorique et graphique d'un état d'effondrement architectural provoqué par une catastrophe réelle et dont les aspects esthétiques évoquent curieusement ceux de l'autoconstruction photographiée.

Aujourd'hui, l'autoconstruction de la rue Bou Saadoun est un bâtiment effondré, abandonné, qui n'attire ni les squatteurs, ni les autoconstructeurs. Sa photographie montre, à travers la déformation de son architecture endommagée, une nouvelle résistance, un nouvel équilibre structurel, à la fois dynamique et précaire, mais susceptible de changer de manière imprévisible. Cette photographie montre aussi des espaces défragmentés, des masses bâties déformées, obliquement déstabilisées et représentatives d'un patrimoine tombé en ruines. Le message d'alerte que l'image semble transmettre ici, n'est pas seulement de nature architecturale ou patrimoniale, mais est aussi révélateur de tout un système d'interdits et de règlements en matière de logement dans la ville de Tunis.

Le bâtiment en ruines de la photographie de la rue Bou Saadoun, évoque curieusement les formes accidentées et catastrophées du Déconstructivisme de Berlin

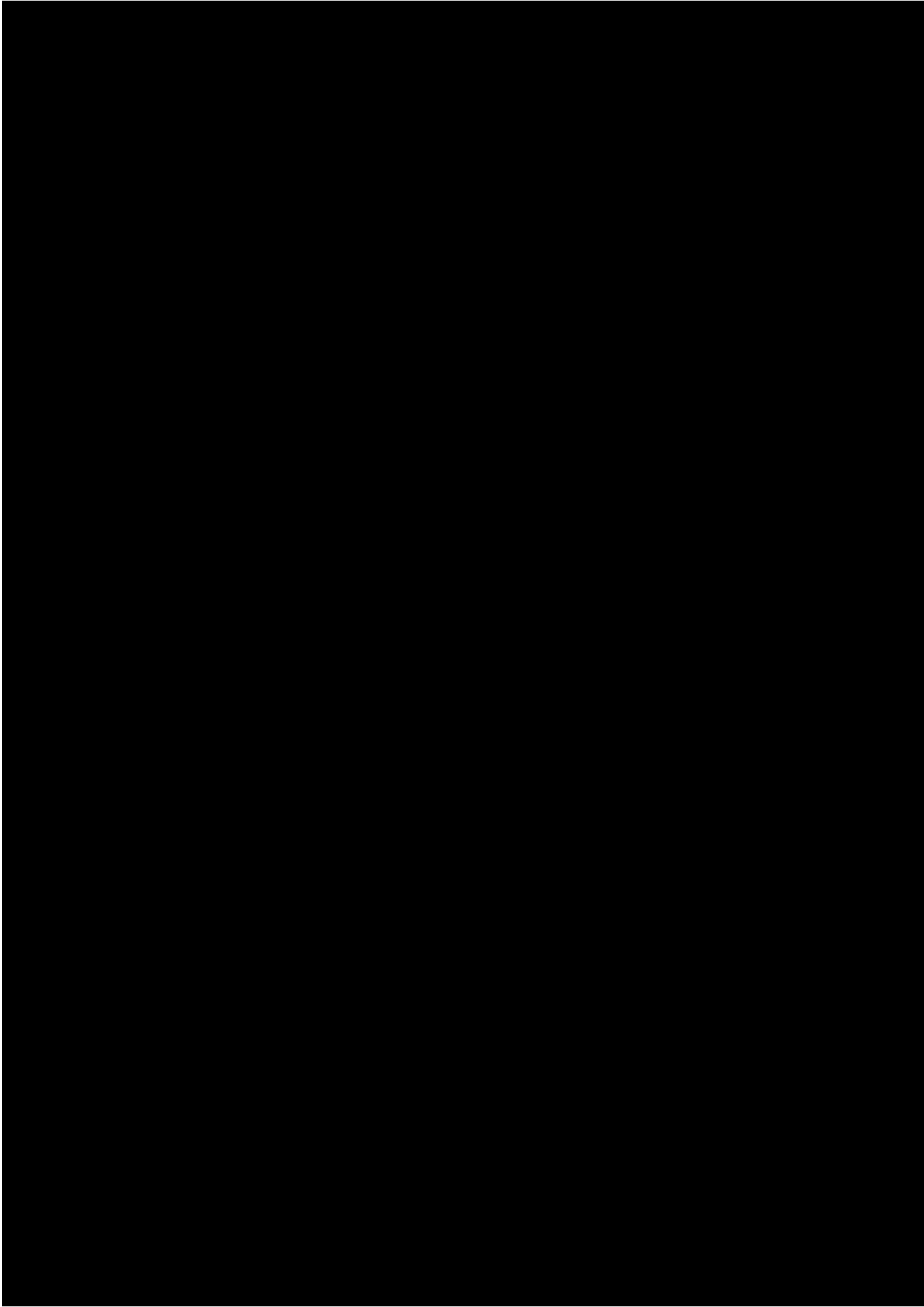
Free Zone. Cette autoconstruction montre une spatialité vide, non domestiquée, difficile à habiter et à aménager. Aujourd'hui, elle donne sur une rue principale et fait face à un trafic dense de véhicules. Elle agresse le regard du passant, par cette impression de chute imminente qu'elle communique. Elle dévoile aussi ses sédiments, son squelette fait de matériaux anciens, exhibe les dégradations subies sur le patrimoine bâti et sur la tradition constructive. C'est à se demander si l'édifice, qui semble tenir difficilement, ne s'écroulera pas bientôt en pleine rue et si les habitants des environs sont incommodés, voire alarmés par la présence d'une telle ruine à proximité de leurs maisons. Pouvons-nous considérer l'effondrement de l'autoconstruction de la rue Bou Saadoun comme une séquelle directe de la révolution du 14 janvier 2011 ?

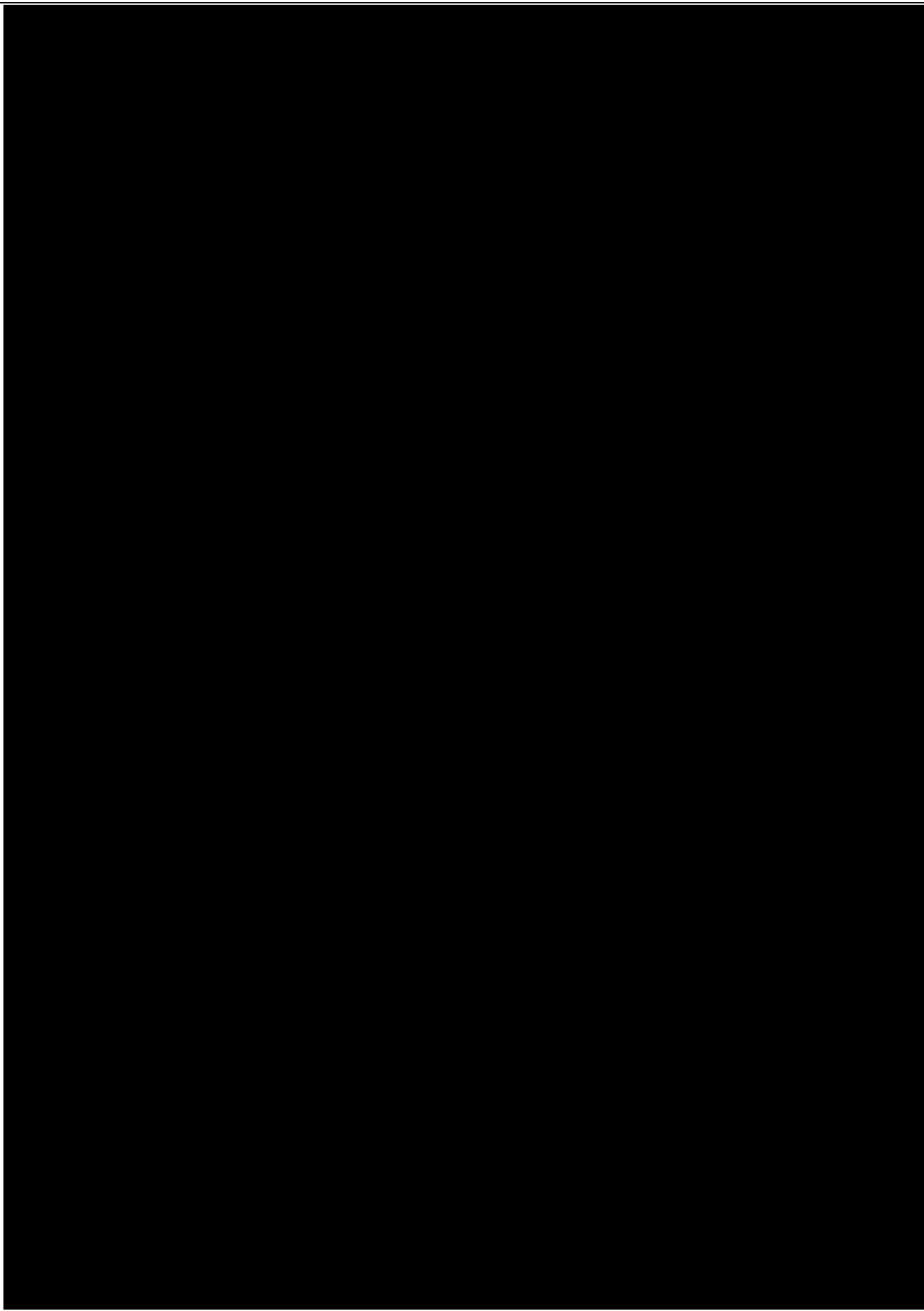
La ruine de la médina, telle qu'elle apparaît sur l'image, donne l'impression de surgir brusquement et de concert avec le bouleversement que le pays a connu en Janvier 2011. Elle montre une défragmentation de l'architecture et de l'urbanisme de son époque. Suite aux évènements marquants de l'année 2011, cette autoconstruction, comme beaucoup d'autres vieux édifices de la médina, a échappé au contrôle de l'Etat. Elle montre un espace complètement sinistré, affranchi de toute autorité gouvernementale et semble être devenue une sorte de « *zone libre* » (Free Zone) , qui paraît curieusement « *anti-contrôlable* », « *anti-déterministe* » et « *anti-institutionnelle* », tout comme le projet Berlin Free Zone. Durant les cinq années de notre investigation sur le terrain, la ruine de Bou Saadoun était pratiquement inutilisable, inaccessible, abandonnée et dangereuse. Elle rassemblait toutes sortes de déchets, de choses indésirables et constituait un lieu idéal pour tous ceux qui recherchaient la clandestinité. Voulant la dissoudre dans le paysage urbain, les habitants environnants ont d'abord tenté de la dissimuler derrière des tapis et des planches de coffrage provisoires. Puis, ils l'ont couverte d'un voile maçonné en béton et opter, par ailleurs, pour une construction en dur⁸⁸⁸: « *Des jeunes délinquants y viennent souvent pour boire, pour se droguer, pour nous créer des problèmes. C'est pour cette raison qu'on l'a couverte ainsi* » ; témoigne un habitant⁸⁸⁹.

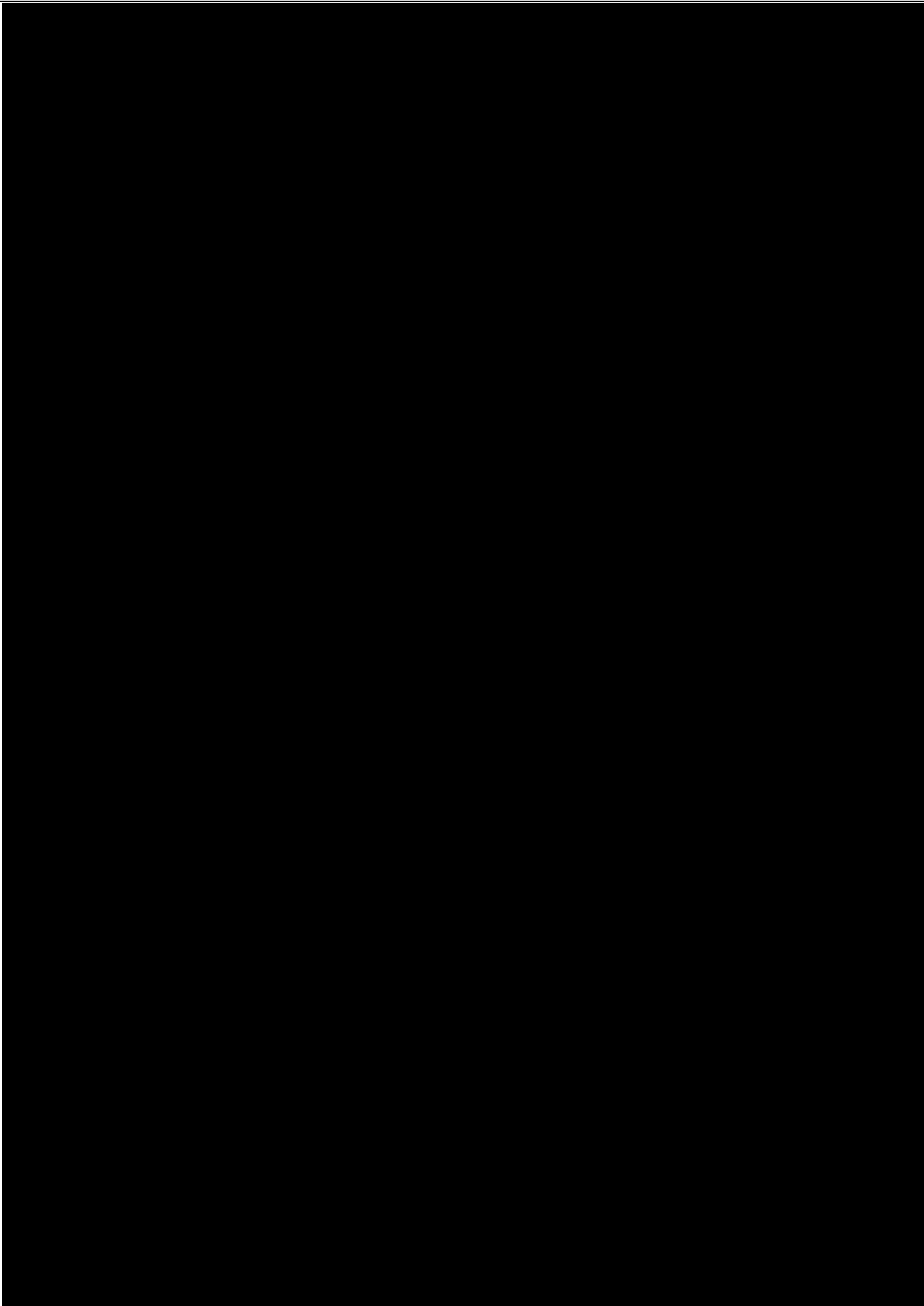
⁸⁸⁸ - Photographies 27, 28, 29, 30 p. 357

⁸⁸⁹ - Témoignage recueilli lors de ma visite du lieu, le 15 Mars 2017.

Toutes les déformations que montre la photographie de la ruine de la rue de Bou Saadoun, aboutissent à des espaces inutilisables, donc inhabitables. Curieusement, ces espaces n'ont « aucune utilité prédéterminée » et concordent de ce fait, avec la définition que Lebbeus Woods donne des zones libres de Berlin (Berlin Free Zones). Dans cette logique, nous pouvons soutenir l'idée que la photographie de l'autoconstruction médinale présente des ressemblances esthétiques avec les « zones libres » (Free Zones). Reste que les aspects esthétiques de cette autoconstruction sont naturels, spontanés et irrationnels. Les configurations formelles que nous voyons sur les deux images, s'interpellent les unes les autres par leurs déformations, par les transgressions qu'elles infligent aux formes géométriques et aux espaces classiques. Nous pouvons avancer l'hypothèse que l'image de la rue de Bou Saadoun est porteuse de « zone libres » (Free Zones), à l'instar du modèle déconstructiviste. Mais ces « zones libres » (Free Zones) sont dépourvues d'« espaces libres » (Free Spaces) et ne sont pas équipées d'instruments électroniques, de technologie virtuelle ou de cybernétique. Ses espaces demeurent dangereux, inhabitables, donc laissés à l'état sauvage. Les habitants du quartier couvrent, finalement, ce bâtiment effondré de mur en béton, pour alléger sa transgression visuelle et pour conforter en même temps sa déshérence, sa dégradation, sa ruine. Nous pouvons conclure que les configurations formelles qui apparaissent sur la photographie de cette autoconstruction, transgressent naturellement la géométrie des formes pures. Elles jouent avec l'érosion de ses éléments architectoniques et de ses matériaux de construction chutés. En revanche, certains de leurs aspects esthétiques ressemblent étrangement à ceux de Lebbeus Woods, même s'ils n'ont aucun rapport avec la théorie du Déconstructivisme. Car l'« esthétique » de l'autoconstruction est par essence intuitive et ne contribue nullement à la re-conceptualisation de l'espace architectural.







Photographie 26.

Emplacement : Rue Bou Saadoun.
Date : Septembre 2014.



Photographie 27.

Emplacement : Rue Bou Saadoun.
Date : Septembre 2014.



Photographie 28. ----->

Emplacement : Rue Bou Saadoun.
Date : Septembre 2014.



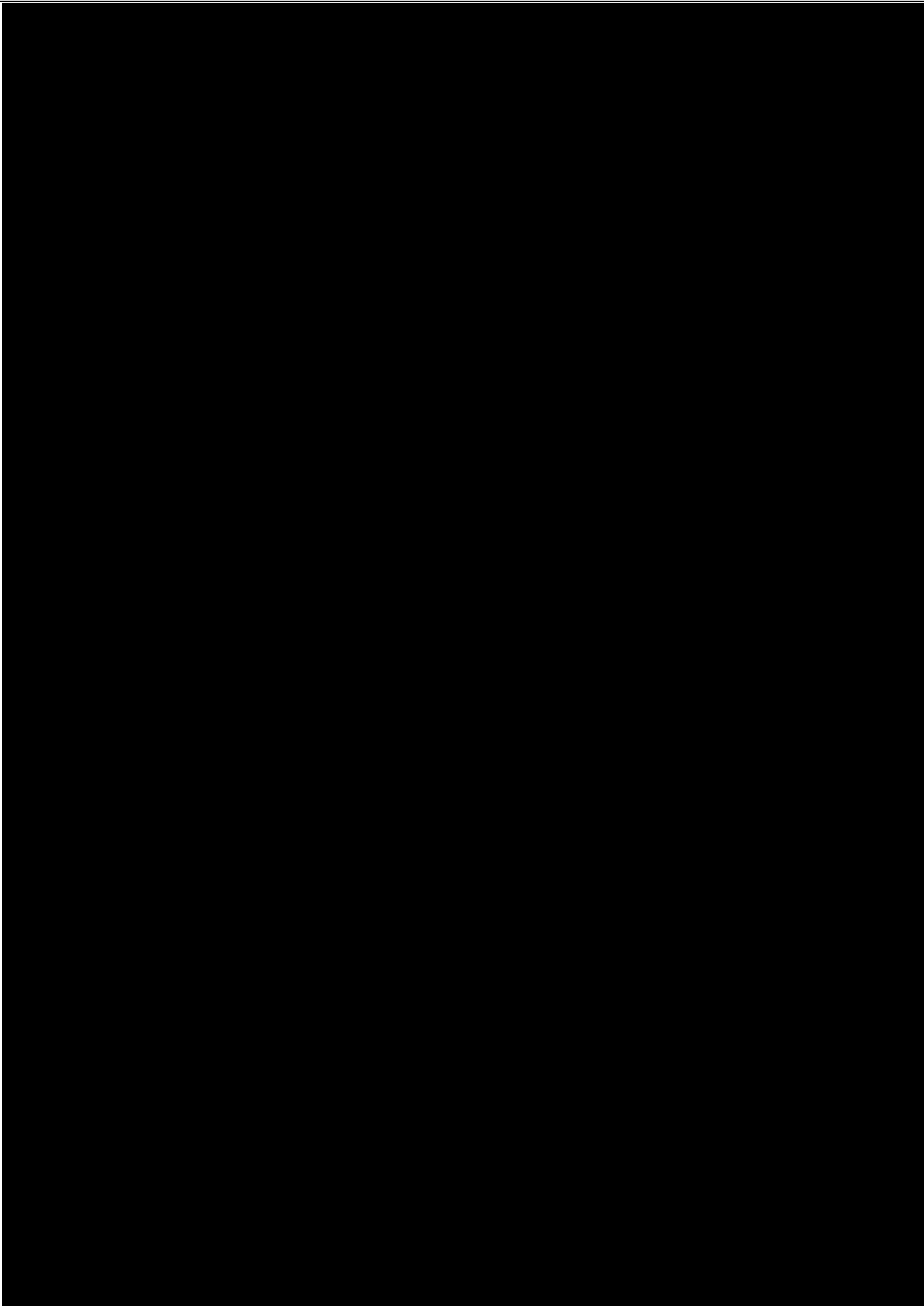
Photographie 29. ----->

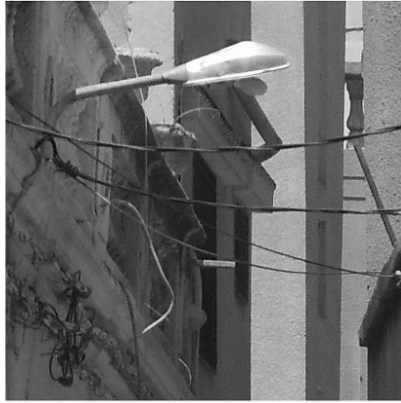
Emplacement : Rue Bou Saadoun.
Date : Novembre 2015.



Photographie 30.

Emplacement : Rue Bou Saadoun.
Date : Novembre 2015.





Photographie 31.

Emplacement : Rue du Filet.
Date : Juin 2014.



Photographie 32.

Emplacement : Rue du Troudi.
Date : Septembre 2014.



Photographie 35.

Emplacement : Impasse du café.
Date : Juin 2016.



Photographie 36.

Emplacement : Impasse dles villes saintes.
Date : Juin 2016.




Photographie 34.

Emplacement : Impasse du Barbier.
Date : Septembre 2015.

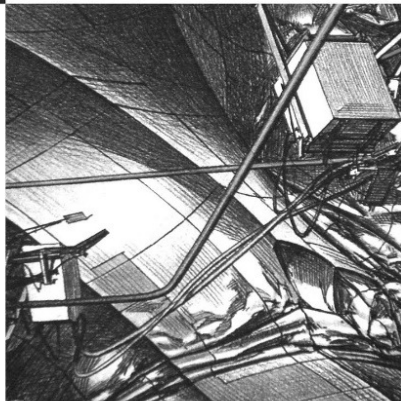


Photographie 33.

Emplacement : Rue de Bou Sandel .
Date : Septembre 2015.

Illustrations 13 et 14. 

Projet : Détails de Berlin Free
Zone, 1991.
Architecte : Lebbeus Woods.



-III - 2 - 2. Cas de la photographie de la rue Kaadine⁸⁹⁰.

La photographie de l'autoconstruction de la rue Kaadine est une autre variante de l'esthétique de la ruine. Comme celle de la rue Bou Saadoun, elle illustre le thème de la chute de l'architecture, en montrant le passage de l'habitat au non habitat, du construit au détruit.

Contrairement à la photographie de l'autoconstruction de la rue Bou Saadoun, la part de la ruine demeure, dans cet exemple, importante et affecte une grande partie de l'ancien bâtiment ; de sorte que nous n'avons plus cette impression de brassage de l'ordre et du désordre, de la hiérarchie et de la hétéarchie. Nous voyons en revanche, une échancrure, un effondrement total et un déferlement en cascade de matériaux de construction anciens. Comme dans la photographie de la rue Bou Saadoun, la ruine de la rue Kaadine est un bâtiment effondré complètement abandonné, pratiquement inutilisable et inaccessible. Ses fragments montrent un état d'équilibre précaire et une lutte continue avec les lois de la pesanteur. Laisée à l'état sauvage, cette ruine pourrait donner lieu à un éventuel chantier de reconstruction patrimoniale. Même s'il ne s'agit pas d'une autoconstruction vivante et véritable à proprement parler, elle nous fascine par son caractère naturel, par sa brutalité. Elle nous surprend par l'ampleur de ses déformations, par les plis et les étalements de ses formes, de ses espaces et par la richesse de ses matériaux anciens. Pour employer une image, nous pouvons dire que ce bâtiment en ruines, semble attendre le potentiel d'éventuels autoconstructeurs qui le transformeraient de manière à le rendre à nouveau habitable.

A la photographie de la ruine de la rue Kaadine, s'ajoutent d'autres images qui illustrent l'effondrement du patrimoine bâti. Nous ressentons à travers leur contemplation, les effets de la défragmentation, de la disjonction, de la destruction de la matière et des surfaces bâties. Nous pouvons mesurer à travers ces clichés, l'ampleur de la distorsion des formes, celle de l'effritement des parois ou des planchers. Les photographies de la rue du Pacha⁸⁹¹ ou celles de la rue Kaadine⁸⁹² mettent en évidence

⁸⁹⁰ - Photographie 39, p. 365 et p. 367. Photographie 40, p. 365 et p. 366

⁸⁹¹ - Photographies 37 et 38, p. 365

le phénomène de la chute en architecture et toute la violence formelle qui en résulte. Cette chute suscite un sentiment de désolation et de mélancolie car, comme l'explique Bernard Tschumi, « *non seulement elle détruit ce qu'elle remplace, mais [elle] viole aussi le terrain qu'elle occupe* »⁸⁹³.

Nous nous focaliserons sur l'étude esthétique de la ruine de la rue Kaadine⁸⁹⁴. L'image révèle, comme le ferait la dissection d'un cadavre, le mystère de son squelette et de son organisme structurel. Elle nous invite à fouiller son contenu architectural, à découvrir les différentes articulations intérieures de son architectonique. C'est précisément cette exploration qui nous permet de constater l'état de vieillissement et de délabrement des éléments constructifs. Nous voyons des châssis de fenêtres dégradés, des cadres d'ouverture partiellement effondrés, des structure de poutres et de raidisseurs en bois, envahis par des champignons et des insectes, des appareillages hétéroclites de briques et de pierres anciennes partiellement effondrées, des fragments accidentés du mur porteur. Bref, ce spectacle de débris et de décombres nous pousse à imaginer, à reconstituer les parties manquantes d'une ancienne habitation, à enquêter sur le savoir-faire employé dans cette architecture ancienne et à voyager dans le temps sur les traces d'une époque éloignée.

Pliée sous l'effet de son propre poids, écrasée par les constructions avoisinantes, délaissée, abandonnée et oubliée, la ruine de la rue Kaadine déverse des fragments de bois, des pierres, des tôles, de la ferraille et toutes sortes de débris de chantier. Le déchaînement de la façade et l'explosion de la matière constructive, envahissent la rue et les trottoirs, si bien que le regard du passant est happé par cette « *violence* » formelle et architecturale générale. La défragmentation du bâti, l'effondrement et l'érosion s'accomplissent ainsi, dans l'illusion de la transcendance.

La ressemblance esthétique la plus évidente entre la photographie de la ruine de la rue Kaadine et l'illustration d'Indeterminate Facade⁸⁹⁵, réside dans le déferlement des

⁸⁹² - Photographie 39 et 40, p. 365

⁸⁹³ - TSCHUMI Bernard, *Architecture et disjonction*, éd. HUYX, 2014, p. 97

⁸⁹⁴ - Photographie 40, p. 366

⁸⁹⁵ - Illustration 15, p. 366

éléments architectoniques sur l'extérieur des façades des deux bâtiments. Mais cet effet esthétique n'est pas ressenti de la même manière d'une image à une autre. En effet, ce déferlement « *crachote* » dans la photographie de la ruine médinale, une série de déchets hétéroclites composés pêle-mêle de matériaux constructifs, d'éléments urbanistiques et ménagers, auxquels s'ajoutent des monticules de sable, de pierres et de graviers de différentes tailles, des morceaux de bois, des fragments de tôle ondulée, de tissus, des cartons d'emballage, des sachets, etc. Ces détritiques nous surprennent par leur richesse, par leur diversité, par leur capacité à « *sédimer* » les composantes du monde réel, d'une culture fondée sur la consommation de masse. De plus, ils nous donnent in situ des leçons d'architecture forte instructive et nous livrent les secrets des techniques de construction très anciennes. Ils donnent également un aperçu très explicite du gaspillage pratiqué par les habitants de la médina d'aujourd'hui. En revanche, le déversement de la matière constructive se réduit dans l'illustration de l'œuvre de James Wines, à un seul matériau, en l'occurrence ; une brique standardisée, sachant que ce déversement n'affecte que quelques endroits de la façade. Le bâtiment est donc partiellement effondré. En réalité, l'image met en scène un effondrement artificiel, caricatural plutôt que naturel et dramatique, qui illustre sur le mode ironique la ruine de l'architecture et non sa configuration réelle. La chute « *pixellisée* » de ce matériau de construction redéfinit l'image architecturale dans tout son registre sémiotique. De cette manière, l'architecte revendique, pour paraphraser Michel Makarius, une position décomplexée vis-à-vis des recherches formalistes et s'inscrit, suite aux théories de Robert Venturi, dans la tradition américaine d'une architecture narrative et littérale⁸⁹⁶. Par ailleurs, le caractère factice de la chute de ces briques, agit sur l'inconscient de l'observateur et non sur sa conscience: « *Le bâtiment est changé très peu physiquement, mais beaucoup psychologiquement* » ; précise James Wines⁸⁹⁷.

Contrairement à l'illustration déconstructiviste, la photographie de la ruine de la médina, est irrationnelle et laissée à l'état naturel. Elle occupe toute la façade de l'ancien bâtiment et envahit l'intérieur. Loin d'être caricaturale, sa géométrie est

⁸⁹⁶ - MAKARIUS Michel, *Ruines*, éd. Flammarion, Toulouse, 2004, p. 187

⁸⁹⁷ - Indeterminate Façade, BEST, Houston, Texas, 1975, <http://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/site/indeterminate-facade-best-houston-texas-64.html?authID=98&ensembleID=291>

affectée réellement par l'érosion. Ses déformations montrent de nouveaux espaces qui sont à priori, inutilisables, inhabitables, voire inconcevables. La ruine de la rue Kaadine soumet les formes pures à des défragmentations provoquées par l'effondrement, par l'impact de la chute, de la catastrophe. En dépit de son caractère involontaire et naturel, les points communs que certains de ses aspects esthétiques partagent avec ceux d'Indeterminate Facade nous poussent à nous demander s'il s'agit d'un curieux pastiche déconstructiviste. Certes, la ruine médinale est le résultat de la chute inopinée d'un bâtiment abandonné et le déversement de ses matériaux de construction n'a aucun rapport avec la théorie derridienne sur la déconstruction, ni avec les écrits de James Wines sur la De-architecture. Pourtant, ce déversement naturel tel qu'il apparaît sur l'image, semble étonnamment interpeller celui de l'œuvre déconstructiviste. Et pour cause, les formes qui expriment l'« *idée* » de la ruine sur la photographie de la rue Kaadine, évoquent paradoxalement celles du Déconstructivisme. Sont-elles « *en voie de* » ou catégoriquement dans le « *sens contraire* » de la théorie esthétique de la déconstruction ? Le bouleversement des normes constructives, les limites de la résistance des matériaux, la violation d'une esthétique traditionnelle, la désobéissance au langage réglementé de l'espace bâti ; toutes ces infractions portent, selon Bernard Tschumi, « *la possibilité d'un changement* », d'un « *renouveau* »⁸⁹⁸. Lebbeus Woods pense que « *ce dont nous avons besoin, ce sont de nouveaux modes de pensée et de travail* »⁸⁹⁹ et que « *la chute nous apprend ce que ces derniers doivent être* »⁹⁰⁰.

Nous avons mentionné que le déversement de la matière est, dans le cas de la photographie de la médina, naturel, brutal, complexe. Il se manifeste sous la forme de patchworks urbanistiques et disparates. Dans l'œuvre déconstructiviste, ce déversement pastiche l'« *idée* » de la ruine, brise partiellement les parois du bâtiment et se limite à un seul matériau de construction. Celui-ci est minimisé, banalisé et n'affecte pas la totalité de l'œuvre, mais des endroits indéterminés des façades. Nous pensons que les aspects esthétiques qui expriment l'« *idée* » de la ruine sur la photographie du bâtiment médinal, demeurent en dépit de leur caractère naturel et authentique, plus profonds en

⁸⁹⁸ - TSCHUMI Bernard, *Architecture et disjonction*, éd. HYX, 2014, p. 96


⁸⁹⁹ - WOODS Lebbeus, *La chute*, Extrait de VIRILIO Paul, *Ce qui arrive*, éd.

Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2002, p.

⁹⁰⁰ - Idem.


raison de l'ampleur de la transgression, de la défragmentation et de la déformation de la géométrie des formes pures. Ils sont plus sensibles par leurs expressions plastiques et esthétiques, car ils expriment la dégradation du bâti, sa « *souffrance* », sa détérioration, sa sédimentation, de manière réaliste, naturelle, irréfléchie et spontanée. L'esthétique de la ruine illustrée par la photographie de la rue Kaadine, est le résultat d'un effondrement naturel, d'une architecture dégradée jusqu'à sa chute totale. De ce fait, les gestes esthétiques et les déformations qu'elle donne à voir, sont à l'état pur, brut et primitif.

Nous remarquons que le « *Déconstructivisme* » d'Indeterminate Facade, qui se revendique de la De-architecture, re- conceptualise l'espace architectural et ré-esthétise le goût, le langage formel de son époque, en le popularisant. Même si elle s'arme de théories et de conceptions pensées au préalable, cette De-architecture demeure partielle, factice, ironique, à travers ses expressions plastiques de l' « *idée* » de la ruine. Contrairement à la complexité spatiale et aux déformations que nous voyons sur l'image de la rue Kaadine, celles d'Indeterminate Facade sont banalisées, réduits au minimum parce que l'œuvre est destinée à la masse populaire et non à la minorité intellectuelle. Nous pouvons tirer de cette comparaison, les conclusions suivantes : les transgressions infligées à la géométrie des formes sont dans le cas de la ruine médinale, poussées à leur extrême. Elles sont réelles, authentiques et s'inscrivent dans les marges de la raison constructive, dans les limites de la solidité structurelle du bâtiment. En revanche, elles ne conceptualisent rien étant donné qu'aucun autoconstructeur n'intervient dans leur processus. Elles n'inventent aucune spatialité réfléchie et destinée à être habitée, mais restent à l'état naturel, pures, irrationnelles. Enfin, les transgressions observées dans l'illustration déconstructiviste, sont caricaturées et n'affectent l'architecture que partiellement.

Photographie 37. 

Emplacement : Rue du Pacha.
Date : Juin 2016.



Photographie 38. 

Emplacement : Rue du Pacha.
Date : Juin 2016.



Photographie 39. 

Emplacement : Rue Kaådine.
Date : Septembre 2014.



Photographie 40. 

Emplacement : Rue Kaådine.
Date : Septembre 2014.





← Illustration 15.

Projet : Indeterminate Facade,
Houston, Texas, 1975.
Architecte : James Wines.



Photographie 40.

Emplacement : Rue Kaådine.
Date : Septembre 2014.

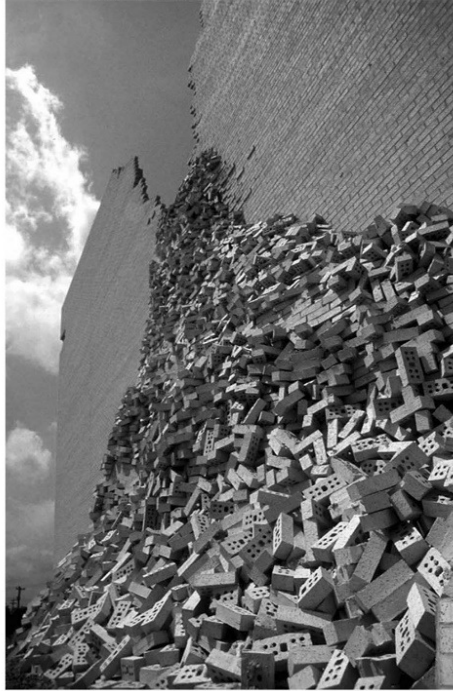
Illustration 17.

Projet : Indeterminate Facade,
Houston, Texas, 1975.
Architecte : James Wines.



Illustration 16.

Projet : Indeterminate Facade,
Houston, Texas, 1975.
Architecte : James Wines.



Photographie 39.

Emplacement : Rue Kaådine.
Date : Septembre 2014.

-III - 2 - 3. Cas de la photographie de la rue Ben Lehem⁹⁰¹.

Le choix de la photographie de la rue Ben Lehem, enrichit notre recherche sur les ressemblances esthétiques entre les autoconstructions de la médina de Tunis et le Déconstructivisme en architecture, à la lumière de l' « *idée* » de la ruine. La photographie de cette autoconstruction montre d'autres catégories formelles qui expriment parfaitement la chute de l'architecture. Contrairement aux exemples précédents, l'échelle dans ce cas de figure, se limite à un fragment architectural de la façade et de la paroi extérieure. L'autoconstruction sur cette image, n'est pas une habitation à part entière, mais une simple ouverture. C'est pourquoi nous nous contenterons d'analyser une ancienne porte défragmentée et inaccessible qui sera, au fur et à mesure de l'avancement de notre recherche, complètement démolie. Cette porte a cédé sa place à un chantier d'autoconstruction, qui n'a duré que quelques mois. La ruine de la rue Ben Lahem s'est donc reconstituée. Plus tard, elle a été transformée en mosquée.

Les aspects esthétiques de la ruine que nous voyons sur les photographies de Ben Lehem⁹⁰², sont très présents dans les rues de la médina de Tunis. La photographie de la rue du Pacha⁹⁰³ montre un fragment de canalisation abandonné et entouré de déchets, de décombres, de pierres et de mauvaises herbes. Celle de la rue du Filet⁹⁰⁴ illustre également, un débris d'appareillage ménager constitué d'une carcasse métallique, démantelée, rouillée, flanquée d'un patchwork d'ordures ménagères et de débris. Quant à la photographie de la rue d'El Mandra⁹⁰⁵, elle donne à voir un coffre de compteur d'eau potable contenant des déchets de toutes sortes ; sacs en plastique, cartons, briques, amas de sable, de gravier et de ciment. Le choix de la photographie de la rue Ben Lahem est motivé par l'intérêt historique que pourrait revêtir l'examen d'un fragment appartenant à une architecture vernaculaire traditionnelle. Celui-ci pourrait livrer des témoignages, porter des traces encore visibles d'une époque révolue. Le choix

⁹⁰¹ - Photographie 41, p. 375

⁹⁰² - Photographies 41, 42, p. 374

⁹⁰³ - Photographie 43. p. 374

⁹⁰⁴ - Photographie 44, p. 374

⁹⁰⁵ - Photographie 45, p. 374

de cette photographie est également motivé par l'importance des aspects esthétiques qu'elle illustre et qui expriment l' « *idée* » de la ruine. Ce sont précisément ces aspects qui serviront de points de comparaison entre la photographie de la ruine de la médina et l'illustration de House Zirl.

La photographie de la rue Ben Lehem montre des fragments d'une porte ancienne percée dans une façade délabrée. Il s'agit d'une ruine, du morceau de façade d'une demeure ancienne et partiellement reconstruite. Cette porte, probablement l'entrée principale de l'habitation, qui est un lieu de passage et de séparation entre l'espace public et privé, est percée dans un mur fait de matériaux hétéroclites. La contemplation de l'image réveille en nous des souvenirs lointains imprégnés d'un sentiment de nostalgie, mais qui suscitent en même temps des interrogations sur l'histoire de ce lieu. L'expression de la ruine sur ce cliché, confronte mémoire et oubli. Nous y voyons des matériaux de construction anciens et contemporains mélangés les uns aux autres, des collisions entre tradition et modernité. Nous y percevons aussi, des associations singulières de l'ordre et du désordre, du construit et du détruit.

Lieu d'entrée et de sortie, d'ouverture et de fermeture au public, symbole d'immanence, d' « *accès à une réalité supérieure* »⁹⁰⁶, la porte nous invite au voyage, au glissement d'un espace à un autre, d'une dimension à une autre, d'une échelle à une autre. Cette porte, telle qu'elle apparaît sur la photographie, exprime la décadence et le dépérissement de la matière. Sa ruine se révèle au regard par le nombre de sinuosités, de flexuosités, d'effritements et d'usures, qui affectent la rigueur de ses lignes droites et le contour de ses surfaces. Le mur en pierre, qui apparaît en arrière-plan, oscille entre délabrement et reconfiguration, dans un curieux mélange entre appareillage traditionnel fragile et béton contemporain, entre passé et présent. Il confronte l'histoire de la pierre, soigneusement taillée et riche en histoire, avec le béton, parfaitement maçonné et qui

⁹⁰⁶ - CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. Robert Lafont / Jupiter, Paris, 1982, p. 779

échappe, selon Juhani Pallasmaa, à l'action du temps, au processus de vieillissement⁹⁰⁷.

Nous remarquons dans la photographie de la ruine de la rue Ben Lehem, une collision entre la pierre, porteuse d'histoire, gardienne de la mémoire collective, et le béton moderne, par définition « neutre », voire culturellement pauvre. L'image montre également, une ligne de passage, un mouvement où se confrontent des matériaux de construction anciens et modernes. Ce mouvement traverse la porte en diagonale et pénètre à l'intérieur, débordant ainsi, sur les limites de son cadrage. Il donne l'impression d'évoluer du haut vers le bas, comme pour suggérer une chute inopinée, un effondrement ou un glissement de terrain. Sous l'effet de la pesanteur, il déverse en même temps des sédiments du passé et des déchets du présent. La géométrie qui en découle engendre à son tour avec l'érosion, la ruine des matériaux de construction, l'accident des masses bâties et l'entropie formelle. Nous voyons sur cette image, des briques difformes, des morceaux de marbre déjetés, des fragments de cartons d'emballage, des papiers, des sachets, du gravier, du sable et des restes de ciment abandonnés. Tout ce patchwork de débris, tous ces déchets de chantier, pourraient servir d'ingrédients principaux à d'éventuels travaux de bricolage et constituer une alternative au destin, qui fonderait les bases d'une future autoconstruction.

Dans la médina de Tunis, la plupart des autoconstructeurs cherchent à construire leurs habitations à moindre coût. Ils sont donc en quête de matériaux de construction nécessaires, économiques et souvent précaires, qui leur permettront de fabriquer un toit et quatre parois. Ces autoconstructeurs s'implantent clandestinement dans des squats ou dans des ruines architecturales et y construisent des logements précaires, en se fiant à leurs instincts, au hasard, au travail collectif et circonstanciel. Ils créent instinctivement des espaces non conformes aux normes académiques et des formes à l'esthétique étrange, très complexe, voire impossible à théoriser. Les autoconstructeurs de la médina composent avec les matériaux de construction dont ils disposent et les exploitent selon

⁹⁰⁷ - « *Les bâtiments de notre époque technicienne visent délibérément une perfection sans âge, n'intègrent pas la dimension du temps, ni le processus de vieillissement qui est inévitable et significatif.* » PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, éd. Éditions du Linteau, Paris, 2005, p. 36

leur propre expérience en matière de savoir-faire constructif. Dans la majorité des cas et malgré leur pauvreté, ils construisent leurs habitations en béton dans une liberté totale, au mépris des règles académiques et professionnelles. Les autoconstructeurs de la médina de Tunis se servent des ruines existantes pour construire leurs habitations, sans aucun respect des contraintes et des interdits fixés par la mairie. Adeptes d'une certaine forme de nihilisme, ils ont pour devise « *tout est possible* ». Mais ce « *tout est possible* » est très différent de celui que revendiquent les théoriciens du Déconstructivisme.

Contrairement à la démarche des autoconstructeurs de la médina, celle des architectes du Déconstructivisme s'investit dans la recherche d'une technologie de pointe, de matériaux de construction coûteux et d'espaces luxueux, qui ne sont pas à la portée de tout le monde. Leurs théories s'opposent aux normes, aux contraintes constructives de leur époque et font table rase des principes rationalistes de l'architecture Moderne. Les déconstructivistes réfléchissent, philosophent, théorisent, conceptualisent, expliquent et critiquent ce qu'ils construisent, ce qu'ils imaginent. Ils conçoivent des architectures irrégulières, accidentelles, instables, dont la spatialité est complexe, au point de sembler sur le point de s'effondrer. Ils font des esquisses, des dessins et conçoivent des maquettes avant de procéder à la réalisation. De même, ils vérifient la résistance des matériaux, font des calculs de structure, prennent en compte la sécurité, la solidité et le confort des éventuels usagers. Le hasard, la spontanéité, la transgression formelle, l'impression de déséquilibre et d'insécurité spatiale, sont des sujets de réflexion et des outils de travail, qui intègrent le processus de la conception.

Les amas de déchets et de matériaux constructifs qui apparaissent sur la photographie de la rue Ben Lahem, évoquent les aspects formels observés dans l'illustration de House Zirl. Bien que les échelles soient différentes, que les débris et les déchets ne soient pas les mêmes, les gestes qui expriment l'« *idée* » de la ruine reprennent les mêmes plasticités, les mêmes déformations et les mêmes transgressions opérées sur la forme pure. Dans la ruine de la médina, nous assistons à une sorte de balayage de débris urbanistiques, qui se manifeste par des compressions, par des compactages de formes parallélépipédiques, par des torsions et des flambements de

masses. Certes, le jeu de mains observé dans la photographie de l'autoconstruction est différent, mais il semble manifester la même hésitation et les mêmes transgressions, que nous avons relevées dans l'illustration déconstructiviste.

La photographie de la ruine de la rue Ben Lahem montre un déferlement de déchets qui semble le résultat d'une implosion. Elle donne une impression de poussée qui part de l'extérieur vers l'intérieur, de la ruelle médinale vers le centre du bâtiment en ruine. Les fragments de déchets balayés devant cette porte, représentent cette barrière, cette séparation entre intérieur et extérieur. Ce phénomène est appelé « *introversion* »⁹⁰⁸ et désigne la concentration des forces dans le centre de la façade, comme en témoigne l'image. Cependant, nous ne savons pas ce qui se cache derrière cette façade. S'agit-il d'un fragment d'habitation effondrée, d'une autoconstruction en cours de chantier ou d'un terrain vaquant ? Tout ce que nous pouvons dire, c'est que cette porte a été entièrement démolie quelques mois après la prise de la photographie et que sur ses ruines, a émergé une nouvelle autoconstruction.

Les déchets et les ordures qui s'entassent devant la porte de la rue Ben Lahem, apparaissent comme un déversement qui attire, qui retient et qui accumule la matière au lieu de la disperser. Le même phénomène est observable sur l'illustration de la maquette de House Zirl, où l'effet de déversement semble se produire dans le sens inverse. Les fragments de déchets urbains dans l'œuvre déconstructiviste, sont rassemblés, déformés, condensés et accumulés à l'intérieur d'un récipient parallélépipédique, dont ils ne peuvent pas déborder les limites. Ils sont soumis à des efforts de compactage, à des compressions qui tendent à les pousser vers l'extérieur. Toutes les transgressions formelles s'opèrent à l'intérieur, comme s'il s'agissait d'une explosion qui se produirait dans une « *boîte* » et qui n'arriverait pas à franchir ses limites. Ces fragments donnent l'impression d'avoir été soumis à une explosion au

⁹⁰⁸ - « (...) "vers l'intérieur". En psychologie c'est le fait d'être tourné vers soi plutôt que vers les autres et le monde extérieur. » REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017, p. 1364

cœur de cette matrice. Les forces qu'elle concentre, les poussent vers l'extérieur, par l'action d'un phénomène appelé « *extroversion* »⁹⁰⁹.

Même si les transgressions opérées sur les formes semblent identiques dans les deux images, l'échelle, l'usage, le processus de formation et de fabrication des deux constructions sont différents. La morphologie que nous observons sur la photographie de la rue Ben Lehem, met en avant une esthétique de la ruine naturelle, brute, laissée à l'état pur. Elle n'est l'œuvre d'aucun autoconstructeur et ne donne pas lieu à des réinventions spatiales. Elle ne s'inscrit pas non plus dans une démarche conceptuelle ou philosophique en rapport avec le Déconstructivisme. Il suffit de regarder la manière dont s'accumulent les déchets pour s'en rendre compte. D'ailleurs, au cours de notre enquête sur le terrain, nous avons constaté que ces déchets accumulés ne cessaient de se modifier, de se balayer les uns les autres en changeant de forme. Finalement, la porte de la rue Ben Lahem a été livrée aux démolisseurs et cédé la place à une nouvelle autoconstruction.

⁹⁰⁹ - En psychanalyse et en psychologie : « (...) *attitude générale qui porte l'intérêt vers les objets et non vers le sujet.* »
<http://www.cnrtl.fr/definition/extroversion>

Photographie 41. 

Emplacement : Rue Ben Lehem.
Date : Mai 2016.



Photographie 42. 

Emplacement : Rue Ben Lehem.
Date : Mai 2016.



Photographie 43.

Emplacement : Rue du Pacha.
Date : Mai 2016.



Photographie 44.

Emplacement : Rue du Filet.
Date : Mai 2016.



Photographie 45.

Emplacement : Rue El Mandra.
Date : Mai 2016.

Photographie 41. 

Emplacement : Rue Ben
Lehem.
Date : Mai 2016.

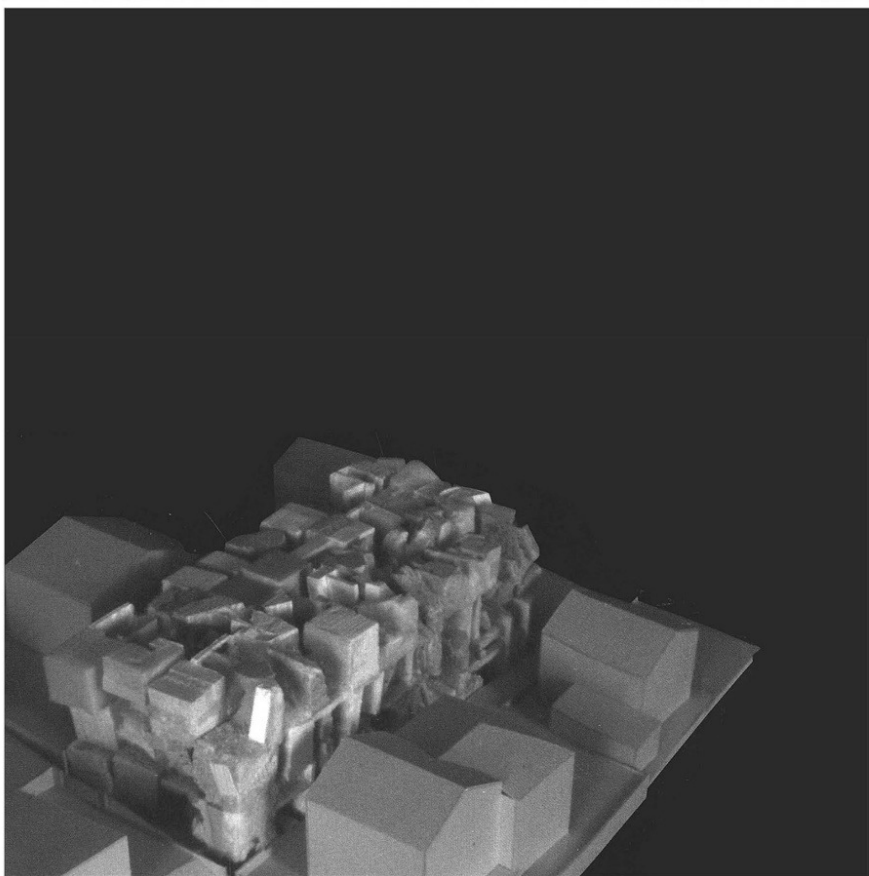


Illustration 18.

Projet : House Zirl, Australie, 1997.
Architecte : The Poor Boys Enterprise.

-IV - « Idée » d'inachèvement.

-IV- 1. Étude de cas d'illustrations du Déconstructivisme.

-IV - 1 - 1. Gehry House⁹¹⁰.

Gehry House est la rénovation d'un bungalow américain des années 1930. À l'instar du Pop art qui a marqué la scène artistique californienne, Frank Gehry vulgarise l'architecture d'une ancienne demeure en y introduisant des matériaux bon marché. Tôle ondulée, contreplaqués bruts, mâchefer, treillis métallique, grillage de clôture, plâtre, bitume, fragment d'aciers galvanisés ; toute cette grammaire disparate de matériaux de construction, crée une interaction spatiale inédite avec le patrimoine bâti, une dispersion critique de ses fonctions et un bouleversement total de son plan d'origine. « *La maison est tout à la fois une composition et une déconstruction, un assemblage et une dissémination ; elle déplace le sens même de son inscription territoriale pour s'abandonner à la dynamique urbaine* » ; expliquent Lemonier Aurélien et Frédéric Migayrou⁹¹¹.

Dans Gehry House, l'architecte entrechoque des grillages différents, en développant de la sorte une géométrie qui devient, par l'entrelacement, par la collision entre ancien et nouveau, « *bizarre* », donc déconstructiviste. Il bouscule l'architecture

⁹¹⁰ - Illustration 19, p. 392

⁹¹¹ - LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric (dir.), *Frank Gehry*, éd. Centre Pompidou, Belgique, 2014, p. 78

existante en y introduisant des pergolas déformées, l'habille également de tôles ondulées aux formes complexes. Mais F. Gehry va plus loin que le simple assemblage de matériaux à bon marché, puisqu'il imprègne son travail d'humour, d'ironie et d'une certaine nostalgie qui réveille la mémoire visuelle des banlieues californiennes.

Frank Gehry transforme, puis fragmente la « *boîte parallélépipédique* » du mouvement Moderne en architecture. Il la libère de sa rigueur, de ses normes, de sa géométrie, laisse intacte la vieille demeure et par la suite, la détourne superficiellement. Il met à nu sa charpente en bois, déforme les volumes et les parois préexistantes, coiffe les fenêtres d'innombrables bow-windows. L'usage des tôles ondulées rappelle les entrepôts, les carrosseries des caravanes et des camping-cars américains du début du vingtième siècle. Frank Gehry emploie également, les grillages métalliques qui poétisaient, jadis, les clôtures de jardins des anciennes maisons californiennes. Ces derniers, déclenchent selon l'architecte, « *colère* » et « *perplexité* »⁹¹².

Le Déconstructivisme de Ghery House active la mémoire et réveille une nostalgie du passé, un attachement au patrimoine américain. Il renoue avec la tradition de l'usure, voire avec l'art du recyclage, du « *patchwork américain* »⁹¹³, en revenant à l'histoire de l'architecture californienne. F.Gehry crée de nouvelles alliances avec des matériaux de provenances diverses. « (...) *Le patchwork semble faire corps avec les devenir de l'Amérique remplaçant à l'infini ses pièces, sans jamais opter pour un modèle définitif* » ; explique Géraldini Chouard⁹¹⁴. Gehry House détourne, par ce jeu de métaphores et de désordre, l'ancien mode de vie américain. Ses espaces intérieurs critiquent, selon Aurélien Lemonier, « *un système de production arrivé à sa saturation* »⁹¹⁵. L'œuvre déconstructiviste déploie, pour exprimer ce jeu, des matériaux locaux économiques, considérés aujourd'hui comme « *vulgaires* ». Elle réinterprète le mode de

⁹¹² - FRIEDMAN Mildred, *Frank Gehry*, éd. Rizzoli, New York, p. 65

⁹¹³ - G. Chouard, *L'amérique comme patchwork*, Revue française d'études américaines, Mars 2001, N°89, Paris, p. 71 cité par LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric (dir.), *Frank Gehry*, éd. Centre Pompidou, Belgique, 2014, p. 231

⁹¹⁴ - Idem

⁹¹⁵ - LEMONIER Aurélien, *La promesse des villes*, Extrait de LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric (dir.), *Frank Gehry*, éd. Centre Pompidou, Belgique, 2014, p. 42

construction vernaculaire industriel du début du vingtième siècle ou, pour paraphraser Zaero Polo, « *une architecture d'un naturalisme secondaire* »⁹¹⁶.

Gehry House est l'une des premières réalisations du Déconstructivisme. Et bien que sa transcription architecturale des aphorismes derridiens soit ambiguë, elle a été choisie comme modèle dans l'exposition de « *Deconstructivists architects* » en 1988. L'ancien bâtiment de la banlieue américaine a subi, selon Mark Wigley, plusieurs ajouts et déformations : « *des enchevêtrements, des conflits structurels* »⁹¹⁷. Les formes pures qui le caractérisent sont transgressées et celles qui ont été ajoutées par l'architecte, dérangent les parois intérieures existantes du bâtiment, de sorte qu'elles créent une seconde peau métamorphosée. Sans perturber profondément l'espace intérieur, elles se greffent sur les façades, sur les murs, sur les plafonds, sur les charpentes, en révélant des tensions et des torsions surfaciques. Mark Wigley résume le processus en ces termes : « *Toutes tensions se trouvent dans les parois. (...) Les déchirures entraînées sur le Modernisme se décollent. (...) La forme pure est interrogée d'une manière qui révèle la torsion et la fragmentation de sa structure* »⁹¹⁸.

En déconstruisant l'architecture existante, Frank Gehry opère une interpénétration de l'intérieur et de l'extérieur, une fusion de la forme du passé et de l'informe du présent, en instaurant une rivalité entre l'ancien et le nouveau. La construction confronte la mémoire et l'imagination spatiale, entremêle le visible et le caché, par un jeu de translations et de rotations, de décalages et d'agrandissements, de distorsions géométriques, par une fusion dynamique de formes anciennes et d'une nouvelle grammaire architecturale. Ghery House donne corps à une nouvelle esthétique architecturale ; celle du Déconstructivisme, qui fait triompher la déformation, l'indécision, l'instabilité spatiale, l'indétermination et le sentiment d'inaccomplissement architectural. Cette esthétique s'organise et se compose à sa guise, avec le désordre.

⁹¹⁶ - ZAERO-POLO Alejandro, *Information technology at Frank o. gehry & associates*, Extrait d'El croquis, Novembre 1990, p. 152

⁹¹⁷ - WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, In JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n.p. (traduction personnelle)

⁹¹⁸ - Idem

Bien que toutes les caractéristiques esthétiques de Ghery House s'orientent vers celles du Déconstructivisme, Frank Gehry ne considère pas sa demeure comme un modèle représentatif de ce courant, étant donné que les déformations, les percements de surface, les dissimulations spatiales, les assemblages anarchiques de matériaux disparates, ne se greffent que superficiellement sur la peau de l'ancien bâtiment. Le plan reste pratiquement inchangé. De même, l'espace intérieur échappe aux perturbations de la nouvelle architecture, de sorte que le processus déconstructiviste se concentre dans l'enveloppe de l'édifice.

La singularité du Déconstructivisme de Frank Gehry, réside dans la notion d'inachèvement. L'esprit de greffe qui imprègne l'enveloppe de l'ancien bungalow californien, le collage fragmenté de matériaux bruts, économiques et ordinaires ; la transgression formelle donnant lieu à une insaisissable géométrie, la complexité de la composition ; constituent autant d'éléments qui convergent vers l' « *idée* » d'inachèvement. Frank Gehry expose des fragments de bois, fait s'interpénétrer les châssis et les tôles ondulées, découpe au hasard les grillages métalliques, décline poteaux et poutres. Sa composition brise la géométrie des formes et les volumes habituels, bouscule les surfaces existantes, incline et décline l'espace architectural, au point que nous nous en venions à se demander s'il s'agit d'une architecture, d'une sculpture ou d'un tas de ferraille exposé provisoirement et susceptible d'être remplacé. Le Déconstructivisme de Gehry House produit un tout indéterminé, puisque la disposition des formes et les transgressions géométriques ne sont pas explicitées, théorisées et radicalisées. Tout y est empirique, au stade de recherche, donc non définitif. Rien n'y est standardisé ou réglementé par des normes constantes, par des codes esthétiques universels et académiques. Le dessin des plans et des élévations relève d'une confusion graphique. Quant à la géométrie, elle se déploie avec incertitude et demeure ouverte à des interprétations multiples.

L'« *idée* » d'inachèvement dans Ghery House, réside également dans la multiplication des chantiers de reconstruction. Le bungalow qui a été construit dans les années 1930, est un modèle typique de l'architecture résidentielle américaine de cette époque. Une première rénovation du bâtiment est opérée en 1977 par Frank Gehry.

Durant son travail, il puise son inspiration dans l'imaginaire visuel californien, manipule des matériaux modestes en détournant leur usage habituel, en bousculant le rituel spatial et en y implantant une géométrie complexe aux déformations multiples, difficile à démontrer et à comprendre. Il laisse la structure intacte et se contente de perturber les parois existantes. F.Gehry transfigure l'ancien pavillon en jouant sur des extensions spatiales, sur des additions et sur des superpositions de surfaces flottantes. L'architecture demeure ainsi, irrésolue, fragmentaire, ouverte à d'éventuelles retouches. Elle fera l'objet d'une deuxième intervention en 1991. Le chantier dure près de quatre ans et affecte de nombreux matériaux d'origine, qui seront remplacés. Les murs, les poteaux et les poutres sont au cours de cette deuxième reprise, habillés. Les panneaux de contreplaqué brut sont remplacés par des revêtements lisses et montés minutieusement. Les détails, autrefois volontairement inachevés, sont repris, retravaillés et perfectionnés. En somme, cette deuxième intervention semble orienter le bâtiment vers la régularité, vers la stabilité spatiale et l'achèvement de l'œuvre.

-IV - 1 - 2. Open House⁹¹⁹.

Open House, conçue à Malibus en 1983, est une maison expérimentale destinée à un psychiatre viennois, dont le décès brutal a entraîné l'abandon du projet. Depuis, la maison n'a jamais été réalisée. Ses plans constitueront par la suite, une référence et une démarche conceptuelle pour les architectes. Signifiant littéralement « *maison ouverte* », l'œuvre reconfigure constamment son espace intérieur. Le concept d'ouverture qui la singularise, semble prôner une nouvelle approche de l'« *idée* » d'inachèvement en architecture.

Dépliages, décalages, distorsions, décroissements, dislocations, défragmentations de l'architectonique, dissolutions des limites spatiales, remises en question de la résistance des matériaux, de la solidité de la structure ; avec Open House, l'autocratie de la « *boîte parallélépipédique* » est anéantie sous l'effet de ce que les

⁹¹⁹ - Illustration 20, p. 399. Illustration 21, p. 400. Illustration 22, p. 401

concepteurs appellent la « *désolation ambiante* ». Ainsi, ils écrivent en 1978 : « *L'architecture gagne en signification par son degré de dégradation qui naît de sa prise de possession. Elle puise sa force dans la désolation ambiante. Tout ce qui plaît est mauvais. N'est bon que ce qu'il faut accepter* »⁹²⁰. C'est dans ce genre de discours négativiste, voire nihiliste, que se développe le concept d'ouverture d'Open House ; une ouverture générale, intégrale de l'espace architectural, qui s'affirme avec un très grand dynamisme, mais aussi avec une extrême violence formelle et avec un désordre, qui s'accompagne d'une désobéissance aux règles et aux normes classiques. De ce fait, l'architecture rompt définitivement avec les principes, avec le goût et l'usage habituel de l'espace habité. En revanche, elle fait triompher l'aléatoire, l'instabilité et l'inachèvement.

Le concept de la désolation qui est illustré par le projet d'Open House, nourrit l'idée d'une spatialité révolutionnaire. Il développe une architecture éclatée, accidentée, explosée, dont les formes expriment l'esthétique du chaos, du hasard, de l'indéterminé. Elle exprime à la fois, « *le maintenant* »⁹²¹ et le « *à l'instant même, au point de son implosion* »⁹²². La combinaison multiple des formes et des volumes transgressés, la collision, la dispersion illimitée des trames cartésiennes déformées, matérialisent une volonté impérieuse de se débarrasser des carcans de l'architecture Moderne. Open House demeure dans cette perspective, une architecture complètement déstabilisée, troublée, transgressée, « *qui saigne* », « *qui épuise* », « *qui se tord* » et « *qui casse* »⁹²³.

Sans créer des sensations visuelles, le graphique d'Open House transcrit directement l'émotion et l'inconscient du dessinateur. La première esquisse a été faite aveuglément. Elle suggère un langage formel « *autre* » et une gestualité ouverte à

⁹²⁰ - *Die Zukunft des herrlichen Trostlosigkeit*, In COOP HIMMELB(L)AU, *Die Faszination der Stadt*, Verlag der Georg Büchner Buchhandlung, éd. Darmstadt, 1988, p. 74 ; cité par MÖNNINGER Michel, *Introduction*, Extrait de *Coop Himmelb(l)au. Complete Works 1968-2010*, éd. Taschen, Cologne, 2010, p. 19

⁹²¹ - DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 92

⁹²² - Idem

⁹²³ - *L'architecture doit brûler : Essai*, C. HB. 1980, Extrait de *Coop Himmelb(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, n. p.

d'éventuelles interventions ou interprétations. Elle déploie une morphologie affranchie de toute contrainte, débarrassée des méthodes classiques de conception et de composition architecturale. Le déséquilibre, le décliné, l'aléatoire, l'instabilité, l'indétermination et l'inachèvement se conjuguent, dès le commencement de la conception, par un conflit de lignes et par un griffonnage. L'effet d'éclatement spatial, de déconstruction de la « *boîte parallélépipédique* » issu de cet antagonisme des formes, engendre un sentiment d'insécurité, de danger, voire de crise générale de l'espace architectural. Toutes les formes, toute l'esthétique font résonner l'instabilité et par conséquent, l'incomplétude du projet. La maison ouverte, telle qu'elle est illustrée par ses maquettes et ses plans, n'a pas l'intention de s'achever. La transgression de la géométrie des formes pures, l'éclatement des angles droit et du système orthogonal ; de même le vacillement des limites spatiales, des parois et des toits, sont considérés par Antony Vilder, comme « *une sorte de hiéroglyphe psychique de l'espace* »⁹²⁴. « *Notre architecture n'a pas de plan physique, mais un plan psychique* » ; expliquent les concepteurs du projet. A leurs yeux « *Il n'y a plus de murs* »⁹²⁵.

Yeux fermés, mains hésitantes, émotions en éveil : par son autonomie et ses formes antagonistes, Open House prolonge les tensions urbaines de la ville de Malibu et amplifie ses contradictions architecturales. C'est une ville dont l'urbanisme fonctionne, selon les concepteurs ; « *sur la base de contradictions incommensurables* »⁹²⁶. L'œuvre déconstructiviste est censée résoudre les problèmes des métropoles contemporaines, car elle a été conçue pour combattre la monotonie, la routine, la mélancolie, pour soigner le stress de ses habitants, affirmer leurs identités, leurs différentes cultures et « *créer un surcroît de vitalité* »⁹²⁷.

Débarrassé de la lourdeur des formes anciennes, le langage formel que conceptualisent les architectes, vise l'apesanteur, l'instabilité. Il s'ouvre au ciel, c'est

⁹²⁴ - STAMP Jimmy, *Lecture Review: Lebbeus Woods*, <http://lifewithoutbuildings.net> (traduction personnelle)

⁹²⁵ - MIGAYROU Frédéric, *Ciel au-dessus de Vienne*, Extrait de *Coop Himmelb(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, n. p.

⁹²⁶ - *Coop Himmelb(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, n. p.

⁹²⁷ - *Un futur splendide de désolation. Essai*, C. HB. 1978, Idem

pourquoi il multiplie les porte-à-faux et amplifie la sensation de chute. La ségrégation spatiale traditionnelle qui établit une distinction nette entre intérieur/extérieur, devant/derrière, façade principale/parois séparatrice, poteau/poutre, est complètement transgressée. Le totémisme de l'angle droit est également abandonné : « *Pourquoi l'architecture serait-elle toujours rectangulaire, statique et raide ?* » ; se demandent les concepteurs⁹²⁸. L'effet de chaos, de « *morcellement* » de la géométrie euclidienne, la volonté de dissoudre les limites spatiales, la frontière classique entre l'intérieur et l'extérieur des bâtiments, le souci continu de déstabilisation, de déséquilibre, de déconstruction, de « *dislocation générale* », pour paraphraser Jacques Derrida⁹²⁹; ne sont conceptualisés que pour servir un seul objectif ; l'ouverture générale de l'architecture, la variété des choix d'aménagement et d'occupation spatiale.

« *Pourquoi les murs ne vacilleraient-ils pas, les toits ne zigzaguerait-ils pas et les cheminées ne danseraient-elles pas ?* » se demandent Helmut Swiczinsky et Wolf Prix⁹³⁰. Une telle interrogation semble inciter notre esprit à adhérer à la déstabilisation intégrale de l'espace architectural, au « *non-sens* » et à la « *défaite* » dont parle Jacques Derrida⁹³¹. La condamnation de la forme au profit de la fonction, l'excès de contraintes fonctionnelle, l'épuration du décor et de l'esthétique, ont entraîné une forme de réveil qui renverse la mission classique de l'architecte contemporain en réorientant son regard vers un nouveau type de plaisir, appelé « *plaisir de désolation* »⁹³², plaisir « *autre* »⁹³³ et « *encore* »⁹³⁴ qui se poétise dans un essai publié en 1979 et qui devient une esthétique, une architecture qualifiée par ses concepteurs d' « *ange de la mort* ». L'esthétique de cette architecture devrait être torturée, morcelée, « *transpercée* » et « *brûlée* », à en croire les architectes. D'après eux, « *c'est ainsi que les bâtiments*

⁹²⁸ - LABEBADE Nadine, *Coop Himmelb(l)au*, Extrait d'*Architectures expérimentales/1950-2012*, éd. HYX, France, 2013, p. 172

⁹²⁹ - DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 97

⁹³⁰ - Idem

⁹³¹ - Idem, p. 98

⁹³² - *Un futur splendide de désolation. Essai*, C. HB. 1978, Extrait de *Coop Himmelb(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, n. p.

⁹³³ - DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003, p. 97

⁹³⁴ - Idem, p. 97

doivent apparaître. Inconvenants, crus, transpercés. Brûlants. Comme les anges d'une mort construite »⁹³⁵.

A la fois implosive et explosive, Open House transforme la notion de « désolation », dans une quête très poussée de nouveaux usages architecturaux. L'éventuel propriétaire explore à l'intérieur de sa demeure, l'incliné, le penché et expérimente de nouveaux modes d'habitation. Il interagit, se familiarise avec ces formes spatiales inhabituelles et invente par la suite, de nouvelles pratiques, de nouvelles fonctions et de nouvelles méthodes de domestication. « *Notre architecture n'est pas domestiquée* » ; précisent les concepteurs⁹³⁶. La non-domestication spatiale devient ainsi, le moteur principal de cette déstabilisation générale de l'espace bâti, de cette sensation singulière d'inachèvement. Cette non-domestication se traduit d'abord, par la disparition des portes et des fenêtres, de sorte que la maison n'est accessible que par un escalier extérieur. De même, l'emploi anarchique de barres en acier, de poutres et de poteaux, donne lieu à des usages ambigus, à une remise en question de la fonction architecturale. Le recours aux tôles et aux superpositions de grillages donne une impression de légèreté, d'instabilité et laisse entrevoir un éventuel changement. Les déformations arquées des barrières d'autoroute soutiennent les toits pour communiquer un sentiment de stabilité provisoire. Quant à l'enchevêtrement anarchique de l'architectonique et des composantes spatiales, il paraît très instable et laisse une impression d'inaccompli : la structure est dérangée, la solidité de l'œuvre atteint les limites de sa résistance à l'effondrement, à l'écrasement imprévisible, provoqué par les lois de la pesanteur. Certes, Open House est une architecture ouverte à d'éventuelles modifications spatiales, mais elle est aussi dangereuse, instable, insécurisée et inachevée. C'est précisément dans cette logique d'ouverture et de déséquilibre spatial total, que son inachèvement prend tout son sens.

Helmut Swiczinsky et Wolf Prix ont conceptualisé le Déconstructivisme, en mettant en œuvre un certain nombre de stratégies. Ils emploient deux types de murs ;

⁹³⁵ - *Un futur splendide de désolation. Essai*, C. HB. 1978, Extrait de *Coop Himmelb(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992,

n. p.

⁹³⁶ - Idem

statiques et mobiles. Ils utilisent une peau-média, privilégient des structures en croix pour supporter les façades et les planchers. Ces stratégies permettent d'enclencher un processus de transgression qui s'opère sur la forme pure et qui crée un jeu d'opposition entre stabilité et instabilité spatiale. Le but de leur travail est de transcrire en termes d'architecture, le concept d'ouverture et l'esprit d'inachèvement. Les murs mobiles/statiques engendrent ainsi, une interminable mutation des parois et communiquent une sensation de mouvement permanent. La peau-média, matérialisée par des toits en verre, est pliée et dépliée en accordéon. Elle renforce de cette manière, le sentiment d'instabilité et opère « *des transformations qui créent une impression d'architecture liquide* »⁹³⁷. Les structures en croix sont des contreventements qui soutiennent les toits et les différentes élévations de l'édifice.

L'œuvre Open House défie les lois de la pesanteur. En effet, elle supprime la hiérarchie spatiale, au mépris des conventions et des principes corbuséens. Elle fustige aussi les codes et les normes de construction de l'architecture classique. En revanche, elle privilégie l'apesanteur, favorise l'aléatoire, la spontanéité et l'instabilité. Sa seule devise est le provisoire, le modifiable et le sans objectif préétabli. C'est d'ailleurs pour confirmer cet esprit dans lequel Open House a été conçu que ses architectes déclarent : « *l'architecture ouverte ne signifie pas que la maison n'a pas de fenêtres, de portes ou qu'elle est transparente. (...) Pour nous, architecture ouverte signifie esprit ouvert* »⁹³⁸. Open House est donc, un espace ouvert et instable, qui favorise l'interaction avec l'utilisateur, qui instaure des situations spatiales indéterminées, différentes et des potentialités formelles illimitées. Dépassant le cadre du processus de sa conception, l'imagination de l'espace architectural se prolonge et s'affirme en dialoguant avec le corps humain. Open House accepte l'ouverture, le changement improvisé, voire l'extension permanente de son espace intérieur. Tout y est libre, ouvert aux modifications et aux déformations. « *Il n'y a plus d'espace clos dans ses bâtiments* »; expliquent les concepteurs⁹³⁹. Dans cette logique d'ouverture totale de l'architecture, l'œuvre manifeste une propension pour l'incliné, pour l'oblicité et pour les porte-à-faux. Elle est conceptualisée dans un esprit d'indétermination, d'inachèvement spatial et dans

⁹³⁷ - Idem

⁹³⁸ - Idem

⁹³⁹ - Idem

une volonté de multiplier les possibilités d'usage. Les architectes du projet déclarent à ce propos : « *Rien que des surfaces approximatives, dont la division et l'extension se feront selon les choix de l'occupation* »⁹⁴⁰.

Sans objectif, sans finalité, fluctuante, flexible et inachevée, l'œuvre d'Open House s'inscrit dans l'aléatoire, dans le provisoire. Elle prône l'ouverture, la liberté totale de la morphologie pour produire, selon ses concepteurs, « *des effets sur le développement personnel et créatif des occupants* »⁹⁴¹. Le concept d'ouverture de cette maison, se revendique de l'« *idée* » d'inachèvement, dans une perspective à la fois active et interactive. L'incertitude graphique engendrée par un croquis dessiné à l'aveugle, se transforme en instabilité, en une incomplétude spatiale générale et crée une interactivité entre l'habitat et l'habitant. Actions et réactions interminables se produisent alors, entre les deux acteurs pour donner lieu à des extensions, à des séparations, à des soustractions, à des réaménagements créatifs, interactifs et dynamiques. C'est dans cet esprit d'inachèvement général que l'imagination spatiale de l'utilisateur collabore avec la mobilité de l'architecture et que le Déconstructivisme d'Open House se définit comme une œuvre vivante.

⁹⁴⁰ - Idem

⁹⁴¹ - Idem

-IV - 2. Ressemblances esthétiques entre les images du Déconstructivisme et des autoconstructions dans l' « *idée* » d'inachèvement.

-IV - 2 - 1. Cas du zoom sur le rond-point de Bab Saadoun⁹⁴².

Le zoom sur le rond-point de Bab Saadoun est un fragment de paysage du bâti médinal, pris au mois d'aout 2016. Il montre la confrontation de deux langages formels antagonistes, à savoir : un brassage aléatoire et brutal du plein et du vide, d'une masse bâtie faite de béton et d'une structure métallique en acier. Ainsi, nous voyons sur cette image, une habitation juxtaposée à une non-habitation. Construite en dur, la maison est relativement achevée avec ses peintures, ses corniches en tuiles et ses fenêtres vitrées. Quant à la non-habitation, elle est faite de tubes en métal inoxydable démontables et semble inachevée. Habitation et non-habitation arborent, ainsi, une différence de langage, voire un antagonisme de formes adjacentes matérielles et immatérielles, palpables et impalpables, une association entre une réalité construite et une autre suggérée, fantomatique.

Vu de loin, le zoom sur l'autoconstruction du rond-point de Bab Saadoun, montre la fusion de deux aspects esthétiques contraires. Les surfaces rectangulaires des masses bâties, semblent granuleuses, frémissantes et leurs limites paraissent tremblantes, irrégulières. En revanche, les lignes qui définissent les contours du treillis métallique, sont tracées avec précision et montées selon les normes de fabrication industrielle. Le premier langage formel se caractérise par des surfaces rectangulaires en béton, polies manuellement et présentant des imperfections. Elles ont probablement été réalisées par des autoconstructeurs non qualifiés en matière de bâtiment. Ces surfaces montrent des irrégularités géométriques, qui trahissent le recours à des solutions constructives improvisées, donc sujettes à l'erreur, provisoires et au stade d'essai. Autrement dit, elles

⁹⁴² - Photographie 46, p. 392

sont inachevées et susceptibles de se modifier. Le deuxième langage formel est matérialisé par un châssis métallique, qui est en revanche, dominé par des formes tracées avec précision, standardisées, préfabriquées et issues de l'industrie du bâtiment.

Le squelette en acier qui apparaît dans le zoom de l'autoconstruction de Bab Saadoun, semble se destiner à l'habitat, puisqu'il trace les frontières d'une éventuelle architecture. Ce squelette est représenté par des traits et des lignes qui paraissent se propager librement dans l'espace. Celles-ci évoquent plutôt un brouillon, une esquisse architecturale. Nous voyons également des encadrements qui pourraient devenir d'éventuelles portes ou fenêtres et les contours inachevés d'un mur extérieur et d'une toiture. Le squelette est fait avec des matériaux de construction légers, flexibles, démontables, tels que le plexiglas et les profilés métalliques en aluminium. A cette distance d'observation, il semble tracer des lignes dans l'espace et donne l'impression de les projeter comme dans un véritable dessin d'esquisse. Par conséquent, il offre une marge d'interprétation et une multiplicité de choix spatiaux envisagés, anticipés. Il dégage, nous semble-t-il, des lignes de fuite fictives et cadre le paysage environnant, en offrant des perspectives inattendues, qui se prêtent volontiers à d'éventuels scénarios de conception architecturale.

En dialectisant de cette façon la forme et l'informe, le squelette de l'autoconstruction de du rond-point de Bab Saadoun n'est pas sans rappeler la « *maison fantôme* » - (ghosts houses) de Robert Venturi et Denise Scott Brown, qui suggère la restitution de l'ex-demeure de Benjamin Franklin⁹⁴³. Bien que la maison soit une œuvre du Postmodernisme et non du Déconstructivisme, son originalité retient notre attention. En effet, Venturi et Scott Brown ont fait « *réapparaître* » la silhouette de la maison disparue, en recourant aux plans originaux. Ils ont cadré le paysage par des traits de dessin en métal et ont « *schématiquement* » fait émerger cette ancienne demeure de manière spectaculaire, pour en faire un événement public. Grâce à son châssis tridimensionnel, la maison de Franklin redéfinit avec exubérance la silhouette d'une architecture disparue et fait rejaillir ses traces pour revivifier la mémoire collective. L'œuvre est un hommage aux pères fondateurs et en même temps elle offre, en ayant

⁹⁴³ - Figure 114, p. 281

pour seul outil un trait tridimensionnel, une leçon d'histoire d'architecture et d'archéologie. Ghost House représente selon Inès Lamière, une « *réflexion sur la manifestation des supports de la mémoire dans l'espace public* »⁹⁴⁴.

Contrairement à la maison des Franklins, l'autoconstruction de Bab Saadoun semble se projeter dans le futur. Elle ne rend pas hommage à un patrimoine disparu, mais laisse naturellement se profiler un éventail illimité de potentielles autoconstructions, un « *censé être* », une extension impalpable et une ébauche projetée dans l'avenir. Comparable à un griffonnage, cette autoconstruction reflète curieusement l'inconscient des autoconstructeurs, leurs pensées et envisage la création dans un avenir contingent. Parachutée sur une toiture banale, elle s'insère dans le paysage existant par un geste suspendu, interrompu, inachevé, en donnant lieu à un spectacle vivant, naturel, ouvert aux interprétations et aux critiques.

Le zoom sur l'autoconstruction de la médina de Tunis, montre une masse bâtie, imposante, à la géométrie rectangulaire. Elle jouxte un châssis dont les aspects esthétiques rappellent étrangement les grillages métalliques qui coiffent la toiture, dans l'illustration de Ghery House. Les configurations formelles visibles sur la photographie de l'autoconstruction, évoquent celles du Déconstructivisme par le fait qu'elles sont disposées sur une architecture existante, mais aussi parce qu'elles suggèrent une spatialité immatérielle, imaginaire. Le châssis en métal de l'autoconstruction de Bab Saadoun, utilise le même langage formel que celui qui apparaît sur l'illustration de Gehry House. Il projette des lignes brisées, éparpillées et cadre le paysage environnant. Mais l'anarchie spatiale qui résulte de la transgression de la géométrie des formes pures, demeure moins marquante, moins expressive. La « *mise à mal* », la défragmentation de l'architecture paraît également moins importante, moins violente. En revanche, le chaos, le hasard et l'indétermination spatiale sont très ressemblants dans les deux exemples.

Les matériaux de constructions employés dans les autoconstructions de la médina, sont visiblement achetés au marché artisanal local, dans les quincailleries et les petites

⁹⁴⁴ - LAMUNIERE Inès, *Fo(u)r cities: Milan, Paris, Londres, New York*, éd. presses polytechniques universitaires romandes, France, 2004, p. 64

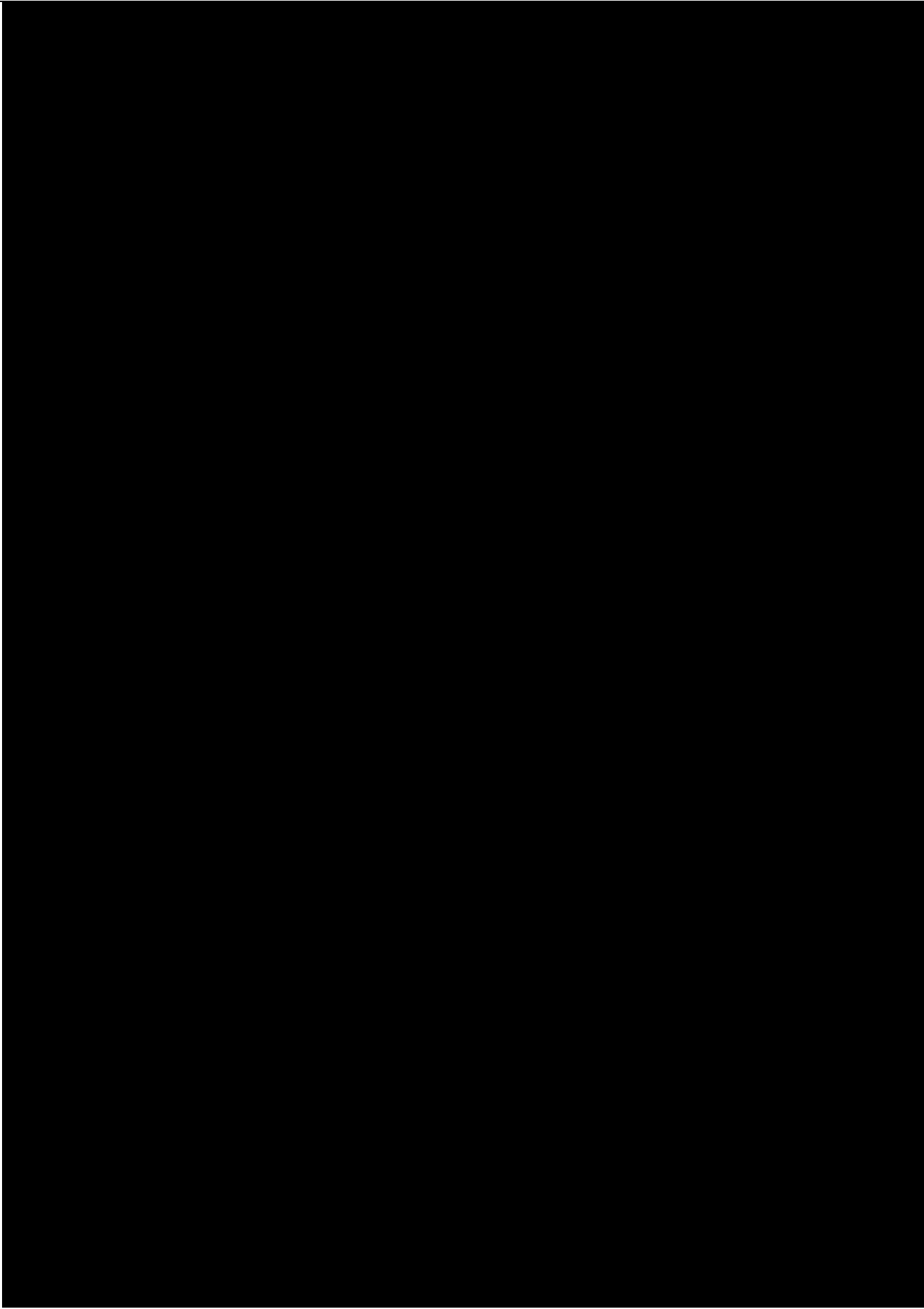
entreprises spécialisées dans le bâtiment, qui se trouvent dans les environs. Nous avons également repéré des matériaux de construction de remploi, des récupérations de squats patrimoniaux ou de déchets de chantiers. Nous voyons sur cette photographie d'autoconstruction, une confrontation du préfabriqué, du manufacturé et du « *bricolage* » intuitif des autoconstructeurs. Qu'ils soient industriels ou artisanaux, ces matériaux semblent avoir été exécutés de façon totalement autonome, sans aucun respect des normes et des lois établies. Ils sont réalisés empiriquement, expérimentés par tâtonnement sur le terrain, donc instables, exposés à l'erreur et susceptibles de changer. C'est pourquoi ces matériaux demeurent en permanence au stade d'inachèvement. Nous voyons sur la photographie de cette autoconstruction, un châssis, du béton et du plexiglas, mais point de tôle ondulée, du contreplaqué ou du grillage métallique comme dans l'illustration de Gehry House.

Nous distinguons à travers l'analyse esthétique de l'autoconstruction de la médina, deux catégories de matériaux de construction : le béton armé et le châssis métallique, que nous retrouvons d'ailleurs, dans l'illustration de Ghery House. La photographie donne à voir une masse imposante, probablement construite en béton et couverte de tôles ondulées. Elle montre également des grillages et des structures métalliques greffés sur les parois de l'architecture existante. Ces ajouts perturbent l'espace initial, pénètrent à l'intérieur et s'accrochent aux surfaces, contrairement à l'autoconstruction de la médina, où l'association des matériaux se réduit à une simple juxtaposition. Le squelette en acier qui figure sur ce zoom médinal, jouxte la masse bâtie et ne pénètre pas dans son espace intérieur.

Nous distinguons, à travers l'analyse esthétique de l'autoconstruction de la médina, deux catégories de matériaux de constructions. Une première catégorie dominée par le béton armé. Une deuxième catégorie dominée par le châssis métallique. Nous retrouvons, par ailleurs, ses deux catégories dans l'illustration de Ghery House. Nous voyons, ainsi, une masse imposante - probablement construite en béton - couverte par des tôles ondulées. Nous remarquons, également, l'emploi de grillage, des structures métalliques dont l'hybridation avec l'architecture existante se fait par greffage sur les parois. Ces ajouts perturbent l'espace initial et pénètrent à l'intérieur. Ils se contentent

de s'accrocher sur les surfaces, contrairement à l'autoconstruction de la médina dont l'association se réduit à un simple effet de juxtaposition. Le squelette en acier qui se figure sur ce zoom médinal joute la masse bâtie et ne pénètre pas dans son espace intérieur.

Le zoom sur cette autoconstruction de Bab Saadoun, communique l'« *idée* » d'inachèvement, à travers la multiplication de ses retouches, à travers ses imperfections et son caractère empirique. L'autoconstruction n'est jamais terminée. De ce fait, elle demeure ouverte à d'éventuelles interventions. Nous reconnaissons cette même « *idée* » dans la maison Gehry, qui a été reconstruite à deux reprises, en dépit de ses transgressions formelles, de sa complexité géométrique, de son instabilité et de son recours à des matériaux de construction légers, économiques. Une première intervention a eu lieu en 1977, suivie d'une deuxième en 1991. Les deux chantiers étaient ponctuels et n'ont duré que quelques années. Contrairement à l'inachèvement dans l'œuvre déconstructiviste, celui de l'autoconstruction de la médina est illimité dans le temps, voire perpétuel. La clôture définitive des travaux n'est jamais prévue, en raison des retouches et des modifications imprévisibles opérées en permanence sur le bâtiment. Le chantier demeure ainsi, constamment ouvert. De même, les matériaux de construction employés par les autoconstructeurs sont de qualité médiocre et périssable. Cette médiocrité rejaillit sur la réalisation des parois, dont la géométrie grossière et floue laisse envisager de futures corrections.



-IV - 2 - 2. Cas de la photographie de l'impasse d'Ibn Khaldoun⁹⁴⁵.

Nous dégagerons au cours de cette deuxième phase de notre recherche, des ressemblances esthétiques entre deux photographies d'autoconstructions de la médina, fondées sur l'« *idée* » d'inachèvement. La première prise de vue est un agrandissement effectué dans la rue Ezzaouia El Bikria⁹⁴⁶ en juillet 2016. Quant à la deuxième, c'est un cliché pris dans l'impasse d'Ibn Khaldoun⁹⁴⁷ à la même date. Ces deux photographies semblent exprimer l'« *idée* » d'inachèvement, car elles présentent des inclinaisons et des diagonales semblables à celles que nous voyons sur l'illustration de la maquette d'Open House⁹⁴⁸. Le chaos, la complexité, l'accumulation excessive et déséquilibrée des formes et des volumes, sont le fondement même de leur esthétique. Nous voyons sur la photographie de la rue Ezzaouia El Bikria, des superpositions anarchiques et déséquilibrées de câbles électriques et de tuyauteries. Nous y voyons aussi, un drap étendu et accroché provisoirement, des armatures de poteaux inachevées, abandonnés et rouillés. Le tout communique une atmosphère de chaos et d'instabilité spatiale.

Nous nous focaliserons sur les photographies de l'impasse d'Ibn Khaldoun, située près de l'autoconstruction de la rue Bou Saadoun, dont nous avons analysé quelques aspects esthétiques dans le chapitre précédent. En confrontant ces images avec les illustrations de la maquette d'Open House⁹⁴⁹, nous constatons que le déséquilibre des formes, auquel s'ajoute une impression de collision des masses bâties, de menace d'effondrement et de lutte contre l'apesanteur, sont dans les deux cas, ressentis de prime abord. L'« *idée* » d'inachèvement semble en revanche, plus riche et plus réfléchie dans l'illustration d'Open House. L'autoconstruction est une collision de déchets, un pliage et un dépliage confus de fragments de construction traditionnelle, accumulés et emmagasinés sur une parcelle de terrain abandonnée. Contrairement à l'illustration d'Open House, elle montre une « *idée* » d'inachèvement irréfléchie, irrationnelle, qui

⁹⁴⁵ - Photographie 53, p. 401

⁹⁴⁶ - Photographie 47, p. 399

⁹⁴⁷ - Photographies 48, 49, 50, 51 et 52, p. 400. Photographie 53, p. 401

⁹⁴⁸ - Illustration 20, p. 399

⁹⁴⁹ - Illustration 21 p. 400. Illustration 22, p. 401

n'a pas été pensée en termes de fonctionnalité, de domestication spatiale et qui ne s'appuie pas sur une philosophie, sur une théorie ou sur un concept prédéterminé.

Dans la photographie de l'autoconstruction de l'impasse Ibn Khaldoun, l'embrouillamini des formes et des masses que nous voyons, est aussi incomplet qu'instable. Les entassements anarchiques des fragments de bois qui génèrent la composition de cet assemblage de déchets constructifs, l'arrangement provisoire des composantes de ce qui semble être une fenêtre démontée ; donnent une impression de chute, tout en suscitant un sentiment d'insécurité et de danger. La composition géométrique de l'ensemble exprime l'accident, l'explosion, l'éclatement, la collision anarchique et grossière des masses. Quant à l'« *idée* » d'inachèvement, elle est ressentie d'emblée et suggère de futures interventions de la part des autoconstructeurs. Les fragments qui composent l'autoconstruction de l'impasse Ibn Khaldoun, traduisent une déstabilisation générale de l'espace, visible à travers les assemblages aléatoires et chaotiques de débris. Le caractère chaotique de cette autoconstruction est amplifié par la dégradation de sa peinture, par les fissurations, les zigzags et par les brisures multiples qui affectent les lignes et les contours des formes. L'autoconstruction est fragile, susceptible de s'effondrer ou de changer de forme, de se transformer à nouveau. En somme, elle est perpétuellement dans une situation de précarité, d'incomplétude et d'inachèvement.

L'autoconstruction de l'impasse d'Ibn Khaldoun agresse quotidiennement notre regard. Contraste entre ordre et désordre, entre rationalité et irrationalité, entre habituel et inhabituel, entre habitable et inhabitable ; ce conflit entre les formes et les masses bâties que l'image donne à voir, nous laisse perplexe et réveille en nous des impulsions de changement, de déplacement, de décalage, de déclinaison et de disjonction. Curieusement, les configurations formelles que nous voyons sur la photographie de cette autoconstruction, paraissent délivrer le même message que celui d'Open House : « *Tout ce que vous aimez est mauvais* », « *tout ce qui fonctionne est mauvais* », « *tout ce*

qu'il faut accepter est bon »⁹⁵⁰. C'est à partir de ce sentiment de malaise, de « *désolation* » pour reprendre le terme de Helmut Swiczinsky et de Wolf Prix, que s'opèrent de nouvelles retouches, de nouvelles déformations et de nouvelles manœuvres. Disposés de cette manière, les fragments de l'autoconstruction de l'impasse d'Ibn Khaldoun, déclenchent le processus de sa reconstruction inachevée, qui pourrait cependant, aboutir à sa disparition définitive. Qu'il soit un simple habitant de la médina, un intrus ou un employé de la municipalité, l'autoconstructeur agit sur les débris en les déplaçant, en les décalant, en les déclinant, en les associant ou au contraire, en les défragmentant et en les détruisant. La photographie de l'impasse Ibn Khaldoun, demeure le seul témoignage dont nous disposons sur cette autoconstruction, telle qu'elle apparaît sur l'image, car nous y avons opéré des changements. Aujourd'hui, elle est couverte de tôle ondulée, probablement pour faire disparaître ses fragments et atténuer cette impression de violence qu'elle dégage.

L'autoconstruction de l'impasse d'Ibn Khaldoun est cachée. Nous remarquons également qu'elle n'est pas faite pour être habitée, puisque sa configuration spatiale ne tient pas compte de l'échelle humaine. Cette autoconstruction illustre l'« *idée* » d'instabilité, d'indécidabilité et d'inachèvement. Il s'agit d'un amas de déchets de ruines, de fragments provenant d'une fenêtre démantelée. Sa composition en éclaté montre une désobéissance générale aux lois de la composition formelle, une « *désolation* » des règles de l'architecture, de l'urbanisme et de la conservation du patrimoine bâti. L'« *idée* » d'inachèvement semble la caractéristique fondamentale de sa spatialité, puisqu'elle est susceptible de changer, de se métamorphoser sans contraintes, ni limites, comme elle peut être détruite pour être reconstruite encore et encore, par n'importe quel acteur. L'endommagement et la défragmentation brutale, le bouleversement géométrique, la collision violente des formes, tels qu'ils apparaissent sur la photographie, réveillent en nous, des impulsions de montage et de démontage, de transformation et de déformation et communique des impressions de « *déconstruction* » sans fin. La photographie de l'impasse d'Ibn Khaldoun montre une crise de l'espace architectural classique qui, selon Serge Salat, « *se ramifie en bifurcations infinies, en*

⁹⁵⁰ - *Un futur splendide de désolation. Essai*, C. HB. 1978, Extrait de *Coop Himmelb(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, n. p.

labyrinthes de multiples structures superposées »⁹⁵¹. C'est précisément cette description d'un espace urbanistique en crise, qui nous a amené à relever des similarités entre les aspects esthétiques de cette autoconstruction de la médina et ceux d'Open House. En effet, l'espace architectural observé sur la photographie, semble avoir fait l'objet d'une double destruction que nous pouvons qualifier de « *déconstruction* » primitive, brutale et irrationnelle. Une première destruction a provoqué des déstabilisations illimitées de l'espace, des déclinaisons, des collisions et des entrechoquements de fragments démontés. La deuxième destruction pourrait entraîner la disparition définitive de cet amas de déchets.

Les transgressions formelles observées sur la photographie de l'autoconstruction médinale réveillent des impulsions, des énergies qui tendent irrésistiblement à agir sur ses fragments, à les changer, à les déformer et à transformer autrement leur morphologie. Ces transgressions nous incitent à nous aventurer dans de nouvelles perturbations spatiales et dans des défragmentations « *autres* ». Vue sous cet angle, l'autoconstruction semble être vouée à un processus infini de destruction, en vue de se reconstruire. Ses fragments sont des chutes récupérées dans une ruine de la médina. Ils ont été « *bricolés* », déformés, combinés les uns aux autres et arrangés par un autoconstructeur, qui s'est fié à son intuition, au hasard, sans aucune préconception, prémaquette ou modèle réfléchi et dessiné au préalable. Avant d'intervenir, cet autoconstructeur était un simple observateur dont le regard a été agressé par l'ampleur du conflit des formes. Il s'est alors appliqué à recomposer à nouveau, à sélectionner, à ajouter, à enlever, à créer à sa guise les différentes composantes de l'autoconstruction. Il devient ainsi autoconstructeur, par un simple jeu de déplacements, de déformations, de jonctions, de clouage et de superposition de fragments. Son intervention stimulerait sans fin d'éventuels acteurs.

L'autoconstruction que nous analysons est constituée d'un amas de déchets urbains balayés, « *bricolés* », combinés, transformés de façon cyclique et soumis à un processus d'inachèvement. Ses configurations formelles évoquent celles de l'illustration

⁹⁵¹ - SALAT Serge et LABBE Françoise, *Architectures du virtuel*, éd. Institut Français d'Architecture, Paris, 1989, p. 4

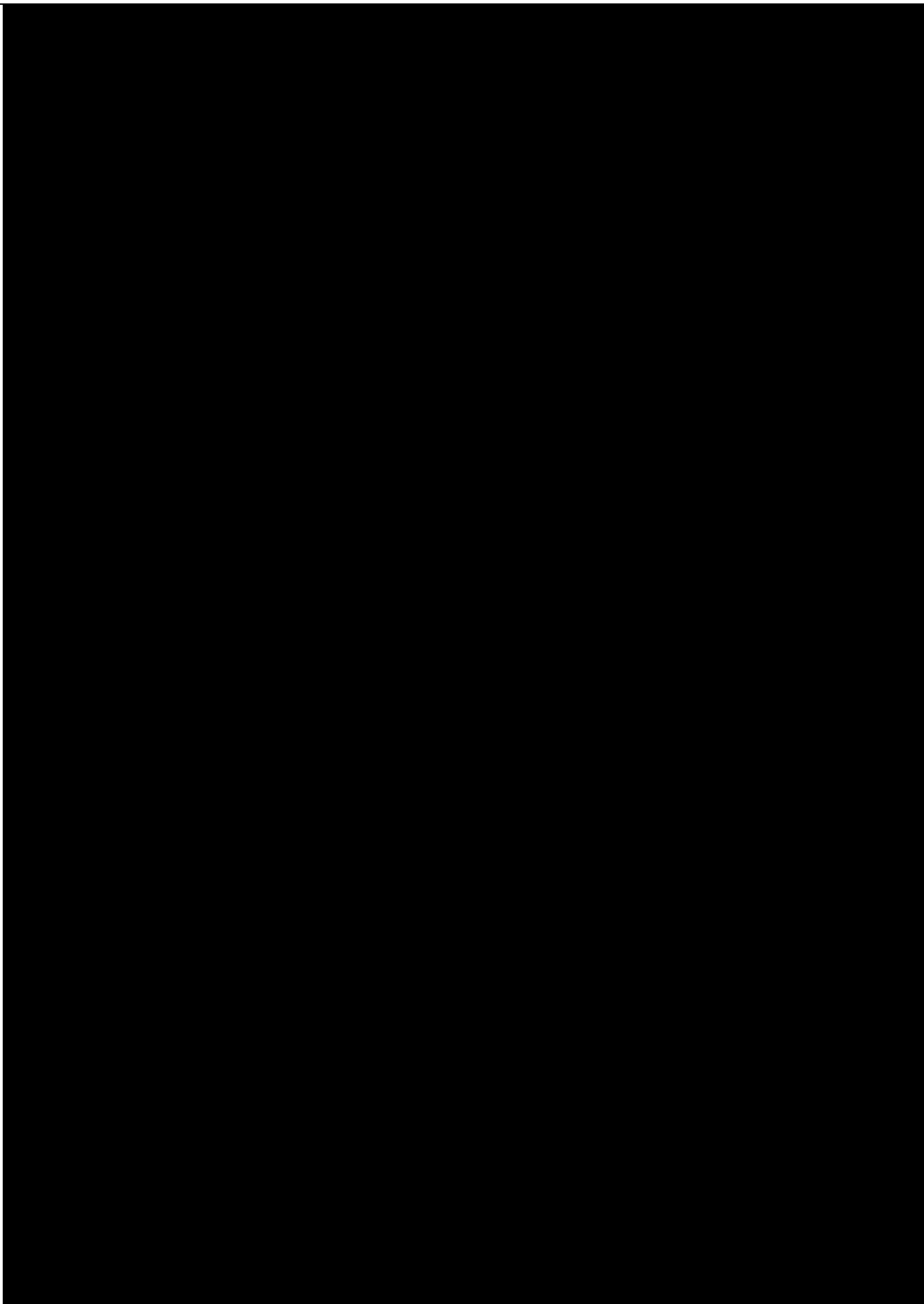
d'Open House. La recomposition continue des ouvrants et de l'ouverture d'une fenêtre démontée, fragmente notre regard, désoriente notre sens d'observation et suscite en nous un sentiment d'insatisfaction dû à l'inachèvement. Le regard de cette photographie dégage des axes invisibles qui nous engagent dans d'éventuelles recompositions. L'autoconstruction, quelle que soit la composition de ses fragments, montre des accidents, des entrechoquements, des collisions de masses et de formes paraissant curieusement rejoindre l'idée d'une architecture qui « *donne plus* », « *qui saigne* », « *qui épuise* », « *qui se tord* », « *qui casse* »⁹⁵². Sa réorganisation violente et conflictuelle des composantes d'une architecture traditionnelle en ruine, fait naître un sentiment d'inquiétude et de « *désolations* ». La prédominance de l'obtus, des angles pointus et agressifs, l'emploi des formes triangulaires et tranchantes, donnent lieu à un curieux langage formel, qui vise à agresser, à « *faire du mal* » ou « *à piquer* », « *à briser* » et « *à déchirer* », comme dans les configurations formelles de l'illustration déconstructiviste.

Open House est née d'un croquis dessiné aveuglément. La spontanéité, l'instinct et l'inconscient sont des facteurs essentiels qui guident les gestes du dessinateur. L'émotion est transcrite par un griffonnage graphique, sans passer obligatoirement par le regard. Il en résulte une architecture déconstruite, qui n'est pas conçue pour être domestiquée de manière classique, qui défragmente totalement la géométrie des formes pures et qui déplace les limites de la raison fonctionnelle, structurelle, en vue de rechercher d'autres limites. Il en découle aussi une architecture qui se compose et se conceptualise, sous l'effet de l'instabilité formelle, de la complexité spatiale, du bouleversement des normes et des codes esthétiques. En prenant pour thème l'ouverture spatiale, l'architecture d'Open House engage l'espace bâti dans une « *désolation* » générale, illimitée et dans un inachèvement interactif, qui pousse l'habitant à réfléchir, à reconfigurer, à re-conceptualiser et à imaginer d'autres scénarios d'usage, d'autres programmes. Nous retrouvons une « *interactivité* » similaire dans les configurations formelles de l'autoconstruction médinale, puisque les autoconstructeurs interviennent intuitivement, à l'instar d'un dessinateur qui effectuerait une esquisse les yeux fermés. Comme dans le Déconstructivisme d'Open House, la part d'intuition et d'inconscient

⁹⁵² - Idem

est dans l'autoconstruction de l'impasse d'Ibn Khaldoun, fondamentale dans le processus de sa réalisation.

Contrairement à l'œuvre déconstructiviste, l'autoconstruction de l'impasse d'Ibn Khaldoun ne part pas d'un croquis esquissé, mais se concrétise directement sur le terrain. De plus, elle demeure en permanence au stade du provisoire, de l'inaccompli et de l'inachevé. Même si les échelles sont différentes, même si les contextes ne sont pas les mêmes et même si les objectifs divergent, les aspects esthétiques observés sur la photographie de l'autoconstruction ressemblent à ceux de l'illustration du Déconstructivisme. En revanche, les formes spatiales qui en découlent, ne sont pas destinées aux mêmes usages et n'ont pas la même raison d'être. L'une est architecturale, théorique, philosophique, tandis que l'autre est non-architecturale, non théorique et pragmatique. En outre, les configurations formelles que nous avons observées dans les deux images, ne peuvent pas répondre aux mêmes besoins et n'ont pas été conçues de la même manière, car elles n'obéissent pas aux mêmes motivations.



Photographies 48.

Emplacement : Impasse Ibn Khaldoun.
Date : Juillet 2016.



Photographies 49.

Emplacement : Impasse Ibn Khaldoun.
Date : Juillet 2016.



Photographies 50.

Emplacement : Impasse Ibn Khaldoun.
Date : Juillet 2016.

Photographies 51.

Emplacement : Impasse Ibn Khaldoun.
Date : Juillet 2016.

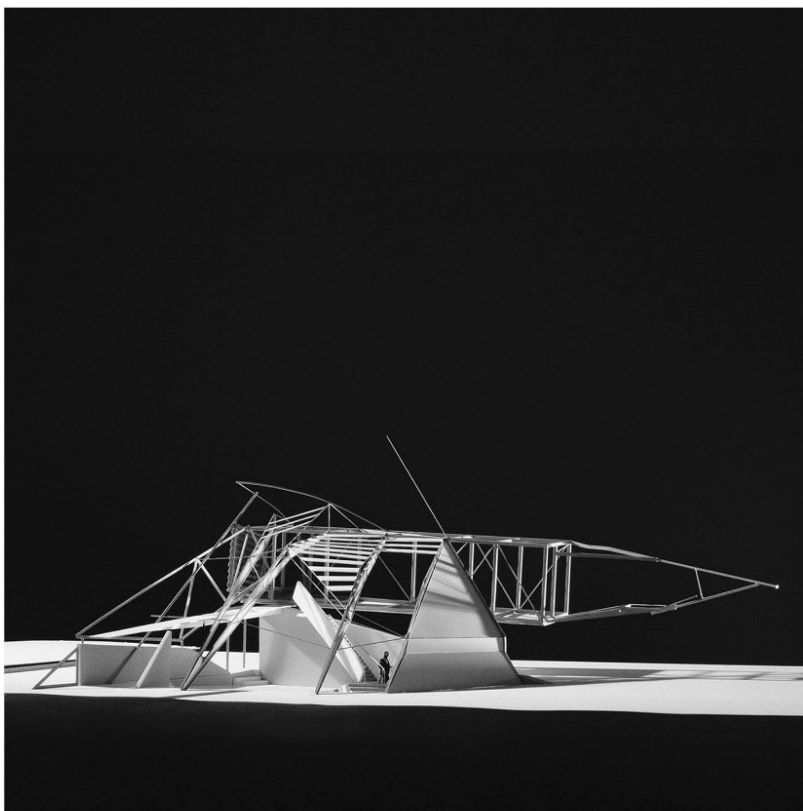


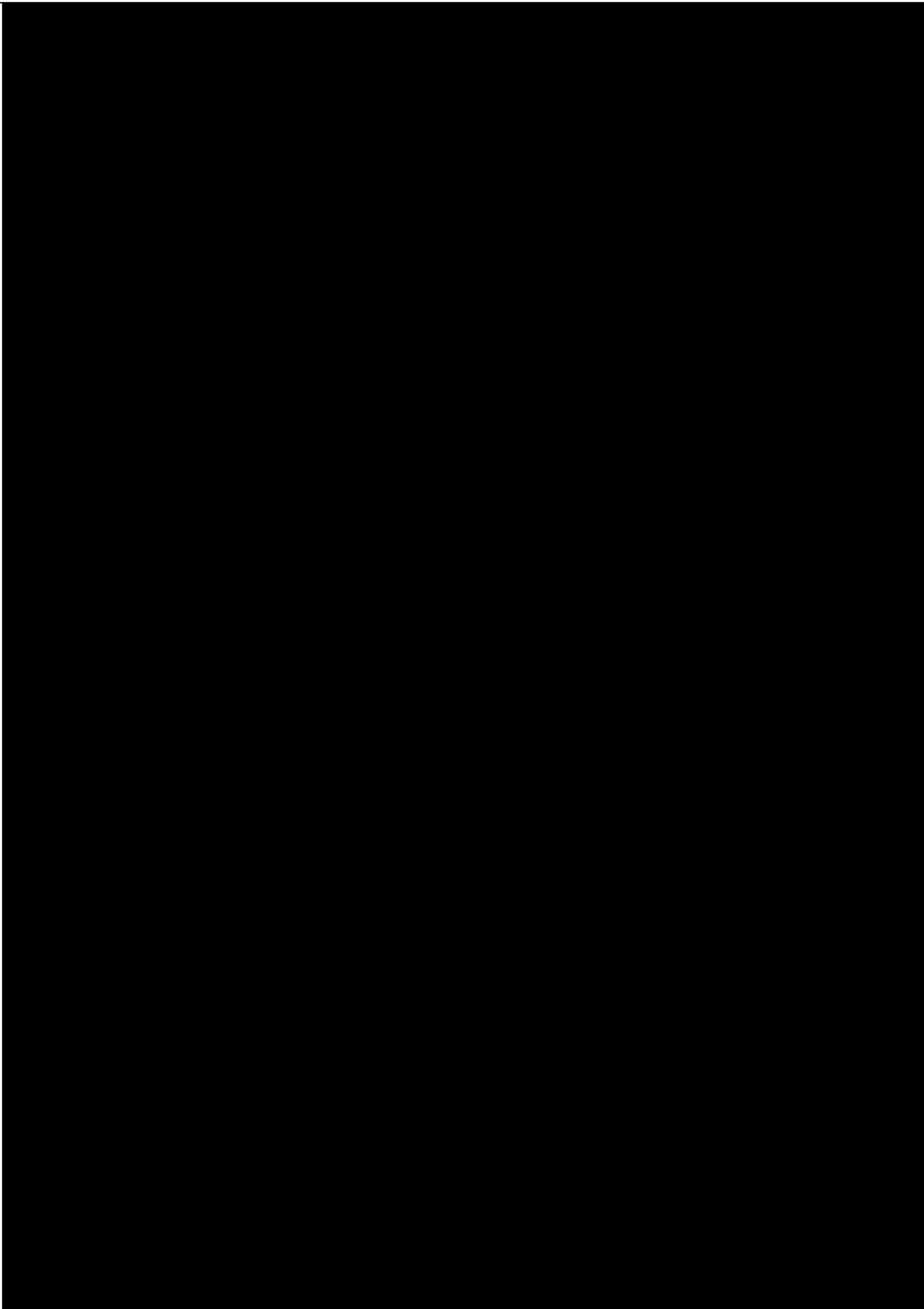
Illustration 21.

Projet : Open House, 1983, Malibu, Californie.
Architecte : Coop Himmelb(l)au.



Photographies 52.

Emplacement : Impasse Ibn Khaldoun.
Date : Juillet 2016.



-V- Synthèse.

Nous avons comparé dans le cadre de notre recherche sur les éventuelles ressemblances esthétiques entre les autoconstructions de la médina de Tunis et le Déconstructivisme, des cas d'études différents. Notre répertoire d'illustrations déconstructivistes est une combinaison d'exemples allant de l'Anarchitecture, en passant par la Dé-architecture, jusqu'au Déconstructivisme de la première et de la deuxième génération. Les photographies d'autoconstructions récentes que nous avons sélectionnées, enrichissent et prolongent ce répertoire. Notre choix s'appuie sur le degré de ressemblance entre les configurations formelles constaté dans nos analyses comparatives.

La première chose qui nous a frappé dans les illustrations du Déconstructivisme, c'est le fait que l'instabilité, la transgression géométrique et la « *violence* » des formes pures ne sont pas tout à fait les mêmes, car ils ne sont pas toujours conceptualisés de la même façon. Ils ne se reproduisent pas selon les mêmes démarches. Par exemple, Gardiola House part d'un cube et le tranche en « *els* » pour le déréglementer. Splitting reprend l' « *idée* » de la déréglementation, en dématérialisant la forme pure selon le procédé du découpage. Berlin Free Zone adopte une « *idée* » différente, celle de la ruine au moment du drame de la chute du mur de Berlin. Indeterminate Facade, défragmente un parallélépipède en provoquant le déferlement de ses faces. Quant à House Zirl, c'est une œuvre qui a été conceptualisée avec des déchets urbanistiques sous le thème de l' « *implosion* ». Ghery House dérange à plusieurs reprises l'existant par un greffage anarchique de patchworks américains des années 1920/1930. Enfin, Open House « *désole* » toute l'architecture Moderne dans un scénario d'ouverture générale et entraîne l'espace intérieur dans des reconfigurations inachevées.

Avec Peter Eisenman , l' « *idée* » de la déréglementation semble perturber les normes de la composition classique selon une démarche « *pédagogique* ». Il tente, étape par étape, d'expliquer au public sa propre méthode du Déconstructivisme. La photographie de la rue Kaâdine⁹⁵³ présente des configurations formelles qui rappellent celles de Gardiola House⁹⁵⁴, sachant que l'autoconstruction n'a aucun support théorique et qu'il n'y a chez les autoconstructeurs aucune volonté d'explicitier leur « *démarche* » de construction. Les ressemblances que nous avons observées demeurent intuitives. La géométrie des formes utilisées évoque celles de l'illustration déconstructiviste, dans la mesure où elle s'appuie sur le hasard, sur l'incertitude et l'hésitation. Les lignes droites semblent tremblantes, contrairement à celles de Gardiola House, dont le rectiligne se dresse avec une précision métronomique. Les matériaux de construction sont également, pauvres, précaires et en mauvais état. Le danger, l'insalubrité et la souffrance imprègnent la photographie de l'autoconstruction de la Médina, contrairement à l'illustration déconstructiviste, qui communique une impression de sécurité, d'hygiène et de confort.

L'illustration de Splitting⁹⁵⁵ explore l'« *idée* » de la déréglementation dans une posture anarchitecturale et non déconstructiviste. Gordon Matta-Clark perturbe les lois de la résistance de la structure d'un ancien bungalow voué à la démolition. Il exacerbe la souffrance du bâtiment par un jeu de découpage à la tronçonneuse, comme pour reproduire une grimace convulsive, une contorsion due à une douleur extrême avant la mort. La photographie du Boulevard 9 Avril 1938⁹⁵⁶ transgresse le calcul des équations de l'équilibre structurel, non par le découpage mais par un désassemblage brutal de son architectonique. Les éléments constructifs sont désarticulés en raison des défauts d'exécution, de la précarité de l'enduction et de la fragilité de la structure. Contrairement à l'illustration déconstructiviste, la photographie de l'autoconstruction montre un bâtiment vivant, qui subsiste malgré ses dégradations et ses « *douleurs* ». Ses « *grimaces* » involontaires se cicatrisent continuellement, puisqu'on y opère très souvent des retouches et des rectifications. Ici, il ne s'agit pas d'une mise en scène

⁹⁵³ - Photographie 7, p. 322

⁹⁵⁴ - Illustration 5, p. 322

⁹⁵⁵ - Illustration 8, p. 332

⁹⁵⁶ - Photographie 21, p. 332

artistique destinée à procurer une forme d'extase face à l'inéluctable mort de l'architecture, mais d'une intervention spontanée qui a pour seule ambition la survivance et la résistance à un imprévisible effondrement. « *L'idée* » de la déréglementation utilisée comme principale expression plastique dans les configurations formelles de Splitting, semble orienter l'œuvre vers le ludisme, vers un divertissement conscient, qui débouche sur une éventuelle « *fin heureuse* » (happy end). Celles de la photographie du Boulevard 9 Avril 1938, montrent des réparations « *vivantes* » émanant d'une volonté impérieuse de survivre.

L'« *idée* » de la ruine dans l'illustration de Berlin Free Zone⁹⁵⁷, a pour point de départ un drame architectural. Lebbeus Woods redessine les fragments du mur de Berlin après sa chute. Il examine les débris et étudie les déformations spatiales dues à la destruction de la forme pure. La photographie de l'autoconstruction de la rue Bou Saadoun⁹⁵⁸ montre également les fragments d'une architecture après sa chute. Contrairement à l'œuvre déconstructiviste, elle n'a pas été redessinée en vue d'être examinée, mais reste à l'état naturel. De même, la « *souffrance* » provoquée par la transgression de la géométrie de ses formes, s'exprime par des sortes de « *zones libres* » (Free Zones). Ces espaces interstitiels qui n'ont aucune utilité, sont maintenus dans un équilibre structurel précaire susceptible de changer ou de s'effondrer inopinément. En revanche, ceux du Déconstructivisme sont redessinés, repensés et rationalisés par l'architecte en vue d'être théorisés. Sorte de « *boussole morale* » de l'architecture, ces espaces esquisseraient les nouvelles orientations spatiales et programmatiques de l'architecture de demain. Ils pourraient faire naître un nouveau paradigme architectural, susceptible d'assurer le bien-être de l'habitant. Les « *zones libres* » (Free Zones) de Berlin sont censées être équipées d'instruments électroniques et virtuels, que Lebbeus Woods appelle « *espaces libres* » (Free Spaces). Par contre, les espaces que nous voyons sur la photographie de l'autoconstruction, sont naturels et à l'état brut. Nous ne pouvons ni les explorer, ni les habiter ; c'est pourquoi ils ne peuvent être porteurs d'« *espaces libres* ».

⁹⁵⁷ - Illustration 12, p. 358

⁹⁵⁸ - Photographie 26, p. 358

La deuxième façon d'aborder l'« *idée* » de la ruine dans le Déconstructivisme architectural, consiste à transgresser la géométrie de la forme pure par le déversement de la matière. James Wines choisit le parallélépipède comme modèle d'expérimentation et dérange ses faces dans des zones indéterminées. Le Déconstructivisme dont il se revendique et qu'il nomme « *De-architecture* », n'affecte que la surface et emploie des matériaux standardisés tels que la brique. Nous constatons que le Déconstructivisme de James Wines, comme celui de Gordon Matta-Clark, ne vise pas à détourner la géométrie euclidienne en se référant au vocabulaire formel Constructiviste Russe. C'est plutôt un Déconstructivisme humoristique qui défragmente partiellement les parois de l'architecture Moderne, par un jeu de déferlements « *pixélisés* ». Son but est de donner l'illusion de la présence de façades, d'espaces indéterminés. L'illustration de cette œuvre⁹⁵⁹ montre une ruine artificielle, un effondrement « *digital* » matérialisé par des pixels de briques identiques, standards et non par des matériaux disparates comme dans la photographie de l'autoconstruction de la rue Kaâdine⁹⁶⁰. Ecrasée par deux parois adjacentes, celle-ci donne à voir un déferlement intégral, qui pénètre à l'intérieur de l'architecture traditionnelle et l'occupe entièrement. Il ne s'agit nullement d'une mise en scène ludique ou caricaturale, mais d'une réalité. Car la « *mort* » de l'architecture dans ce cas de figure, projette une souffrance réelle, vécue et authentique. La ruine que cette autoconstruction donne en spectacle, révèle ainsi, le savoir-faire des anciens bâtisseurs et prodigue une leçon d'architecture pragmatique, spontanée et in situ. Elle nous dévoile un patchwork médinal original, qui associe les éléments architectoniques du passé aux débris urbanistiques du présent.

Si la « *souffrance* » de l'architecture observée dans l'illustration de House Zirl est le résultat d'un jeu de forces opposées, qui dirige les unes vers le centre du bâtiment et les autres vers l'extérieur, celle de la photographie de l'autoconstruction, est plutôt le fruit d'une « *explosion* » ayant probablement brisé les parois d'une architecture traditionnelle et provoqué par la suite, un déferlement de fragments. Nous ne pouvons parler dans ce cas de figure, de Déconstructivisme « *génératif* » puisqu'il n'y a aucune interaction entre l'homme et l'architecture. L'espace reste naturel et ne fait l'objet

⁹⁵⁹ - Illustration 15, p. 366

⁹⁶⁰ - Photographie 40, p. 366

d'aucune intervention humaine. Nous avons remarqué pendant notre enquête sur le terrain, que ces fragments ne sont pas toujours disposés de la même façon. Ils ne cessent de se modifier et de changer de forme. Cependant, la ruine de la rue Ben Lehem a disparu subitement en avril 2017, pour céder sa place à un nouveau chantier d'autoconstruction. Nous ne pouvons pas alors s'empêcher de se demander si l'« *esthétique* » de cette éventuelle autoconstruction transgressera la forme pure comme la précédente.

Dans l'illustration de Ghery House⁹⁶¹, Frank Gehry exprime l'« *idée* » d'inachèvement dans le Déconstructivisme, en soumettant un bungalow américain à un ensemble de perturbations spatiales. Il dérange l'architecture traditionnelle en y introduisant une seconde peau contrastante. La transgression de la forme pure demeure pourtant superficielle, de sorte qu'elle ne perturbe pas profondément l'espace intérieur. Cette manière de pratiquer le Déconstructivisme implique une fusion entre la forme et l'informe, une alliance entre le passé et le présent, donc une continuité de l'histoire de ce bâtiment. De plus, cette grande liberté avec laquelle les formes sont parachutées, donne une impression d'instabilité, d'incertitude quant à l'emplacement des éléments constructifs ajoutés. Mais cet inachèvement est vivant, puisque le bungalow a fait l'objet de nombreux travaux de rénovation. Cette « *idée* » d'inachèvement n'est pas ressentie de la même manière dans le zoom de Bab Saadoun⁹⁶². Elle n'est pas soumise à de multiples retouches et à des travaux de rénovation. De même, elle ne perturbe pas les parois existantes par un mélange dense de fragments déconstruits, mais est tributaire de la précarité et de la pauvreté des matériaux de construction, qui communiquent une impression d'inaccomplissement. L'inachèvement, dans la photographie de l'autoconstruction, s'exprime aussi par le choix d'un squelette en métal qui trahit une intention d'opérer des extensions et des modifications et non de mettre en œuvre une architecture durable.

Le zoom sur l'autoconstruction de Bab Saadoun montre un dérangement de l'espace auquel elle est juxtaposée et non des parois d'une architecture existante,

⁹⁶¹ - Illustration 19, p. 392

⁹⁶² - Photographie 46, p. 392

comme dans Gehry House. Les matériaux de construction qui ont servi à sa construction sont caractéristiques de la ville de Tunis d'aujourd'hui, de la société de consommation tunisienne actuelle et du savoir-faire artisanal local. L'esthétique de l'autoconstruction photographiée, rejoint celle du Déconstructivisme dans l'usage d'un éventail de matériaux de construction à bon marché. Elle reprend le châssis en métal et les plaques de plexiglas, mais écarte le contreplaqué, la tôle ondulée et le grillage.

Nous avons abordé une deuxième « *idée* » d'inachèvement dans l'illustration d'Open House⁹⁶³. La perturbation de la forme pure est fondée dans ce projet, sur le plaisir de la « *désolation* », sur l'exaltation procurée par la destruction de la rationalité architecturale classique, sur le triomphe de l'informe, du difforme, de la non forme. L'image déconstructiviste conceptualise une esthétique de l'« *ouverture* ». Elle multiplie les déséquilibres, les inclinaisons et les oblicités, joue avec l'instabilité et le risque d'effondrement. L'œuvre part d'un croquis dessiné à l'aveugle et projette une géométrie mentale spontanée, un graphisme de l'« *inconscient* ». Elle incarne par l'ampleur de son désordre, les tensions urbaines des métropoles d'aujourd'hui. La forme pure est tellement transgressée qu'elle en devient particulièrement instable, périlleuse. Elle est symboliquement « *assassinée* »⁹⁶⁴. Mais cette transgression demeure métaphorique et crée une « *poésie de la désolation* », pour paraphraser ses concepteurs⁹⁶⁵

En observant la photographie de l'impasse Ibn Khaldoun, nous y repérons certains aspects esthétiques qui rappellent la « *désolation* » formelle d'Open House⁹⁶⁶. L'autoconstruction défragmente une fenêtre traditionnelle démontée. Elle se déploie

⁹⁶³ - Illustration 22, p. 401

⁹⁶⁴ - *Coop Himmelbl(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, n. p.

⁹⁶⁵ - « *S'in existe une poésie de la désolation, l'esthétique architecturale en est l'expression. L'architecture de la mort subite sur une dalle de béton, de la cage thoracique perforée par la colonne de direction, de la trajectoire de la balle tirée dans la tête du leader dans la 42^e rue.* » Die Poesie der Trostlosigkeit, In KANDELER-FRITSCH Martine et KRAMER Thomas, *Get Off of My Cloud. Coop Himmelbl(l)au, Texte 1968-2005*, éd. Hatje Cantz, Ostfildern, 2006, p. 62 ; cité par JODIDIO Philip, *Coop Himmelbl(l)au. Complete Works. 1968-2010*, éd. Taschen, Germany, p. 19

⁹⁶⁶ - Photographie 53, p. 401

intuitivement, empiriquement et spontanément, sans aucun plan préétabli. Il en résulte une agglomération de fragments dangereux, inhabitables et « *non domestiqués* », comme celle que nous voyons dans l'illustration d'Open House. L'autoconstructeur compose avec cet amas de déchets, pour pouvoir agir sur un tel espace, en y reproduisant inconsciemment les tensions urbaines de la médina de Tunis. Quant à l'inachèvement, il est reconnaissable aussi bien dans l'illustration déconstructiviste que sur la photographie de l'autoconstruction, à la multiplication des inclinaisons, à la complexité des formes, à la prédominance du hasard et à l'indécidabilité dans la composition géométrique. Cet inachèvement se manifeste aussi par un esprit d'ouverture générale de l'espace, qui se prête à des changements imprévisibles. Open House est une architecture non domestiquée, ouverte à des réaménagements, à des extensions, à des séparations et à une infinité de décompositions spatiales. Par contre, l'autoconstruction de l'impasse Ibn Khaldoun n'est qu'un amas de débris entassés provisoirement, non domesticables et soumis à d'éventuelles retouches, voire à des métamorphoses.

Figure 137.

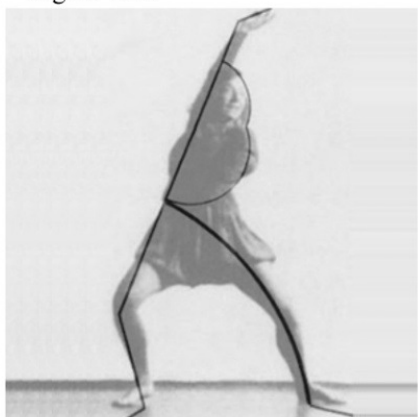


Figure 138.

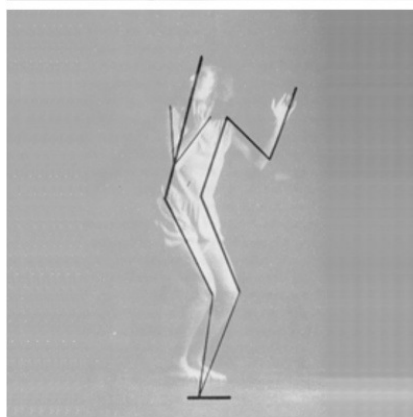
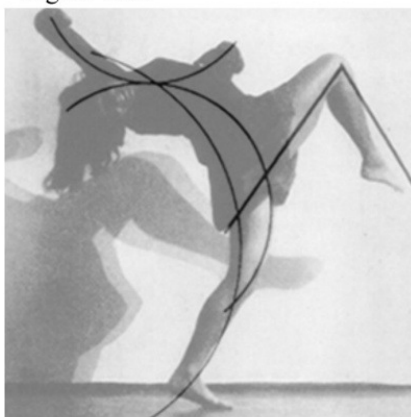


Figure 139.

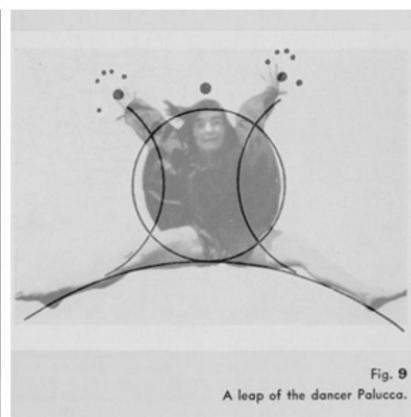


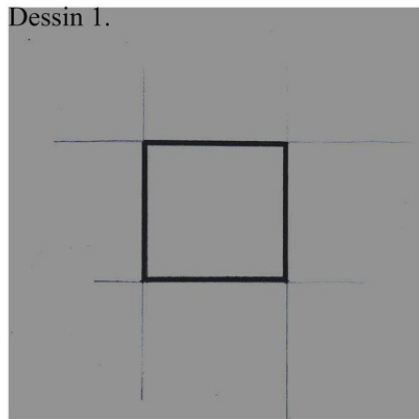
Figure 140.

Nous tentons, dans cette partie de synthèse, de démontrer en termes de ligne géométrique et de traits abstraits des interpellations de configurations formelles entre les photographies des autoconstructions récentes de la médina de Tunis avec les illustrations du Déconstructivisme étudiées. Nous nous inspirons, en ce sens, d'une démarche d'abstraction similaire procédée par Wassily Kandinsky et publiée en 1926 dans un article de la revue *Das Kunstblatt Potsdam*⁹⁶⁷. L'artiste interprète en termes de formes géométriques simples des séquences chorégraphiques clichées par le photographe Gret Paculla⁹⁶⁸.

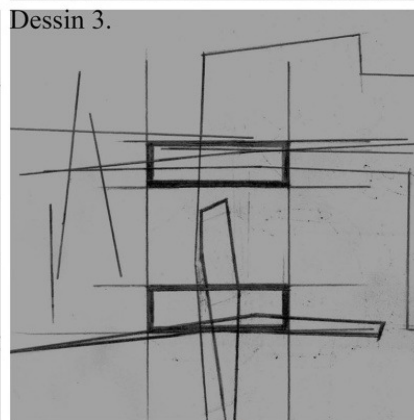
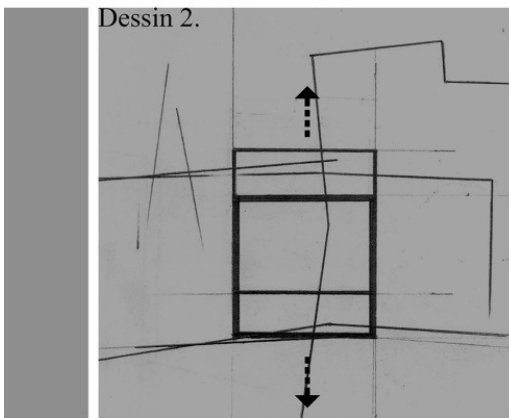
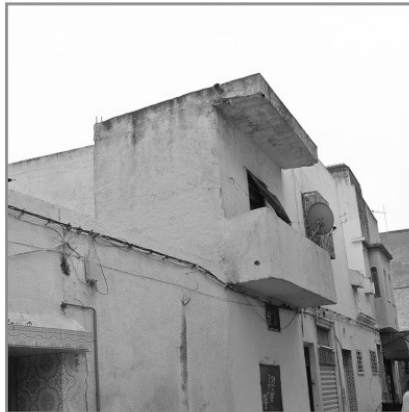
⁹⁶⁷ - KANDINSKY Wassily, *Tanzkurven : Zu den Tänzen der Palucca*, in

Das Kunstblatt, Potsdam, vol. 10, n° 3, 1926, p.p. 117/121

⁹⁶⁸ - Voir figures 137, 138, 139 et 140.



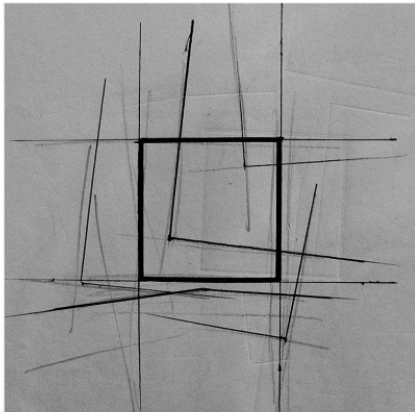
Photographie 7.



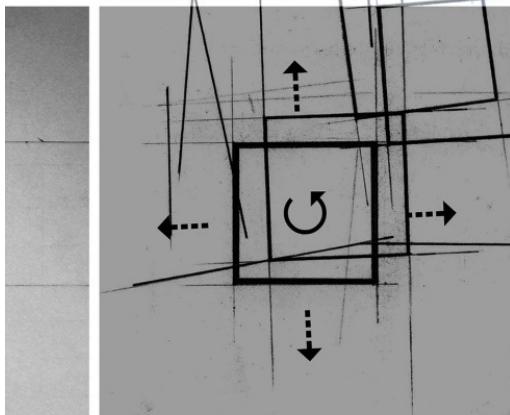
Synthèse.

Nous interprétons l'image de l'autoconstruction de la rue Kaadine en termes de lignes géométriques simples, abstraites, en termes de jeu de traits et de segments de droites désorientées, déboussolées, déséquilibrées. Nous essayons, par la suite, de retracer le processus de transgression de la géométrie des formes pures. Nous supposons, en ce sens, qu'un autoconstructeur, voulant fabriquer clandestinement son logement, favorise les formes géométriques les plus simples à fabriquer, entre autres, le carré, le rectangle (Dessin1). Faute de moyens, d'incompétence en matière de savoir-faire, de circonstances contextuelles, de voisinage, de précarité de matériaux de construction et beaucoup d'autres facteurs, les formes qu'il tentait de réaliser subissent des déformations, des altérations que nous exprimons par des segments de lignes abstraites et éparpillées (Dessin2). Nous ressentons, à travers notre observation de cette photographie, un effet de translation, de dédoublement effectué sur une forme pure et qui entraîne sa décomposition en deux formes carrées identiques (Dessin3). Cela déclenche, par ailleurs, un réseau de lignes anarchiques qui interpelle les configurations formelles observées dans l'image de l'autoconstruction (Photographie 7) et qui coïncident, curieusement, avec celles que nous allons constater dans notre analyse de l'illustration de Gardiola House.

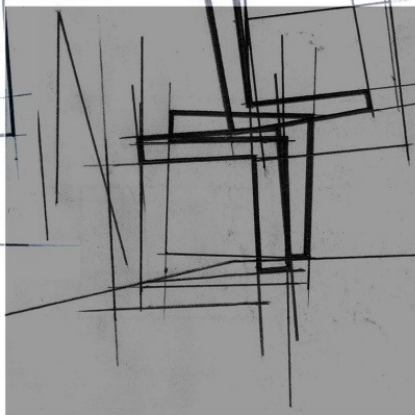
Dessin 1.



Dessin 2.



Dessin 3.



Synthèse.

Nous abstrayons, comme dans le cas de la photographie de l'autoconstruction de la rue Kaadine, les configurations formelles observées dans l'illustration de Gardiola House (Illustration 5) et nous tentons de les réinterpréter graphiquement en termes de lignes géométriques simples, en termes de segments et de traits abstraits. Nous savons, par ailleurs, que le projet déconstructiviste, est le résultat de décomposition d'un cube. Nous savons, également, que Peter Eisenman, partait d'une forme carrée et la soumettait à un processus complexe de « déconstruction » (Dessin 1). Il en résulte un réseau de rotations et de translations (Dessin 2) qui aboutit, à la fin du processus, à une combinaison anarchique d'« els », résultat de cube tronqué (Dessin 3).

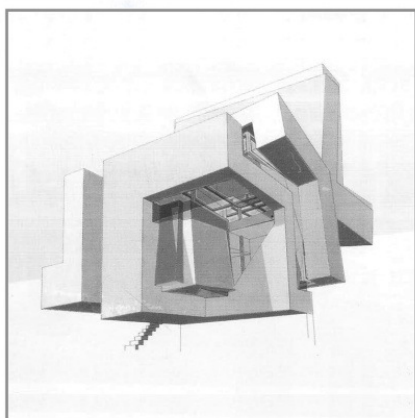
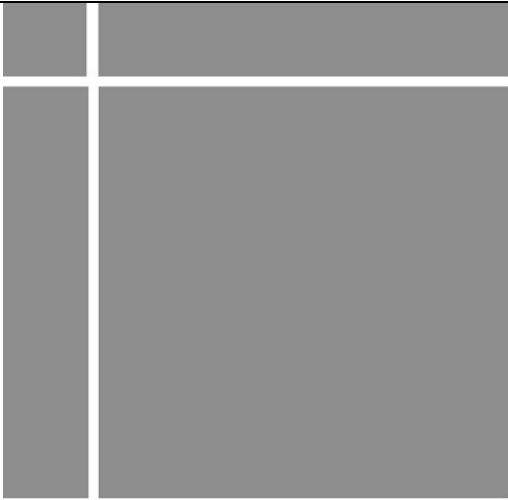
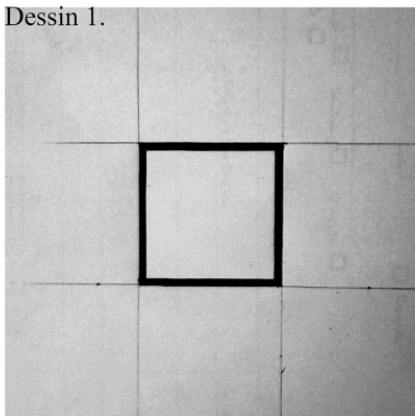


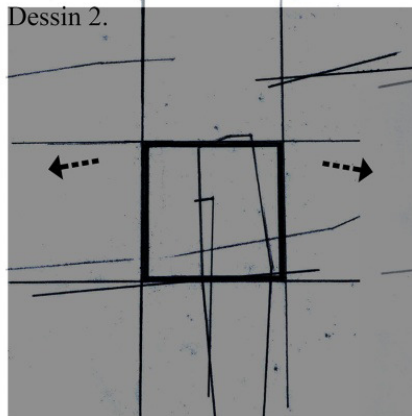
Illustration 5.



Dessin 1.



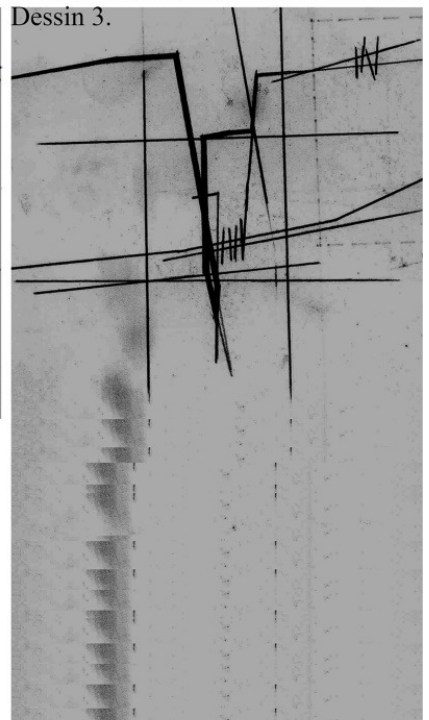
Dessin 2.



Photographie 21.



Dessin 3.



Synthèse.

Nous pensons, comme dans le cas précédent, que la photographie de l'autoconstruction du boulevard de 9 Avril 1938, est le résultat de multiples facteurs qui ont contribué à l'altération de la géométrie d'une forme pure. Nous supposons, en ce sens, qu'un autoconstructeur favorise l'angle droit et les formes géométriques simples comme langage formel le plus facile à fabriquer, le plus aisé à aménager. Nous réinterprétons, d'abord, l'autoconstruction en une forme carrée (Dessin1). Faute de moyens, d'imperfection d'exécution, de circonstances contextuelles, de voisinage, de sécurité et beaucoup d'autres facteurs, cette autoconstruction subit des déformations, des transgressions géométriques que nous exprimons graphiquement par des segments de lignes abstraites, désorientées, éparpillées (Dessin 2). La lecture géométrique de la forme initiale, entre autres le carré, se perd par un embrouillamini des segments de lignes. Le carré subit, par ailleurs, des opérations de rotations et de translations complexes. Il aboutit, à la fin du processus, à la déréglementation, au sentiment de fissuration architecturale, de décomposition de sa structure géométrique (Dessin 3). Nous réinterprétons l'image du boulevard de 9 Avril 1938 (Photographie 21) en éléments linéaires, en dessins basés sur des traits, en vue de l'interpeller avec les configurations formelles que nous allons observer avec l'image de Splitting.

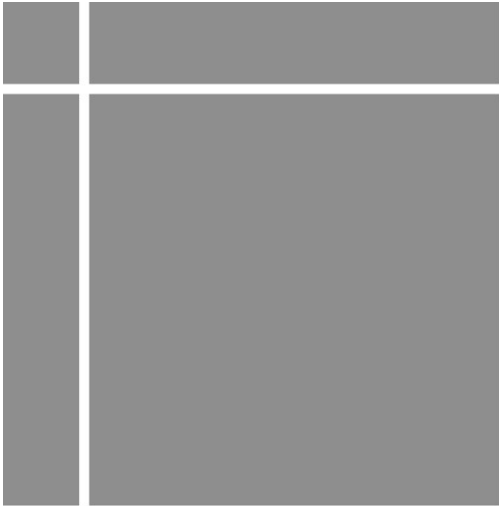
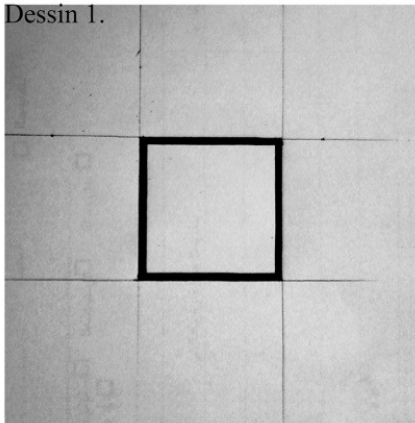


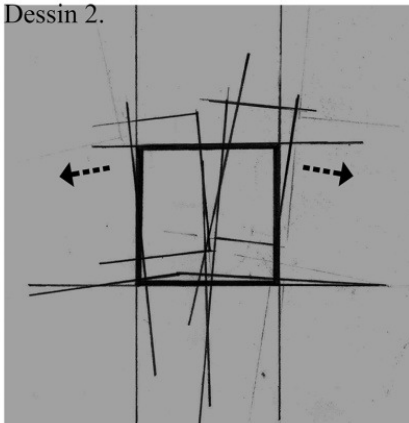
Illustration 8.



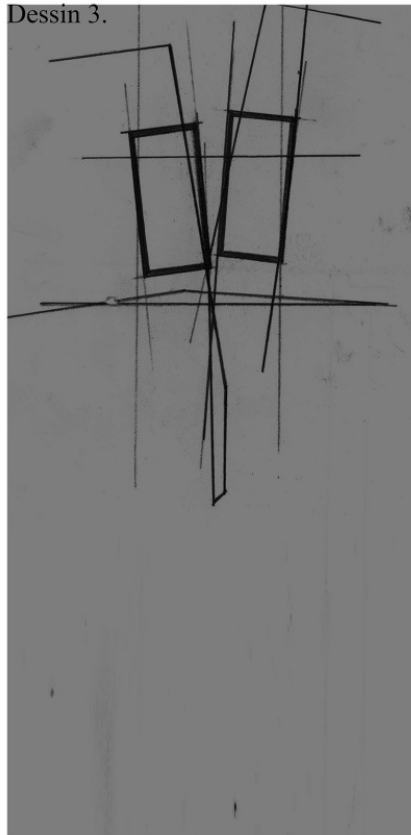
Dessin 1.



Dessin 2.



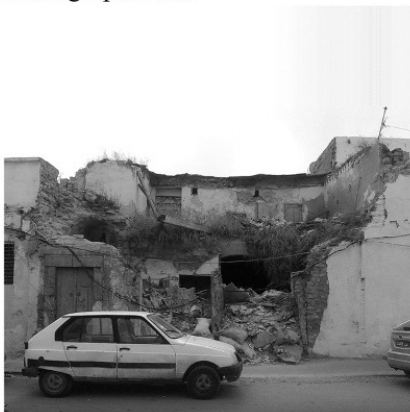
Dessin 3.



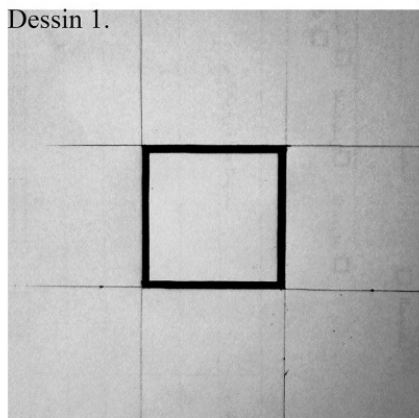
Synthèse.

Gordon Matta-Clark part d'un bungalow américain que nous abstrayons en forme carré (Dessin 1). Il soumet la forme pure à un processus de découpage (cutting). Nous réinterprétons les gestes d'« *anarchitecture* » en termes de lignes anarchiques, déséquilibrées, désorientées vouées à la transgression de la géométrie de la forme pure (Dessin 2). Nous observons, dans l'illustration déconstructiviste, une volonté de division, une dissection d'une architecture ancienne, un découpage de son architectonique en deux parties égales (Illustration 8). Par ailleurs, nous traduisons ce phénomène, en termes de dessins linéaire. Ainsi, la forme pure disparaît complètement et cède sa place à l'apparition de deux formes rectangulaires séparées qui retracent les découpes figurées dans l'image (Dessin 3).

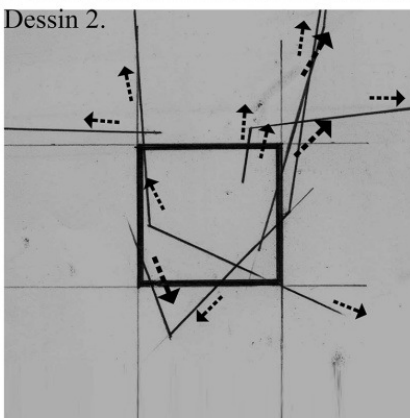
Photographie 26.



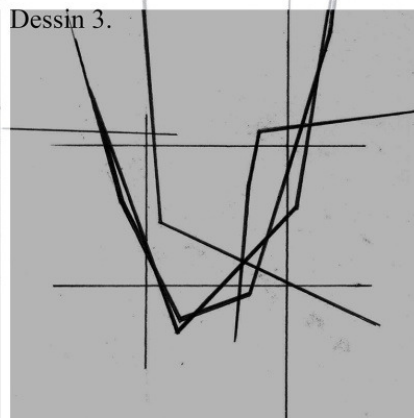
Dessin 1.



Dessin 2.



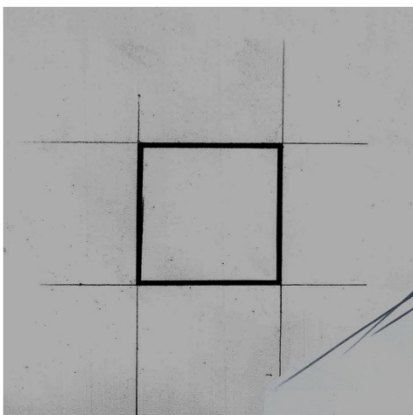
Dessin 3.



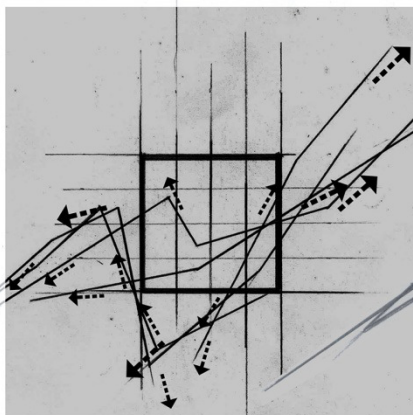
Synthèse.

Nous abstrayons, comme dans les cas précédents, la photographie de l'autoconstruction de la rue Bou Saadoun (Photographie 26). Nous la réinterprétons en termes de lignes géométriques simples, en termes de formes pures. Nous supposons, en ce sens, que la composition éclatée, observée dans l'image, résulte d'un processus de transformation géométrique qui a été appliqué sur une forme carrée (Dessin 1). Nous pensons, par ailleurs, que l'effet de chute de la matière découle d'un réseau de forces extérieures que nous représentons graphiquement en segments de lignes anarchiques et désorientées (Dessin 2). La chute de l'architecture résulte de la dégradation du bâti, de sa fissuration, de sa détérioration. Nous assistons, par conséquent, à la transgression, à la défragmentation de la géométrie, à la sédimentation d'une ruine architecturale. La forme carrée se dématérialise complètement pour faire émerger des segments de lignes obliques (Dessin 3). Les configurations formelles que nous avons simplifiées graphiquement en géométrie abstraite interpellent, curieusement, celles que nous allons constater dans l'illustration de Berlin Free Zone.

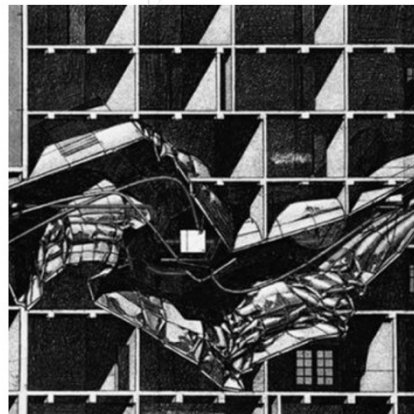
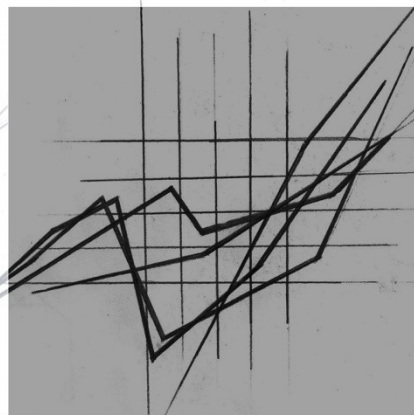
Dessin 1.



Dessin 2.



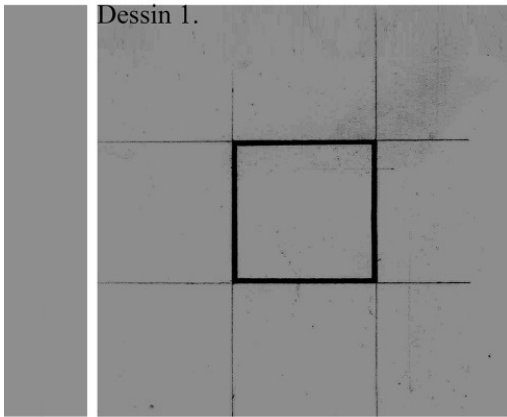
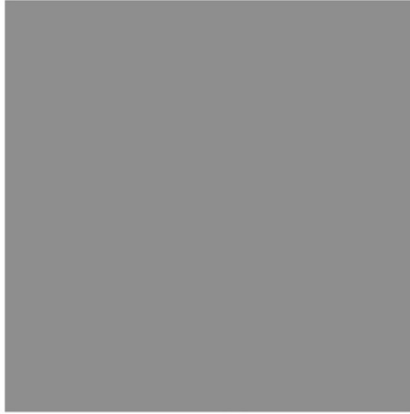
Dessin 3.



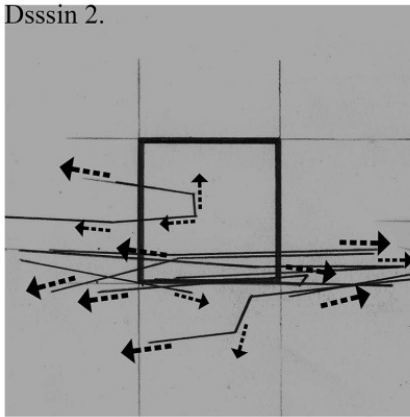
Synthèse.

L'illustration de Berlin Free Zone (Illustration 12) est le résultat d'un graphisme élaboré par Lebbeus Woods lors de la chute du mur de Berlin. Nous tentons de réinterpréter, en termes de lignes géométriques abstraites, la composition de cette image. Nous savons, par ailleurs, que l'ensemble des déformations figurées dans l'image découlent d'un effet de chute, de ruine d'une architecture existante, entre autres, le mur de Berlin écroulé. Nous simplifions la géométrie de ce mur en construction linéaire, en forme rectangulaire simple (Dessin 1). Nous appliquons, comme dans les configurations formelles observées dans l'illustration, un réseau de lignes anarchiques et de directions éparpillées. Ce dernier transgresse la géométrie de la forme initiale au point de la dématérialise, de faire disparaître sa trame cartésienne, de transgresser sa structure géométrique (Dessin 2). Il l'entraîne, ainsi, dans des perturbations, des déstabilisations, des déformations, des « déconstructions » (Dessin 3). Le même effet ressenti nous semble, curieusement, ressemblant dans la photographie de la rue Kaadine.

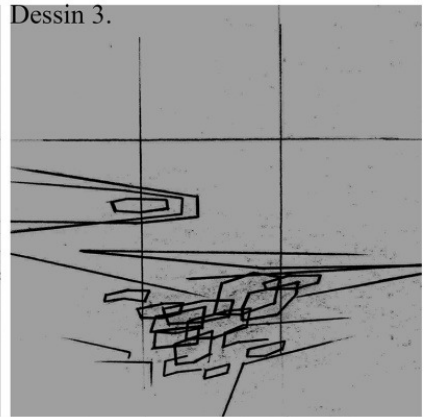
Illustration 12.



Dessin 1.



Dessin 2.



Dessin 3.



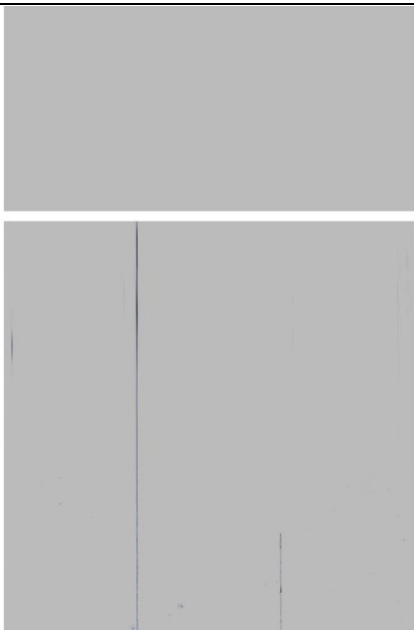
Photographie 40.

Synthèse.

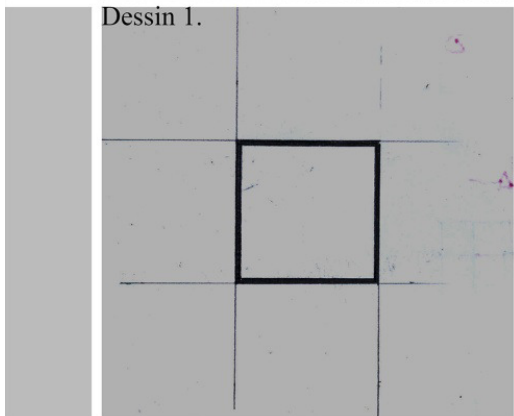
La photographie de la ruine de la rue Kaadine (Photographie 40) montre un déversement intégral de la matière constructive. Nous tentons, comme précédemment, de réinterpréter cette image en termes de formes géométriques simples. Nous supposons, en ce sens, que la ruine était une ancienne habitation médinale qui a été abandonnée par ses propres habitants. Nous abstrayons son architecture et nous simplifions sa géométrie. Nous la réduisons en forme carrée (Dessin 1). Nous imaginons, en suite, un réseau de lignes anarchiques, un ensemble de traits de directions éparpillées, condensé essentiellement en bas de la forme initiale (Dessin 2). Cela engendre la perturbation de sa structure géométrique, la défragmentation de ses angles droit. Cela entraîne sa dématérialisation, sa décomposition en petits fragments, en petites formes rectangulaires impures (Dessin 3). Le même aspect esthétique est, curieusement, ressenti dans l'illustration d'indeterminate Facade de James Wines.



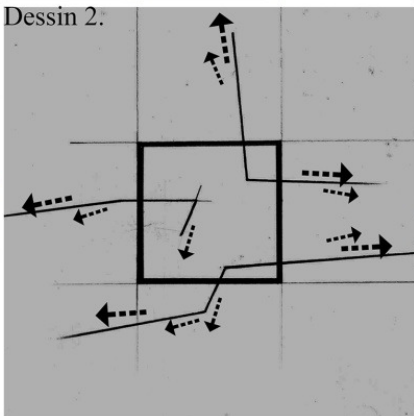
Illustration 15.



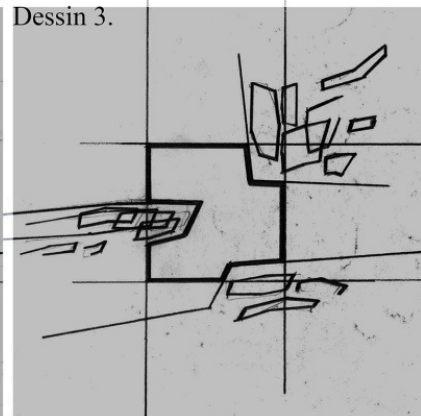
Dessin 1.



Dessin 2.



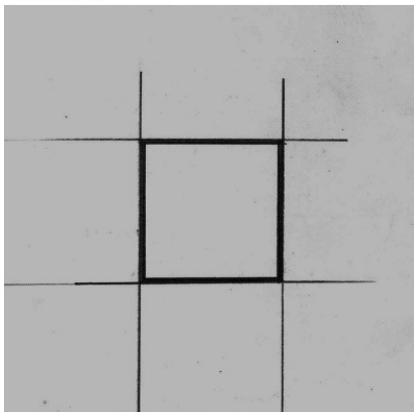
Dessin 3.



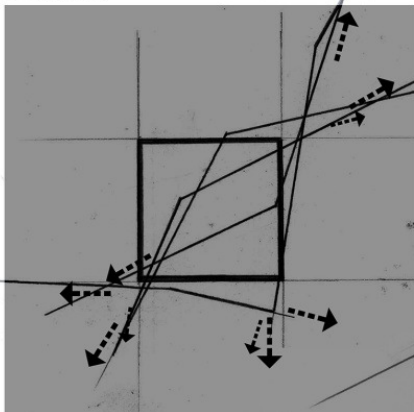
Synthèse.

James Wines part d'un parallélépipède pour appliquer sa démarche de « *Dearchitecture* ». Nous réinterprétons ce solide platonicien en termes de forme bidimensionnelle simplifiée (Dessin 1). Nous supposons, en ce sens, qu'un carré est soumis à un réseau de lignes abstraites et de directions éparpillée, « *indéterminée* ». Ces segments de lignes retracent les gestes « *dearchitecturaux* » appliqués par Wines sur son architecture (Dessin 2). Il en résulte la transgression de la structure géométrique de la forme initiale. Il en résulte la dispersion de ses angles droits. Il en résulte, également, la décomposition, la défragmentation, la « *pixelisation* » de certaines zones de sa structure géométrique (Dessin 3), à l'image du déversement des briques observé dans l'illustration déconstructiviste (Illustration 15). Le même phénomène de décomposition de la matière constructive paraît, curieusement, ressemblant dans la photographie de la ruine de la rue Kaadine.

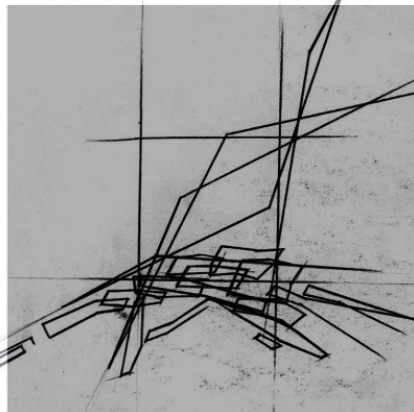
Dessin 1.



Dessin 2.



Dessin 3.

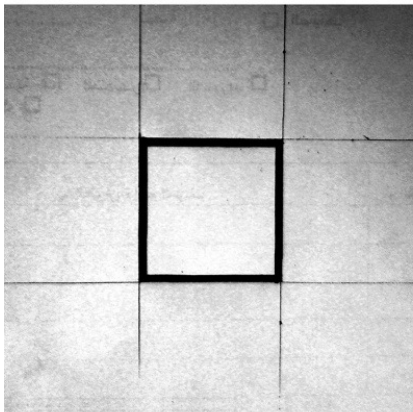


Photographie 41.

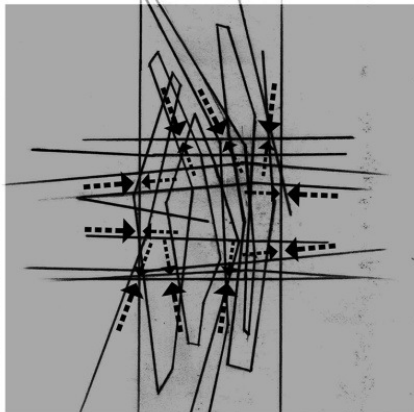
Synthèse.

La photographie de la ruine de la rue Ben Lehem montre un déversement de la matière constructive. Ces débris sont balayés au pied de fragments d'une porte ancienne (Photographie 41). L'état de cette porte est, effectivement, en ruine. Nous tentons, par ailleurs, de restituer le processus de sa défragmentation, de simplifier l'image en termes de lignes abstraites, en termes de formes pures altérées. Nous partons, comme dans les analyses précédentes, d'un carré (Dessin 1). Nous réinterprétons, en suite, l'effet de ruine observé dans l'image en segments de lignes éparpillés, condensés, accumulés en bas de la forme pure (Dessin 2). Nous assistons, ainsi, à la transgression de ses angles droits, à la décomposition de sa structure géométrique (Dessin 3). Cela donne naissance à des formes impures chutées, entrecroisées, interpénétrées, groupées en bas de la figure initiale et qui coïncident, curieusement, à ceux que nous allons constater dans l'analyse graphique de l'illustration de House Zirl.

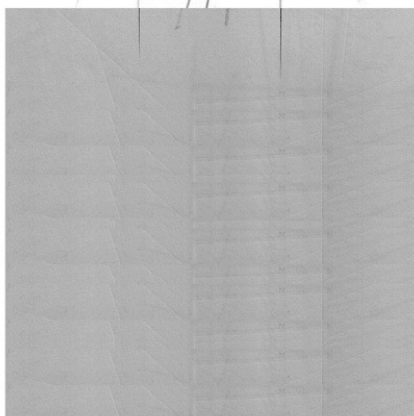
Dessin 1.



Dessin 2.



Dessin 3.



Synthèse.

L'illustration de House Zirl (Illustration 18) montre un ensemble de parallélépipèdes déformés, « déconstruits », emboîtés dans un récipient rectangulaire. Nous tentons de retracer le processus de son « Déconstructivisme ». Nous imaginons, pour se faire, une forme carrée que nous représentons par des lignes abstraites (Dessin 1). Cette dernière, est soumise à un réseau de traits éparpillés et qui tentent de déstructurer, d'« exploser » sa structure géométrique (Dessin 2). Cela entraîne, par ailleurs, la dispersion de ses angles droit. Cela provoque sa dématérialisation, sa décomposition en plusieurs formes rectangulaires altérées, entrechoquées, interpénétrées (Dessin 3). Ces formes impures qui en résulte restent, d'emblée, accumulées dans une matrice carrée et n'arrivent pas à dépasser ses limites géométriques. Le même effet esthétique est, curieusement, ressenti dans les configurations formelles observées dans la photographie de l'autoconstruction de la rue Ben Lehem.

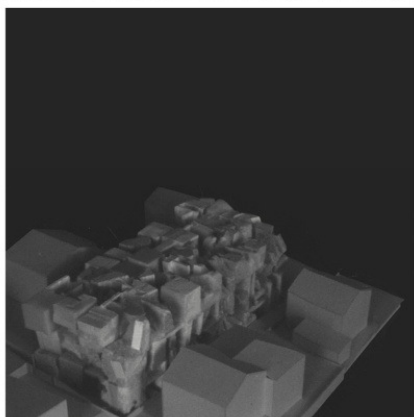
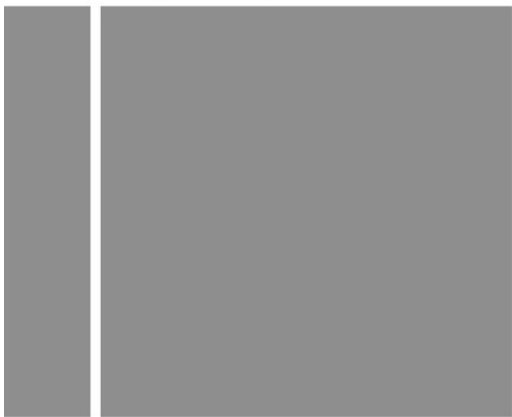
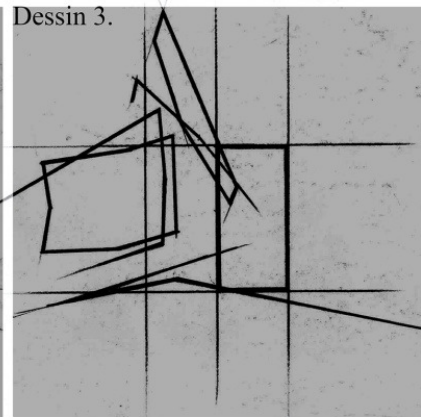
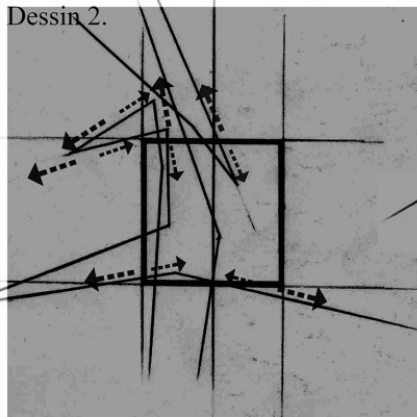
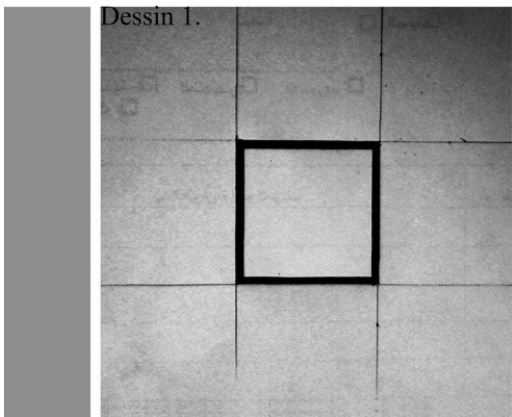


Illustration 18.



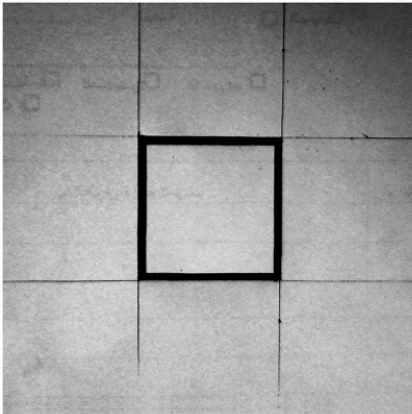
Photographie 46.



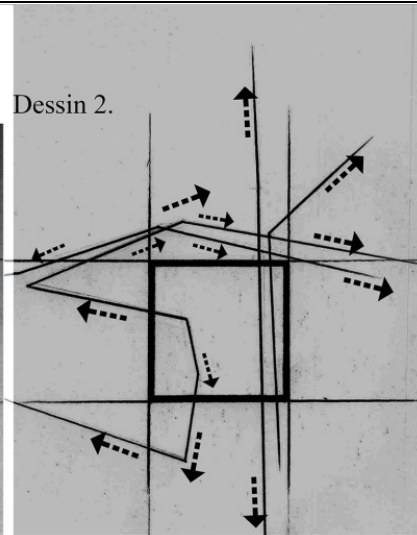
Synthèse.

Le zoom d'Ibn Khaldoun montre un mélange d'une masse bâtie en béton avec une structure linéaire en acier. Nous tentons de réinterpréter graphiquement la composition de l'image. Nous supposons, pour se faire, que le processus de fabrication de l'autoconstruction a commencé par la naissance d'une masse parallélépipédique que nous simplifions en forme carrée (Dessin 1). Nous imaginons, en suite, des segments de lignes de directions anarchiques qui visent à perturber sa structure géométrique (Dessin 2). Ces lignes fictives entraînent la subdivision et la disparition d'une partie de la forme carrée. Nous assistons, par ailleurs, à une juxtaposition de deux langages formels contrastants : une forme rectangulaire, résultante de la subdivision d'une forme carrée initiale ; un ensemble de traits anarchiques qui se manifestent dans l'emplacement d'une forme pure déstructurée (Dessin 3). Ces traits qui jouxtent le rectangle réinterprètent graphiquement les configurations formelles constituant la structure métallique observée dans la photographie (Photographie 46).

Dessin 1.



Dessin 2.



Dessin 3.

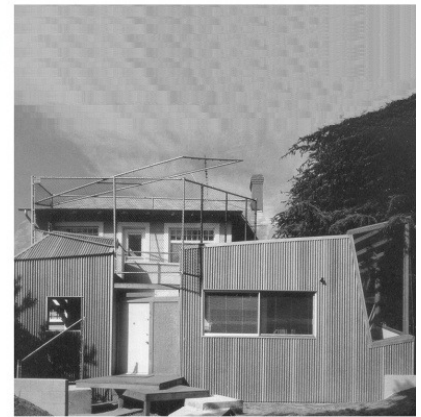
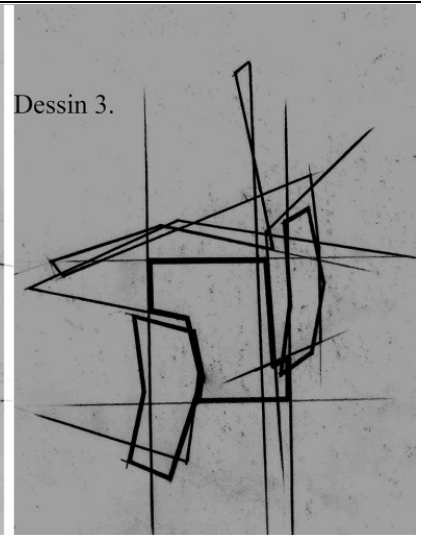
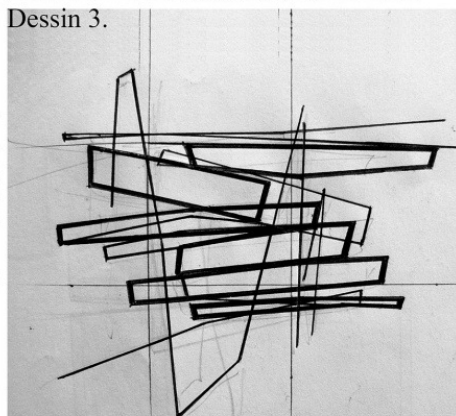
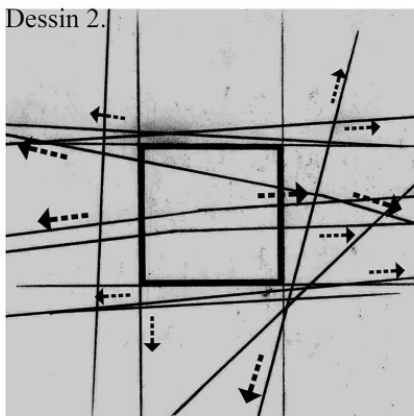
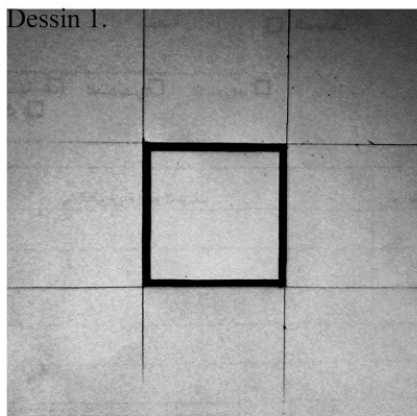


Illustration 19.

Synthèse.

Frank O. Gehry intervient, à deux reprises, sur un bungalow américain construit dans les années 1920. Nous tentons de retracer le processus de son « *Déconstructivisme* » en réduisant, d'abord, l'ancienne architecture en termes de lignes géométriques simples, en termes de langage formel pure, entre autres, la forme carrée représentée ci-contre (Dessin 1). Cette dernière subit un ensemble de perturbations géométriques par l'intermédiaire de segments de lignes anarchiques et denses qui retracent les gestes de l'architecte (Dessin 2). Il en résulte la déformation, la fragmentation, la décomposition de la forme pure en trois formes impures (Dessin 3) et qui interpellent les configurations formelles que nous voyons dans l'image étudiée (Illustration 19).

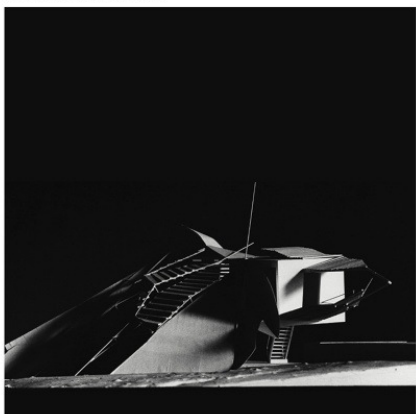
Photographie 53



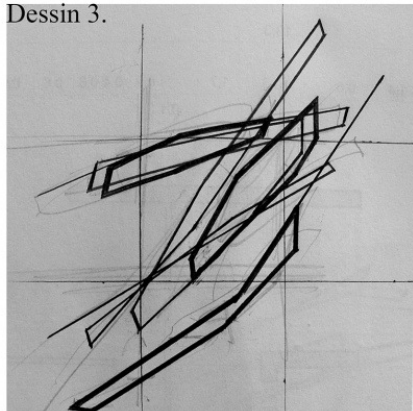
Synthèse.

La photographie de l'autoconstruction de l'im-passe d'Ibn Khaldoun montre un assemblage anarchique de fragments de ruine médinale (Photographie 53). Il s'agit, nous semble-t-il, d'une fenêtre qui a été démontée, défragmentée, déstructurée. Nous tentons de réinterpréter graphiquement les configurations formelles figurées dans l'image. Nous l'abstrayons en termes de lignes géométriques simples, en termes formes pures. Nous imaginons que le processus de décomposition s'applique sur une fenêtre médinale que nous interprétons en forme carrée (Dessin 1). Nous supposons, en suite, la perturbation de sa structure géométrique à travers l'introduction d'un réseau de lignes désorientées, déboussolées (Dessin 2). Il en résulte la défragmentation, la dispersion, transgression géométrique totale de la forme initiale (Dessin 3).

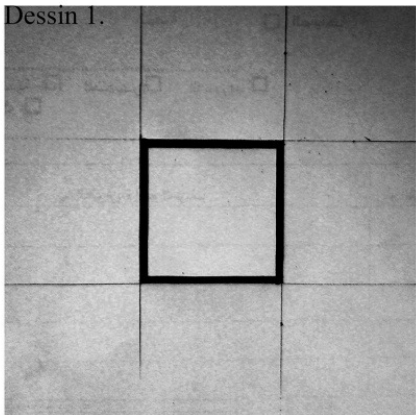
Illustration 22.



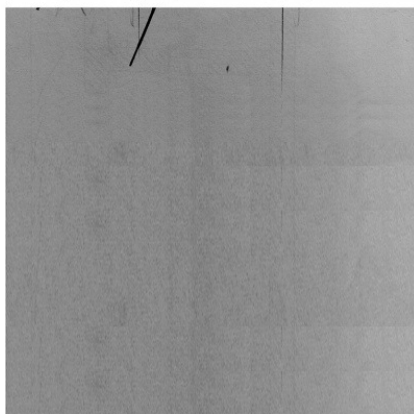
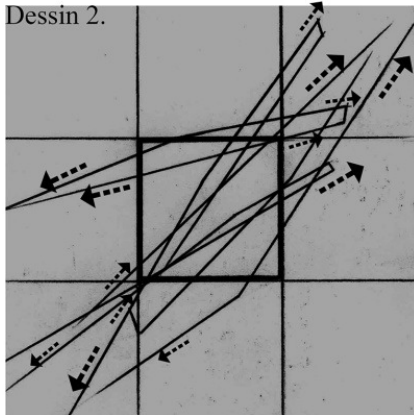
Dessin 3.



Dessin 1.



Dessin 2.



Synthèse.

Open House (Illustration 22) part d'un croquis dessiné aveuglément, incarné dans l'esprit du concepteur. Nous supposons que l'ensemble du griffonnage figuré au moment de l'esquisse est le résultat de transgressions appliquées sur la géométrie des formes pures. Nous imaginons, par ailleurs, que le processus du « *Déconstructivisme* » de ce projet part une forme carrée que nous représentons en termes de lignes abstraites (Dessin 1). Celle forme pure est soumise à un ensemble de segments de lignes brisées qui vise à transgresser sa structure géométrique, à déconstruire l'espace architectural (Dessin 2). Nous assistons, sous le thème d'ouverture de l'architecture choisi par Coop Himmelb(l)au, à une défragmentation intégrale de la forme initiale, à sa décomposition en formes élémentaires impures, en trapèzes étirés, allongés, déclinés (Dessin 3).

CONCLUSION.

Nous avons comparé au cours notre travail de recherche, deux formes de constructions marginales et confronté des images de logements aux allures et aux formes contradictoires, ce qui nous a permis d'entrevoir des ressemblances esthétiques, voire des similitudes entre leurs différentes configurations formelles. Héraclite pense que la contrariété est avantageuse, que la plus belle harmonie naît des différences et que toutes les choses naissent de la discorde⁹⁶⁹. Autrement dit, lorsque nous rapprochons deux extrémités contraires à partir d'une même situation et que nous comparaisons par exemple, des images illustrant deux formes d'habitats extrêmement marginalisés, en analysant leurs aspects esthétiques, leurs géométries, leurs morphologies, leurs compositions formelles, il en ressort d'un point de vue esthétique, des ressemblances des similitudes et des concordances harmonieuses.

Les transgressions formelles que nous avons constatées en observant les photographies des autoconstructions de la médina de Tunis et les illustrations déconstructivistes, pourraient être assimilées aux contractions musculaires et aux grimaces très prononcées que nous observons sur le visage d'une personne saisie par un fou rire, par une colère extrême, par une profonde tristesse ou au contraire par un plaisir intense. Les images que nous avons confrontées les unes aux autres, mettent en évidence des aspects esthétiques à la fois similaires et contraires. Quand l'expression du visage atteint les limites de sa déformation, elle demeure la même. « *Deux causes contraires peuvent provoquer un même effet dont la situation interne continue à être*

⁹⁶⁹ - Aristote, *Éthique à Nicomaque*, VIII, 2, 1155 a32-b7. In *Héraclite, Fragments (Citations et témoignages)*, éd. Flammarion, Paris, 2002, p. 121

opposée », explique Paola Berenstein-Jacques⁹⁷⁰. De la même manière, les altérations et les collisions des masses bâties que nous avons repérées sur les images étudiées, interrogent les limites géométriques de la forme pure, les frontières de notre perception habituelle de l'environnement quotidien. Elles dérangent profondément la structure de l'habitat classique, sans toutefois briser la résistance des matériaux et sans provoquer son effondrement total. Elles poussent à l'extrême la spatialité architecturale, en bouleversant la fonction et l'usage quotidien sans aller jusqu'à leur suppression. Elles créent de nouvelles formes, de nouveaux goûts, d'éventuelles « *esthétiques* », sans entraîner la destruction effective de la morphologie architecturale et sans la rendre « *inesthétique* ». C'est « *au bord du précipice* » qu'une nouvelle esthétique pourrait être conceptualisée et c'est en remettant en question les normes et les interdictions conventionnelles que naîtrait « *le miracle d'une architecture vraie, libre* »⁹⁷¹.

Le Déconstructivisme, qui s'inscrit dans la lignée du Modernisme et qui peut être défini comme une exacerbation de ce dernier, a pour objectif de créer un espace « *autre* » affranchi de toute servitude contraignante et susceptible de résoudre les conflits sociaux, l'étouffement spatial ressenti dans les métropoles d'aujourd'hui. Les autoconstructions de la médina de Tunis que nous avons sélectionnées comme modèle d'analyse, enfreignent également les normes, les interdits urbanistiques et patrimoniaux. Elles sont d'après Friedensreich Hundertwasser, « *à bout de l'inhabitabilité* »⁹⁷², et pourraient devenir cette architecture « *miraculeuse* », « *vraie* » et « *libre* ». Dans cette perspective, notre comparaison esthétique entre les photographies d'autoconstructions et les illustrations déconstructivistes, pourrait s'avérer fructueuse. Les conclusions que nous en tirons et que nous développerons dans les pages suivantes, pourraient-elles constituer les fondements d'une nouvelle théorie esthétique et d'une nouvelle théorie architecturale ?

⁹⁷⁰ - BERENSTEIN-JACQUES Paola, *Favelas / architecture déconstructiviste. Constat et questionnement*, Extrait de *Terres des Signes*, n°2, éd. L'Harmattan, 1995, p. 167

⁹⁷¹ - HUNDERTWASSER Friedensreich, *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture*, Extrait de CONARDS Ulrich, *Programmes manifestes de l'architecture du XX^{ème} siècle*, éd. Éditions de la Villette, France, 1991, p. 193

⁹⁷² - Idem

Nous avons remarqué, à travers les illustrations que nous avons analysées, que le Déconstructivisme, qu'il soit issu de réalisations ou d'utopies architecturales, est le résultat d'un travail pensé, philosophé et conçu par un architecte qualifié. Les autoconstructions récentes de la médina de Tunis sont au contraire, le résultat d'un travail collectif effectué par des habitants ou par des maçons généralement non qualifiés. Il ressort de cette première analogie, que le Déconstructivisme fragmente le langage Moderne de l'architecture en s'appuyant sur des théories architecturales et esthétiques particulières, sur des pensées philosophiques, sur des plans, des coupes normalisées, pré-pensées, vérifiées et destinées à être projetées. Les autoconstructions de la médina de Tunis fragmentent curieusement ce même langage formel, mais ne s'appuient sur aucun graphique préconçu, sur aucune théorie architecturale, sur aucune norme et sur aucun règlement urbanistique ou patrimonial. Elles sont construites au hasard, spontanément, intuitivement et in situ. Dans le Déconstructivisme, la transgression de la géométrie des formes pures implique un désordre et un chaos formel, qui donnent une impression d'instabilité spatiale générale, de chute architecturale purement esthétique, dont la réalisation est en revanche, le fruit d'un travail organisé, rigoureusement planifié et sanctionné par des pénalités de retard. La transgression des formes pures dans les autoconstructions de la médina de Tunis, communiquent cette même impression de déséquilibre et d'instabilité. Reste que cette transgression est tributaire du hasard, de la soumission continue du bâtiment à l'épreuve, à l'essai et à l'erreur. C'est pourquoi, les autoconstructions nécessitent toujours des améliorations. De plus, leurs chantiers ne sont pas planifiés, mais improvisés et souvent interrompus. Nous les reconnaissons à leurs amas de graviers, de ciments et de planchers. Le sentiment d'instabilité qui en émane dépasse le cadre du formel, de l'esthétique et se généralise au processus de fabrication.

Nous avons également constaté à travers l'étude des illustrations du Déconstructivisme, que ses œuvres adoptent le langage formel du Constructivisme de l'Avant-Garde Russe, pour projeter les crises spatiales et les confusions sociales non des années 1920/1930, mais celles de notre époque. Les photographies des autoconstructions de la médina de Tunis sont des fragments de regards sur des bâtiments construits récemment dans l'urgence, de manière intuitive et dans un esprit

pragmatique. Elles projettent spontanément et sans recours à aucune métaphore, le bouleversement social, urbanistique et politique que connaît la ville de Tunis, aujourd'hui. Le Déconstructivisme explore le thème de la chute de l'architecture, provoque des accidents de masses bâties, des impressions d'effondrement, mais ces « *catastrophes* » provoquées ne reflètent pas une réalité sociale bouleversée et ne sont pas à considérer comme une expression allégorique de la crise de l'espace urbain contemporain, mais plutôt comme une recherche, comme une réflexion nouvelle, « *une pensée de l'architecture, une pensée de l'œuvre* », pour reprendre le 48^{ème} aphorisme de J. Derrida⁹⁷³. Le Déconstructivisme, à travers les images que nous avons observées, réinitialise le langage de l'architecture de son temps sur un mode philosophique, en pensant, en imaginant des espaces qui évoquent l'accident, la catastrophe, le bouleversement, le chaos des villes et des métropoles contemporaines. Les autoconstructions récentes de la médina, reproduisent spontanément, intuitivement, ce même bouleversement, ce même chaos spatial, en projetant indirectement le contrecoup de la révolution du 14 Janvier.

Nous avons remarqué d'autre part, que les images du Déconstructivisme, tout comme celles des autoconstructions de la médina de Tunis, montrent un type de logement dont les formes et les espaces sont inhabituels, voire inhabitables aux yeux d'un architecte Moderne. Les deux transgressent les normes, les règles de l'usage, de l'utilité et les contraintes usuelles de la fonctionnalité. Le Déconstructivisme, réaffirme le pouvoir de la forme et ne se préoccupe pas de la fonction, car il vise une architecture autoréférentielle. Les autoconstructions de la médina de Tunis, ne se préoccupent ni de la forme, ni de la fonction architecturale, parce qu'elles sont motivées par la nécessité et qu'elles répondent à un besoin impérieux de posséder un logement, d'« *habiter* ». Le Déconstructivisme, selon l'aphorisme 9 de la philosophie derridienne, est un « *projet illisible et à venir* », une « *école encore inconnue* », un « *style à définir* », un « *espace inhabitable* », une « *invention de nouveaux paradigmes* »⁹⁷⁴. Les autoconstructions de la

⁹⁷³ - DERRIDA Jacques, *Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos*, in *Mesure pour mesure. Architecture et philosophie*, numéro spécial des Cahiers du CCI (Centre Georges-Pompidou), 1987, p. 12

⁹⁷⁴- Voir Aphorisme 9, DERRIDA Jacques, *Cinquante-deux aphorismes pour un avant-propos*, in *Mesure pour mesure. Architecture*

médina peuvent être perçues sous cet angle, dans la mesure où leurs aspects esthétiques sont pleinement justifiés par cet aphorisme derridien. Comme les œuvres Déconstructivistes, ces autoconstructions sont « *illisibles* » par la fragmentation du langage formel de l'architecture « *à venir* » qu'elles semblent incarner et par le fait qu'elles proposent un modèle de logement non architectural et « *inhabitable* », en raison de sa spatialité complexe, changeante et constamment mise à l'épreuve.

Nous avons reconnu tout au long de nos lectures esthétiques des photographies des autoconstructions de la médina de Tunis, que leur anarchie formelle transgresse involontairement les règles du bâtir et qu'elles s'appuient sur des matériaux de construction pauvres et précaires. L'anarchie formelle qui apparaît sur les illustrations du Déconstructivisme en revanche, s'appuie sur des matériaux de construction résistants, durables, perfectionnés et qui sont à l'origine de technologies constructives de pointe. Les configurations formelles que nous voyons dans les autoconstructions de la médina, montrent des déformations dues à la dégradation de la matière, à sa fissuration, aux effets de la rouille et de la moisissure. Les déformations similaires que donnent à voir les illustrations du Déconstructivisme, sont au contraire, le fruit d'un travail précis, rigoureux et opéré sur une matière constructive sophistiquée. Elles sont, également pensées, argumentées et soumises aux théories philosophiques de Jacques Derrida. Nous pouvons tirer de cette comparaison la conclusion suivante : la transgression de la géométrie des formes de l'architecture Moderne est opérée dans les illustrations du Déconstructivisme, au moyen de matériaux de construction industrialisés, coûteux, résistants et technologiquement très performants. Elle est mise en œuvre grâce à des schémas détaillés et à des équipements d'assemblage spécifiques. Mais les transgressions que nous voyons sur les photographies des autoconstructions de la médina de Tunis, sont dues à l'assemblage de matériaux de construction souvent récupérés et travaillés manuellement avec maladresse, comme le béton et la brique rouge, ou encore la tôle ondulée et le grillage ; matériaux périssables, souvent sources de fissures et des moisissures.

Nous avons signalé à plusieurs reprises au cours de nos analyses, que les autoconstructions de la médina de Tunis sont des réalisations pragmatiques, intuitives, qui n'ont aucun fondement théorique et qui n'ont été soumises à aucune recherche graphique, à aucun calcul de la résistance des matériaux ou de la structure et à aucune maquette. Elles sont donc exposées à des menaces d'effondrements imprévisibles ou à des démolitions décidées par la municipalité. Les aspects esthétiques que nous avons observés sur les images étudiées sont par ailleurs, tributaires de ce phénomène. Les formes sont déclinées, les masses bâties s'entrechoquent et les déséquilibres sont multiples, voire exacerbés. Quant aux matériaux de construction, ils sont dans un état de dégradation notable et donnent l'impression que le bâtiment est en passe de chuter. La même impression d'effondrement est communiquée par les illustrations du Déconstructivisme, mais elle est voulue et consciente. Le Déconstructivisme fragmente le langage Moderne de l'architecture et se rapproche de l'effondrement, de la « *mort* » de l'architecture, en se fondant sur une démarche conceptuelle, sur un calcul complexe et en employant des machines computationnelles. Il vérifie la résistance de la matière constructive, la solidité de la structure en réalisant au préalable des maquettes et des modèles réduits.

Une autre conclusion que nous tirons de cette comparaison esthétique, concerne l'aspect participatif et collectif de l'acte constructif dans les autoconstructions de la médina de Tunis. Les photographies que nous avons prises, montrent une collision complexe de masses bâties qui n'intègre ni proportion géométrique, ni parallélisme, ni perpendicularité. Les surfaces observées sur ces images, ne sont pas conçues avec précision, avec rigueur. Et pour cause, elles sont le fruit d'un travail manuel effectué au jour le jour, qui emploie des techniques de construction simples et un savoir-faire plutôt rudimentaire. Le chantier de construction témoigne d'ailleurs, d'un travail collectif, interactif non professionnel et d'un engagement social vivant, populaire, fondé sur l'échange et sur le dialogue entre des acteurs divers, qu'ils soient maçons, artisans, forgerons ou de simples habitants. Les images des autoconstructions récentes de la médina de Tunis, montrent un « *engagement social* » motivé par la nécessité, par la responsabilité et par l'imagination des autoconstructeurs. En l'absence de savoir-faire architectural et théorique, ces bâtiments sont constamment mis à l'épreuve, au risque de

chuter et de s'effondrer inopinément. Conscient d'un tel danger, l'autoconstructeur renforce les murs et consolide les structures de son éventuelle habitation de ses propres mains. L'espace intérieur se construit précautionneusement, en vue d'une prochaine reprise et révèle souvent des dégradations, des fissures, des « moisissures », des « microbes » et des « champignons »⁹⁷⁵. L'Homme, à la fois, maçon et éventuel habitant, devient de cette façon, le moteur principal du processus de réalisation. Mais il n'acquiert pas la même importance dans la démarche conceptuelle du Déconstructivisme. En effet, l'architecte déconstructiviste, contrairement à l'autoconstructeur est dans la majorité des cas, un concepteur qui dessine individuellement dans son bureau et qui travaille en équipe avec des ingénieurs, des entrepreneurs, des spécialistes du bâtiment. Il conçoit des espaces autoréférentiels qu'il ne va pas habiter et imagine une architecture qui ne fait référence qu'à elle-même, qu'à ses propres caractéristiques formelles et esthétiques. Il se débarrasse au moment de l'esquisse, de la dimension humaine, du contexte, du climat, de la culture et de « toute scorie extrinsèque »⁹⁷⁶. Il soumet la forme à des transformations géométriques complexes, combinées, indéterminées et sans cesse en quête d'elles-mêmes. Contrairement à l'autoconstruction, qui témoigne d'un certain « engagement social » dans le processus de sa réalisation, le Déconstructivisme exprime un « désengagement social », une domestication fondée sur la rhétorique de la « dé-formation » et sur la transgression de la géométrie des formes pures.

Les autoconstructions de la médina de Tunis et le Déconstructivisme transgressent les règles de la composition classique, fragmentent la géométrie des formes pures et perturbent la trame cartésienne. Chacune à sa façon, remet en question les limites de la discipline architecturale, la raison constructive, la théorie, le goût, les codes usuels de la perception spatiale. C'est en poussant l'architecture jusqu'à ses propres limites, jusqu'au « bord du précipice » que naîtrait une « nouvelle architecture ». Et c'est précisément de ces frontières du possible que se nourrirait la morphologie, la

⁹⁷⁵ - HUNDERTWASSER Friedensreich, *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture*, Extrait de CONARDS Ulrich, *Programmes manifestes de l'architecture du XX^{ème} siècle*, éd. Éditions de la Villette, France, 1991, p. 195

⁹⁷⁶- FAREL Alain, *Architecture et complexité. Le troisième labyrinthe*, éd. Parenthèses, Paris, 2008, p. 142

plasticité, l'esthétique, et l'architecture adaptée aux conditions, aux contradictions de la société, de la culture de son époque. C'est en explorant l'intermédiaire spatial, l'interstice abandonné de la ville et en déambulant entre espace et non-espace, que pourraient émerger d'éventuelles solutions et recherches, qui contribueraient à la résolution des problèmes spatiaux majeurs des métropoles d'aujourd'hui. En se plaçant dans ces limites, le Déconstructivisme n'est pas étranger au « *cadre* » théorique de la discipline architecturale. Il se place sur ses frontières, à la périphérie pour commander le centre. Il cherche à déranger, à perturber les contraintes, les normes fixées par le mouvement Moderne en architecture, pour en trouver d'autres. « *Il est à la limite, en marge. Il fonctionne comme un cadre, un quadrillage, une sorte de garde-fou* » ; explique Jacques Derrida⁹⁷⁷. Les autoconstructions de la médina sont au contraire, étrangères à la discipline architecturale et n'ont ni théorie, ni démarche conceptuelle. Elles transgressent les limites de l'architecture sans se préoccuper de ses principes constructifs⁹⁷⁸.

Dépourvues de théorie et d'apport scientifique, les autoconstructions de la médina de Tunis, paraissent se conformer dans certains de leurs aspects esthétiques, à la théorie de Jacques Derrida sur la déconstruction, sur le chaos, sur le hasard et sur le labyrinthe. Dans cette optique, elles semblent curieusement s'inscrire dans une logique d' « *en voie de* » plutôt que « *contre* » l'esthétique du Déconstructivisme. Elles paraissent exprimer une « *contre-rationalité* », une « *contre-Modernité* », mais instinctive et involontaire. Elles montrent, tout au long des images que nous avons étudiées, un désordre qui fait d'abord table rase de l'esthétique du mouvement Moderne en architecture et qui par la suite, expérimente empiriquement un « *nouvel ordre* » pragmatique, intuitif et émanant à la seule imagination spatiale des autoconstructeurs. Jean-Paul Loubes pense que ces genres de logements « *ont une histoire, (...) contiennent des structures, obéissent à des lois, logent et font travailler des collectivités humaines* »⁹⁷⁹. Nous pensons que les autoconstructions de la médina de Tunis se prêtent parfaitement à un tel discours, car

⁹⁷⁷ - DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, éd. Flammarion, Paris, 1978, p. 63

⁹⁷⁸ - Voir p. 439

⁹⁷⁹ - LOUBES Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage. Manifeste pour une architecture située*, éd. Éditions du Sextant, p. 45

elles portent en elles, de manière dissimulée, un nouvel ordre, une sorte de « *loi interne* » qui développe, selon Friedensreich Hundertwasser, une « *inhabitabilité matérielle* », que le penseur juge préférable à celle de l'architecture utile et fonctionnelle promue par le courant Moderniste⁹⁸⁰.

D'un point de vue esthétique, nous avons observé au cours de l'analyse des photographies d'autoconstructions de la médina de Tunis, des compositions formelles émanant du hasard, du désordre et de l'accident. Nous avons assisté également à un foisonnement d'espaces complexes, chaotiques, « *sauvages* », qui présentent curieusement des ressemblances avec les œuvres du Déconstructivisme. Ces ressemblances étranges nous incitent à envisager l'utilité des autoconstructions dans les débats architecturaux et urbains sur les villes d'aujourd'hui. Nous pouvons dans ce cadre, nous appuyer sur la thèse d'Hundertwasser, qui vise à améliorer les espaces produits par les autoconstructions et à les prendre comme point de départ d'une nouvelle théorie architecturale⁹⁸¹. Les autoconstructions actuelles de la médina sont irrationnelles, primitives, instinctives et dégagent des instabilités formelles, des collisions anarchiques de masses bâties, des désordres et des complexités spatiales difficiles à comprendre, à théoriser. Malgré leur irrationalité, elles présentent des aspects esthétiques proches de ceux du Déconstructivisme. En conséquence, elles semblent s'engager sur la même voie et paraissent « *en voie de déconstruction* », comme si curieusement, elles produisaient une sorte de « *Déconstructivisme* » étrange, irréfléchi et singulièrement non-théorique. Cependant, rien ne nous permet de vérifier la véracité d'une telle hypothèse. De même, rien ne nous permet d'affirmer qu'il y a dans l'inconscient de l'autoconstructeur, une volonté de « *déconstruire* » l'espace bâti, une « *volonté déconstructiviste de déranger* » ou une sorte de « *volonté de l'"inhabitabilité"* » pour paraphraser Paola Berenstein-Jacques, qui a observé les barques des Favelas au Brésil⁹⁸².

⁹⁸⁰ - HUNDERTWASSER Friedensreich, *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture*, Extrait de CONARDS Ulrich, *Programmes manifestes de l'architecture du XX^{ème} siècle*, éd. Éditions de la Villette, France, 1991, p. 193

⁹⁸¹ - Idem

⁹⁸² - BERENSTEIN-JACQUES Paola, *Esthétique des Favelas*, éd. L'Harmattan, France, 2002, p. 31

Nous avons abordé, dans le cadre de notre recherche sur les ressemblances esthétiques, les « *idées* » de la déréglementation, de la ruine et de l'inachèvement. L'« *idée* » de la déréglementation des autoconstructions évoque celle du Déconstructivisme, à travers la prédominance de l'insécurité, de l'instabilité spatiale, du risque imprévisible de la chute. Elle « *dé-dogmatise* » involontairement l'esthétique du Modernisme architectural et exprime la dégradation du bâti, le sentiment de misère, l'insalubrité, la précarité, et l'imperfection constructive ; aspects totalement absents de l'esthétique du Déconstructivisme. Nous avons conclu également que l'« *idée* » de la ruine dans les autoconstructions, rappelle celle qu'exposent les illustrations déconstructivistes, à travers le sentiment de l'effondrement du bâti, la défragmentation de la matière constructive, le déferlement de déchets urbanistiques donnant lieu à des patchworks à la fois contemporains et anciens. La chute de l'architecture se produit dans les autoconstructions de la médina de Tunis, de façon naturelle et effective, alors que dans le Déconstructivisme, elle demeure conceptuelle, stylistique. Enfin, l'« *idée* » d'inachèvement, troisième thème abordé dans notre analyse, est présente aussi bien dans les autoconstructions que dans le Déconstructivisme, à travers le sentiment de déséquilibre des formes, à travers la multiplication anarchique des inclinaisons, des porte-à-faux et l'entrechoquement chaotique des masses bâties. Contrairement au Déconstructivisme, l'inachèvement dans les autoconstructions implique un temps pluriel, puisque le bâtiment est constamment en chantier. Nous avons souvent observé dans les photographies que nous avons clichées, des imperfections constructives, des fissurations, des dégradations qui ont été soumises par la suite, à des réparations, à des améliorations ou à des retouches. Les autoconstructions de la médina de Tunis sont quotidiennement en chantier, tandis que les projets du Déconstructivisme sont planifiés. Les ressemblances qui expriment l'« *idée* » d'inachèvement, sont perçues dans les aspects esthétiques observés sur les images et non dans la façon de construire le bâtiment.

Les « *idées* » de la déréglementation, de la ruine et de l'inachèvement dans les images des autoconstructions de la médina de Tunis, sont par essence, intuitives, irrationnelles et non théorisées. Ces autoconstructions produisent des espaces précaires,

défectueux, pauvres et insécurisés. Elles ne peuvent être conçues à des fins déconstructivistes qui sont par définition, philosophiques, car elles sont destinées à loger des individus. Un autoconstructeur construit l'espace dont il a besoin, dans le seul but de l'habiter et de le domestiquer aisément. Il construit l'essentiel pour se loger et pour y loger sa famille. Faute de moyens, il recherche le minimum, le nécessaire, le vital susceptible de lui fournir rapidement, à moindre coût, un toit et quatre parois. Il se débrouille avec le savoir-faire acquis, avec la main d'œuvre et les matériaux de construction dont-il dispose. Les aspects esthétiques observés sur les photographies de ces autoconstructions, transgressent le langage formel de l'architecture Moderne de façon involontaire, inconsciente, instinctive et circonstancielle. Le désordre, le chaos, la complexité spatiale qui en découle, ne peuvent être en aucun cas considérés comme une volonté de pasticher l'architecture déconstructiviste, car ils sont le fruit de la nécessité, de l'urgence d'habiter et d'une quête vitale du logement. Dans cette logique et en dépit des ressemblances curieuses que nous avons constatées, les autoconstructions ne paraissent pas « *en voie de déconstruction* ». Elles ne semblent pas implicitement reprendre l'itinéraire du Déconstructivisme et ne partent pas du même principe constructif. Les aspects esthétiques que nous avons analysés à partir de ces photographies, ne se fondent sur aucune logique, sur aucune théorie susceptible d'être explicitée ou dogmatisée. Ils sont le fruit du hasard, de l'intuition et sont dictés par l'économie des moyens, par l'urgence de construire un logement et par l'insuffisance en matière de savoir-faire constructif.

Un autoconstructeur de la médina de Tunis conçoit son logement de manière empirique, en fonction des moyens dont-il dispose et du savoir-faire constructif qu'il a acquis. Il y habite avec sa famille et y installe tout ce qu'il possède, en l'occurrence ; tout son mobilier, ses objets électroménagers standardisés, industrialisés et à la géométrie bien proportionnée. Nous supposons qu'il préfère les formes rectangulaires aux plis et aux dépliages des angles agressifs et aux inclinés que nous voyons sur les illustrations du Déconstructivisme. Cet autoconstructeur tend à reproduire à l'identique, les formes pures et particulièrement parallélépipédiques qui définissent le langage formel du Modernisme architectural. Il se trouve ainsi, contraint d'adopter ce choix esthétique restreint, « *d'orthogonaliser* », de standardiser son espace intérieur, de se

rapprocher des limites au-delà desquelles, la forme impure devient pure, la complexité devient simplicité et le désordre devient ordre. C'est peut-être en raison de son inhabileté, de son manque de savoir-faire, qu'il opère toutes ces transgressions formelles et toutes ces complexités spatiales qui caractérisent l'architecture récente de la médina de Tunis.

Contrairement aux autoconstructions de la médina, l'œuvre Déconstructiviste est le fruit d'un concept philosophique, d'un ensemble de réflexions et de théories qui visent à déborder les limites de l'architecture réglementée de l'époque moderne. Il fait fi des habitudes, des conventions académiques, des occupations classiques de l'espace bâti et pousse l'infraction jusqu'aux limites de la discipline architecturale. Pour employer une image, nous dirons que c'est au bord du précipice, que c'est aux frontières du conventionnel, des contraintes et des interdits établis par le Modernisme, qu'il réinvente des théories, de nouvelles rationalités et de nouveaux « *plaisirs* »⁹⁸³. Le Déconstructivisme réinvente et réaffirme l'acte de créer ce qui n'est pas de l'ordre du possible, du faisable ou du réalisable. Il crée un espace rationnel « *autre* », une architecture nouvelle, à l'instar du Modernisme qui inaugurerait jadis, un « *esprit nouveau* ». Le Déconstructivisme est de ce fait, contraint de faire face aux théories architecturales inopérantes de son temps, au langage formel pur et banal qui est enseigné dans le milieu académique, aux technologies et aux savoirs mis en œuvre par les professionnels du métier. Il fonde ainsi, sa propre théorie esthétique et architecturale pour pouvoir affronter tout ce qu'il réfute et combat.

Dans un premier temps, le Déconstructivisme part du centre de la théorie architecturale et s'installe dans ses limites. Il part de l'intérieur de la discipline, de ses principes, de ses règles constructives, conceptuelles, de ses normes de sécurité, des lois de la résistance des matériaux, imposées par le Modernisme et pratiquées dans le milieu professionnel. Il se place aux frontières de cette rationalité constructive pour pouvoir transgresser, changer le mode d'occupation spatiale, l'architecture, le goût commun et

⁹⁸³ - « *En poussant l'architecture vers ses limites, on donnera encore lieu au plaisir* » DERRIDA Jacques, *Point de folie. Maintenant l'architecture*, Extrait de TSCHUMI Bernard, *La case Vide*, éd. La Villette, 1985, Londres, Architectural Association, <https://redaprenderycambiar.com.ar>

l'esthétique de son temps. Les autoconstructions récentes de la médina de Tunis sont en revanche, hors du cadre établi par la théorie et par la discipline architecturale. Elles ne se préoccupent nullement des règles et des contraintes fixées par les principes corbuséens. Elles sont, en dépit des ressemblances esthétiques que nous avons constatées, en contradiction totale avec la philosophie derridienne et avec les concepts dont se revendiquent les architectes du Déconstructivisme. Elles fragmentent le langage Moderne de l'architecture, mais ne remet pas en question ses principes et ses théories esthétiques. Forcées de composer avec leurs propres contextes, les espaces bâtis des autoconstructions se négocient sur le terrain quotidiennement, survivent aux règlements urbanistiques, architecturaux et patrimoniaux, défient les lois de la résistance des matériaux, les normes de sécurité et de nombreuses autres contraintes. Les autoconstructions de la médina de Tunis s'orientent ainsi, vers la réalité constructive et non vers l'utopie, mais aussi vers l'euphorie spatiale que nous voyons souvent dans les projets du Déconstructivisme. Elles paraissent émerger de la non-théorie, de l'irrationnel, de l'inconcevable et s'acheminer vers la théorie du Déconstructivisme, qui est par essence architecturale. Bref, elles semblent évoluer de la non-architecture vers l'architecture, de l'« *inhabitabilité* » vers l'« *habitabilité* ». Nous pensons que c'est en essayant de se rapprocher de ces limites fixées par la théorie de l'architecture Moderne que les autoconstructions ont pu croiser, dans certains aspects de leur « *esthétique* », l'architecture du Déconstructivisme. En s'engageant sur la voie de la discipline et des théories architecturales de l'époque, l'« *esthétique* » des autoconstructions de la médina de Tunis a dû rencontrer celle du Déconstructivisme, en contradiction avec le goût commun et avec les principes établis par le mouvement Moderne. C'est en étant « *en voie de* » et en prenant à l'instar du Déconstructivisme, le chemin inverse, qu'elles semblent exprimer des « *idées* » esthétiques similaires de déréglementation, de ruine et d'inachèvement. C'est à partir de là que les confrontations des couples d'images que nous avons sélectionnés au cours de notre recherche, font ressortir des ressemblances enrichissantes, plutôt que des divergences controversées⁹⁸⁴.

Le choix d'images photographiques comme corpus d'étude, nous a permis de dégager un certain nombre de ressemblances esthétiques entre des configurations

⁹⁸⁴ - Voir p. 439

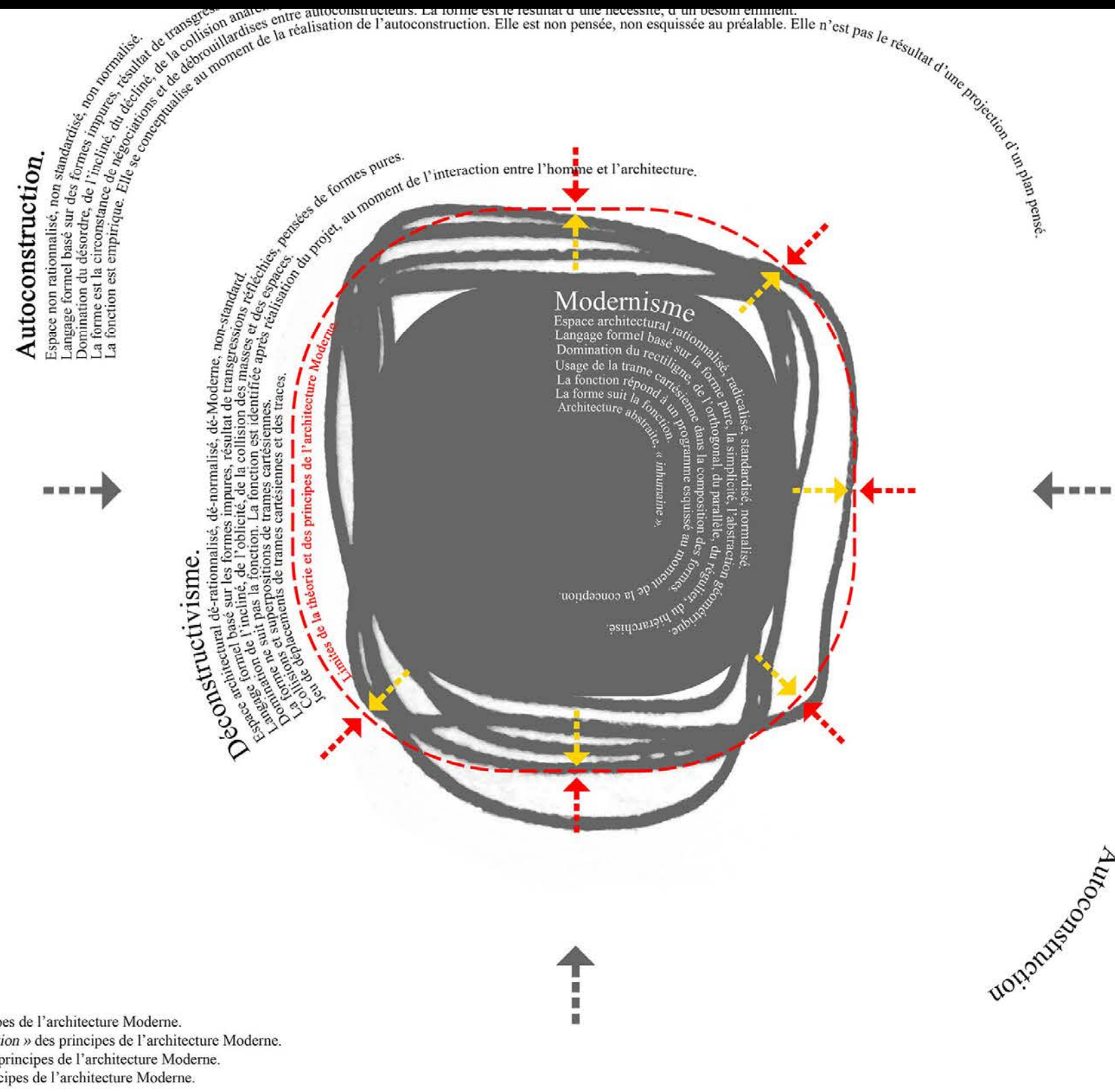
formelles qui ne relèvent pas de l'autoconstruction et du Déconstructivisme en tant que tels, mais qui sont des prises de vues clichées à un moment donné et selon un angle de vue bien particulier. Ces photographies d'autoconstructions médinales révèlent une complexité, un chaos spatial et esthétique, auxquels viennent s'ajouter l'instabilité formelle, l'irrationalité et l'anarchie. La plupart des autoconstructions que nous avons étudiées, ont été transformées ou ont tout simplement disparu⁹⁸⁵. Ce qui nous a amené d'ailleurs, à modifier nos constats et à revoir toutes nos analyses, tous nos résultats. En revanche, les « idées » de déréglementation, de ruine et d'inachèvement sont toujours présentes et continuent d'évoluer. Les photographies des autoconstructions que nous avons prises, constituent des attestations et des preuves irréfutables de leur existence. Elles réactivent un passé, une réalité existante qui est aujourd'hui, changée, effacée. Elles immobilisent le temps et fixent l'espace qui sont, de par leurs natures, éphémères. Elles nous ont servi de support d'étude, de source de méditation, de mémoire et ont été le témoignage d'un « ça a été », même si les bâtiments observés ne sont plus les mêmes.

Durant notre travail de recherche, nous avons, sélectionné des photographies d'autoconstructions et des illustrations du Déconstructivisme pour les comparer les unes aux autres. Nous avons développé une réflexion philosophique sur leurs aspects esthétiques, en nous appuyant sur un « ça a été » capturé à un moment donné, à un endroit bien précis et selon un angle de vue bien déterminé. Mais les résultats obtenus ne peuvent se réduire à quelques cas observés, car les images sont des fragments de temps et d'espace immobilisés, emprisonnés dans la géométrie rectangulaire du viseur de l'appareil photographique. Nous avons tenté d'en tirer une théorie esthétique fondée sur des rapprochements et sur des comparaisons analytiques entre des exemples de configurations formelles. Existe-t-il d'autres moyens et d'autres méthodes pour y parvenir ? Que retiendrons-nous de cette étude comparative, si nous nous focalisons sur l'aspect structurel, fonctionnel, humain, sur les pratiques spatiales et sur les stratifications sociales ? Pouvons-nous, à travers l'analyse des photographies des autoconstructions de la médina de Tunis et leur confrontation à l'esthétique du

⁹⁸⁵ - Voir Annexe 3 : Planches de l'évolution architecturale des autoconstructions de la médina d'aujourd'hui, p. 635, p. 636, p. 637, p. 638, p. 639, p. 640, p. 641, p. 642, p. 643, p. 644, p. 645, p. 646, p. 647

Déconstructivisme, esquisser quelques théories, retenir des leçons d'« *architecture* », en nous référant aux goûts des autoconstructeurs, à leurs expériences, à leur savoir-faire constructif, pour enrichir l'architecture de notre époque ? Le Déconstructivisme libère la forme architecturale de toutes les contingences anthropomorphiques. Les autoconstructions de la médina montrent en revanche, une combinaison de formes impures où l'Homme, éventuel habitant, est au centre du processus de réalisation. Pourtant, les deux partent d'un même a priori formel impur, qui ne se conforme pas aux principes de l'architecture Moderne et qui nous incite à nous demander si les autoconstructions ne pourraient pas être de quelque utilité à la théorie esthétique du Déconstructivisme et contribuer, par conséquent, à l'évolution de la discipline architecturale. Nous nous sommes focalisé sur les « *idées* » de la déréglementation, de la ruine et de l'inachèvement. Mais quelles réponses pourrions-nous obtenir avec le chaos, le hasard, l'accident et le labyrinthe, souvent présents durant notre parcours quotidien des ruelles de la médina et promus par les projets du Déconstructivisme, qui remettent en question « *toute chose qui subordonne l'architecture à autre chose qu'elle-même - à la valeur d'usage, ou de beauté, ou d'habité, etc* »⁹⁸⁶. Les autoconstructions récentes de la médina pourraient-elles, en dépit des contradictions radicales qui les opposent au Déconstructivisme, se révéler « *avantageuses* » pour sa théorie esthétique ? Avec toutes ses instabilités formelles, avec ses mises à l'épreuve de l'ordre, de la simplicité et de la proportion géométrique chers à l'architecture Moderne, le Déconstructivisme ne pourrait-il pas à son tour être utile aux autoconstructions de la médina ?

⁹⁸⁶ - DERRIDA Jacques in Discussion with NORRIS Christopher, In *Architectural Design*, n°1 et 2, 1989, n.p.



LISTE BIBLIOGRAPHIQUE.

-I- Histoire des autoconstructions de la médina de Tunis.

-I- 1. Livres.

- ABDELKAFI Jellal, *La médina de Tunis. Espace historique*, éd. Presses du CNRS, Paris, Octobre 1989
- BEGUIN François, *Arabisances*, éd. Dunod, Paris, 1983
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, éd. Gallimard, Paris, 1991
- BERENSTEIN-JACQUES Paola, *Esthétique des Favelas*, éd. L'Harmattan, France, 2002
- CHOISY Auguste, *Histoire de l'architecture I*, éd. Slatkine Reprints, Paris/Genève, 1x987
- CHOISY Auguste, *Histoire de l'architecture II*, éd. Slatkine Reprints, Paris/Genève, 1987
- COHEN Jean-Louis, *L'Architecture au futur depuis 1889*, éd. Phaidon, France, 2012
- DAVIS Mike, *Le pire des mondes possibles : de l'explosion urbaine au bidonville global*, éd. La Découverte, Paris, 2006
- DEPAULE Jean-Charles et ARNAUD Jean-Luc, *A travers le mur*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, Octobre 1985

- DESSERT Charles-Roger, *L'histoire de la ville de Tunis*, éd. E. Pfister, Alger, 1926
- DJAÏT Hichem, DACHRAOUI Farhat, DHOUIB Abdelmajid, M'RABET M'hamed Ali et TALBI Mohamed, *Histoire générale de la Tunisie. Tome II. Le Moyen-âge*, éd. Sud Editions, Tunis, 2008
- EMMERICH David-George, *Soft architecture. Essai sur l'autoconstruction*, éd. Institut de l'environnement, France, 1974
- EN-NAÇIRI ES-SLAOUI Ahmed Ben Khaled, HAMET Ismaël (Trad.), *Kitab al-Istiqsa li-Akhbar duwwal al-Maghrib al-Aqsa : (histoire du Maroc), Tome IV*, éd. Geuthner-Champion, Paris, 1935
- FATHY Hassan, *Construire avec le peuple*, éd. Sindbad, France, 1996
- FLAUX Armand, *La régence de Tunis au XIX^{ème} siècle*, éd. Challamel, Paris, 1865
- FREY Pierre, *Learning from vernacular. Pour une architecture vernaculaire*, éd. Actes Sud Beaux-Arts, France, Novembre 2010
- GREENHALGH Michael, *Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquities in the Mediaeval Mediterranean*, éd. Brill, Leiden-Boston
- GROSJEAN Etienne, *Quarante ans de coopération culturelle au Conseil de l'Europe : 1954-1994*, éd. Editions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 1997, p. 286
- IBN KHALDOUN et DE SLANE M. Le Baron (trad.), *Histoire des berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale. Tome premier*, éd. Imprimerie du gouvernement, Alger, éd. Imprimerie du gouvernement, 1852
- ILLICH Ivan, *Le genre vernaculaire*, éd. Seuil, France, 1983
- KARST Kenneth, SCHWARTZ Murray et SCHWARTZ Audrey, *The Evolution of Law In the Barrios of Caracas*, ed. Latin American Center, Los Angeles, 1973
- LOUBES Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage. Manifeste pour une architecture située*, éd. Éditions du Sextant, France, 2010
- MARCEL Jean-Joseph et FRANK Louis, *Histoire de Tunis*, éd. Éditions Bouslama Tunis, Tunis, 1985

- MARPAT Maryse, FIRDION Jean-Marie, *La rue et le foyer*, éd. PUF/INED, Paris, 2000
- MESSU Michel, *L'Esprit Castor. Sociologie d'un groupe d'autoconstructeurs - L'exemple de la cité de Paimpol*, éd. Presses universitaires de Rennes, France, 2007
- OLAGÜE Ignacio, *Les Arabes n'ont pas envahi l'Espagne*, éd. Flammarion, Paris, 1969
- PALLASMAA Juhani, *Le regard des sens*, éd. Éditions du Linteau, Paris, 2005
- PECHU Cécile, *Les squats*, éd. Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), France, 2010
- RUDOFISKY Bernard, *L'architecture insolite. Une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1977
- RUDOFISKY Bernard, *Architecture sans architectes*, éd. Chêne, France, 1977
- SANTELLI Serge, *Tunis, le creuser méditerranéen*, éd. Les éditions du Demi-cercle/CNRS Éditions, Paris, Avril 1995
- SALADIN Henri, *Tunis et Kairouan*, éd. Librairie Renouard - H. Laurens, Paris, 1908
- SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998
- SHISTERMAN Richard, *L'art à l'état vif*, éd. Minuit, 1992, p. 272
- SNYDER Louis, *The meaning of nationalism*, éd. Greenwood Press, New Brunswick, 1954
- TALBI Mohamed, *L'émirat Aghlabide. 184-296. 800-909. Histoire politique*, éd. Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maionneuve, Paris, 1966
- VALENSI Lucette, *le Maghreb avant la prise d'Alger (1790-1830)*, éd. Flammarion, Paris, 1969
- VAUTHRIN Jak, *Villes africaines, anarchie et raison d'une architecture*, éd. L'Harmattan, France, 1989

VITRUVIUS Pollio, DE BIOUL (trad.), *L'architecture de Vitruve*, éd. Chez Adolphe Stapleaux, Bruxelles, 1816

-I- 2. Articles de revues.

AKROUT-YAÏCHE Samia, *Vieux quartiers - vie nouvelle*, Extrait d'*Architecture méditerranéenne*, Tunisie, 1997

AURELIEN Vernant, *Extensions du domaine de la hutte*, Extrait de BRAYER Marie-Ange (dir.), *Art & architecture*, éd. HYX, Orléans, 2013

BARRUCAND Marianne, *L'art et l'architecture*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 13, éd. Encyclopædia Universalis, Paris, 2008

BERENSTEIN-JACQUES Paola, *Favelas / architecture déconstructiviste. Constat et questionnement*, Extrait de *Terres des Signes*, n°2, éd. L'Harmattan, 1995

BERQUE Jacques, *Médinas, villeneuves et bidonvilles*, Extrait de *Les cahiers de la Tunisie, Revue des sciences humaine*, n°23/24, 3^{ème}, 4^{ème} trimestre 1958, p. 05/42

BINOUS Jamila, *La médina*, Extrait de BEN FRAJ Boubaker (dir.), *Ifriqiya. Treize siècles d'art et d'architecture en Tunisie*, éd. Déméter, Tunis, 2000

BRUNSCHVIG Robert, *Tunis*, Extrait d'ARNOLD Thomas, Walker, BASSET René, HARTMANN Richard et HOUTSMA M.Th., *Encyclopédie de l'Islam : Dictionnaire géographique, ethnographique et biographique des peuples musulmans. Publié avec le concours des principaux orientalistes, Tome X*, éd. Leiden : Brill, Pays-Bas, 1998

CHABBI Morched, *Comment Tunis s'est mal logée*, Extrait de *Regards sur la terre*, éd. Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2009, p.p. 210/213

- COHEN Jean-Louis, *Promesses et impasses du populisme*, Extrait des *Cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 15/16, Juin 2004, éd. Éditions du patrimoine
- DARDEL Jean-Baptiste et KLIBI Slaheddine Chedli, *Un faubourg clandestin de Tunis : le Djebel Lahmar*, Extrait de *Les Cahiers de Tunisie*, N° 10, 2^{ème} trimestre 1955, IHE, Tunis, p.p. 211/224
- DE PORTZAMPARC Christian, « *TEAM TEN* », Extrait d'*Encyclopædia Universalis*. Vol V, éd. Encyclopædia Universalis, éditeur à Paris, France, 2008
- FRAMPTON Kenneth, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*. In, HAL Foster, *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, éd. Pluto Press, New York, 1993
- GEORGE Pierre, *L'habitat spontané, parasite de l'urbanisation en pays sous-développé*, Extrait de *Cahiers Internationaux de Sociologie*, éd. Presses Universitaires de France, Vol. 42, Janvier-juin 1967
- GERBER Alex, *Le Corbusier et le mirage de l'Orient. L'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale*, Extrait de : *Revue du monde musulman et de la Méditerranée*, n°73-74, 1994
- HUNDERTWASSER Friedensreich, *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture*, Extrait de CONARDS Ulrich, *Programmes manifestes de l'architecture du XX^{ème} siècle*, éd. Éditions de la Villette, France, 1991
- MAGNIN J. G. (trad.), IBN ABI DINAR, *Description de Tunis*, dans *IBLA*, Tome XIV, 1951
- SEBAG Paul, *Le bidonville de Borgel*, Extrait de *Cahiers de Tunisie*, n°23-24, 3^{ème} et 4^{ème} trimestre, 1958

-I- 3. Thèses et mémoires.

- BERENSTEIN-JACQUES Paola, *Un dispositif architectural vernaculaire : les favelas à Rio de Janeiro*, Thèse en histoire de l'art, Université de Paris Panthéon-Sorbonne, Septembre 1998 (non publiée)
- INYZANT Henri (dir.), *Le mouvement Castor en France. Les coopératives d'autoconstruction entre 1950 et 1960*, Thèse en sociologie, Université de Paris-X, Nanterre, 1981 (non publiée)
- THEVAL Gaëlle, *Poésies ready-made, XX-XXIe siècles*, Thèse en Langue, littérature, image, civilisations et sciences humaines, Université Paris-Diderot - Paris VII, 2011 (publiée)

-I- 4. Ressources électroniques.

- ABDELKEFI Jallel, *La réponse de l'État au processus d'urbanisation*, Extrait de CAMUS Michel, *Tunisie au présent. Une modernité au-dessus de tout soupçon ?*, éd. Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman, Éditions du CNRS, Aix-en-Provence, 1987, <http://books.openedition.org>
- ARNAUD Jean-Luc, *Tunis, le plan de Colin de 1860, un document sans auteur ni date*, Extrait de *Mélanges de l'école française de Rome*, 2006, 118-2, https://www.persee.fr/docAsPDF/mefr_1123-9891_2006_num_118_2_10500.pdf
- BACHA Myriam, *La construction patrimoniale tunisienne à travers la législation et le journal officiel, 1881-2003 : de la complexité des rapports entre le politique et le scientifique*, Extrait de *L'Année du Maghreb*, IV / 2008, 99-122, <https://journals.openedition.org/anneemaghreb/433?lang=en>
- BAÏR Houda, *La première carte moderne de Tunis (1831-1832). Le travail de Falbe en contexte*, Extrait de *Cybergeo : European Journal of*

- Geography, Political, Cultural and Cognitive Geography*, document 474, <http://journals.openedition.org>
- CALLEBAT Louis, « *Architecte* » : *histoire d'un mot*, Extrait de *Voces*, n°10 et 11, éd. Ediciones Universidad de Salamanca, 1999/2000, <http://revistas.usal.es>
- DAOULATLI A., BINOUS J., LESAGE D., BAHRI A., YAICHE S., RIAHI R., *La Médina de Tunis, des études aux actions*, Extrait de *Présent et avenir des Médinas*, GéoProdig, portail d'information géographique, <http://geoprodig.cnrs.fr>
- DAKHLIA Jocelyne, *Des ruines au patrimoine : itinéraire marocain*, In. Presses de l'Ifpo, 2010, <http://www.openedition.org>
- DERBEL Khadija, *L'oukalisierung de l'école primaire de la rue du Tribunal : une question d'appropriation de l'espace*, Extrait d'*Al-Sabil : Revue d'Histoire, d'Archéologie et d'Architecture Maghrébines*, n°3, Année 2017, <http://www.al-sabil.tn>
- GAUZIN-MÜLLER Dominique, *Architecture écologique ou architecture durable*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr>
- GOLVIN Lucien, *Mahdya à la période Fatimide*, In *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Vol. 27, N°1, 1979, <http://www.persee.fr>
- HOBBSAWM Éric, *Inventer des traditions*, In *Enquête* 2, 1995, <https://enquete.revues.org>
- HUGRON Jean-Philippe, *Tunisie, un pays en quête d'architecture*, Extrait de *Le courrier de l'architecte*, 04 avril 2018, <http://www.lecourrierdelarchitecte.com>
- KHALDI Leila, *Vernacular Aesthetics in Self-Built Housing in Tunis and Cairo*, In *Cidades, Comunidades e Territórios*, 31 Decembre 2015, p.p. 99/115, <http://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/10018>
- LASSURE Christian, *L'architecture vernaculaire : essai de définition*, Extrait de *Supplément*, n° 3, *L'architecture vernaculaire*, 1983, <https://www.pierreseche.com>

- LIAUZU Claude, *Un Aspect de la crise en Tunisie : la naissance des bidonvilles*. Extrait de *Revue française d'histoire d'outre-mer*, Tome 63, n°232/233, 3^e et 4^e trimestres 1976, L'Afrique et la crise de 1930 (1924-1938), p.p. 607/621, <http://www.persee.fr>
- MAHFOUDH F., « *Kairouan* », Extrait d'*Encyclopédie berbère*, 27 / Kairouan - Kifan Bel-Ghomari, <http://journals.openedition.org>
- MARÇAIS, Georges, "*Ghāniya*", in : *Encyclopaedia of Islam*, éd. P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs, <http://dx.doi.org>
- MERCKLÉ Pierre, *La crise du logement d'après-guerre en France et les mouvements coopératifs : l'exemple des Castors*, Mémoire de DEA de sciences sociales, ENS/EHESS, 1994, <http://archive.li/xBO3E#selection-231.79-231.95>
- NORA Lafi, *Les pouvoirs urbains à Tunis à la fin de l'époque ottomane : la persistance de l'Ancien régime*, Extrait de NORA Lafi (dir.), *Municipalités méditerranéennes. Les réformes urbaines ottomanes au miroir d'une histoire comparée (Moyen-Orient, Maghreb, Europe méridionale)*, éd. Klaus Schwarz Verlag, Berlin, 2005, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00128872/document>
- PATRICK Canel et CHRISTIAN Girard, *Un paradigme à l'épreuve des faits, l'autoconstruction en ville africaine*. Extrait de *Tiers-Monde*, tome 29, n°116, 1988. *Le logement des pauvres dans les grandes villes du Tiers Monde*, <https://doi.org/10.3406/tiers.1988.3580>
- PIETTONET Colette, *Réflexions au sujet de la ville. Vue par en dessus*, Extrait de *L'année sociologique*, éd. Presses Universitaires de France, 1970, 21, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00201482/document>
- RAYMOND André, *Le déplacement des tanneurs à Alep, au Caire et à Tunis*, Extrait de R.H.M., 1977, p. 40, https://www.persee.fr/docAsPDF/remmm_0997-1327_1990_num_55_1_2332.pdf

TERRASSE Henri, *Les débuts de l'architecture musulmane (622-750)* [K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture, Umayyads A. D. 622-750, with a contribution on the mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the great mosque in Damascus by Marguerite Gautier-Van Berchem, Second edition, in two parts, vol. I, parts I, and II*], In *Journal des savants*, 1971, vol. 3, N°3, <http://www.persee.fr/web/revues>

<http://atilf.atilf.fr>

<http://www.cnrtl.fr/>

<https://translate.google.fr/>

<http://www.synonymo.fr>

II - Déconstructivisme, Constructivisme, Modernisme, Postmodernisme.

-II - 1. Livres.

ADVANCED ARCHITECTURE. Volume 1, éd. DAMDI, 2009, p. 336

ALLIMANN Odile, REVA Emilie et BRAGHIERI Nicola (dir.), *La mise en abîme de l'architecture, Énoncé théorique de master*, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Janvier 2015

Architectures expérimentales/1950-2012, éd. FRAC Centre, France, 2013

- ARNHEIM Rudolf, *Vers une psychologie de l'art. Suite d'essais*, éd. Seghers, Paris, 1973
- BAUDRILLARD Jean, *Vérité ou radicalité de l'architecture ? ; Suivi de y-a-t-il un pacte de l'architecture*, éd. Sens & Tonka, France, 2013
- BAUDRILLARD Jean et NOUVEL Jean, *Les objets singuliers. Architecture et philosophie*, éd. Calmann-Lévy, France, 2000
- BLAKE Peter, *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis (Missouri) le 15 juillet 1972 à 15h 32 ou à peu près...*, éd. Éditions du moniteur, Paris, 1980
- BOISVERT Yves, *Le monde postmoderne. Analyse des discours sur la postmodernité*, éd. Éditions de L'Harmattan, Paris, 1996
- BOUCHIER Martine, *L'art n'est pas l'architecture. Hiérarchie, Fusion, Destruction*, éd. Archibooks-Sautereau, Paris, 2006
- BROADBENT Geoffrey, *Deconstruction a student guide*, ed. Academy Edition, Great Britain, 1991
- BRUBETTE Peter, WILLS David (edit.), *Deconstruction and the visual arts. Art, media, architecture*, ed. Cambridge university press, USA, 1994
- CECCARINI Patrizio, *Catastrophisme architectural - l'architecture comme sémio-physique de l'espace social*, éd. L'Hamattan, Novembre 2003, France
- CHAKRABORTY Judhajit, *Deconstruction: From Philosophy to Design*, ed. Arizona State University, Arizona, June 2006
- Coop Himmelb(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, n. p.
- CULLER Jonathan, *On Deconstruction ; Theory and Criticism after Structuralism*, ed. Cornell University Press, New York, Itahaca, 1983
- DE GONCOURT Edmond, DE GONCOURT Jules, *Journal Des Goncourt, Tome 1 - NE, Mémoires de la vie littéraire 1851-1865*, éd. Bouquins, France, Novembre 2013

- DENES Michel et HERMINGHAUS Guendalina (collab.), *FORM FOLLOW FICTION. Écrits d'architecture fin du siècle*, éd. Les éditions de la Villette, Paris, 1996
- DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre I*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003
- DERRIDA Jacques, *Psyché. Invention de l'autre II*, éd. Galilée, Paris, Septembre 2003
- DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, éd. Flammarion, Paris, 1978
- DERRIDA Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, éd. Galilée, Paris, 1988
- DERRIDA Jacques, *Papier Machine - Le ruban de machine à écrire et autres réponses*, éd. Galilée, Paris, 2001
- DERRIDA Jacques, "*La Dissémination*", Ed. Seuil, Paris, 1972
- DERRIDA Jacques et MALABOU Catherine, *Jacques Derrida. La contre-allée*, éd. La Quinzaine littéraire, France, Janvier 1999
- DERRIDA Jacques, "*Glas*", éd. Galilée, 1974, Paris, France
- DERRIDA Jacques, *Le Cahier de l'Herne sur Jacques Derrida*, éd. de l'Herne, 2004
- DU PONT Diana C., *Terra Nova : drawings and models by Lebbeus Woods*, ed. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, 1992
- FAREL Alain, *Architecture et complexité. Le troisième labyrinthe*, éd. Parenthèses, Paris, 2008
- FARRELY Lorraine et SEGUIN Laurence (trad.), *Les fondamentaux de l'architecture*, éd. PYRAMID, Paris, 2008
- FRIEDMAN Mildred, *Frank Gehry*, éd. Rizzoli, New York
- GAUDIN Henri, *La Cabane et le labyrinthe*, éd. Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1984
- GHIRARDO Diane, *Les architectures postmodernes*, éd. Thames & Hudson, Paris, 1997
- GRAY Camilla, *L'Avant-garde Russe dans l'art moderne 1863/1922*, éd. Thames & Hudson, Singapour, 2003
- GUCCIONE Margherita, *ZAHA HADID*, éd. Actes Sud, Italie, Août 2010

- GUIHEUX Alain, MIGAYROU Frédéric, VIDLER Anthony, *Coop Himmelblau. Construire le ciel : Centre de création industrielle, 16 décembre 1992-12 avril 1993*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1992
- HALLEY Peter, *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*, éd. Ensba, Paris, 1992
- HARRIES Karsten, *Journeys into the wilderness of artifice*, In WOODS Lebbeus, MYERS Tracy, HARRIES Karsten, *Lebbeus Woods. Experimental architecture*, éd. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004
- HEIDEGGER Martin, DERRIDA Jacques, WIGLEY Mark, *The Architecture of deconstruction : Derrida's Haunt*, ed. Cambridge (Mass.) - MIT Press, 1997
- IBELINGS Hans, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, éd. Hazan, France Janvier 2003
- JACQUET Nicolas Bruno, *Le langage hypermoderne de l'architecture*, éd. Parentheses, France, 2014
- JAMESON Frédéric, *Le Postmodernisme, ou la logique du capitalisme tardif*, éd. Edition Beaux-Arts de Paris, Paris, 2007
- JANIGIAN Aris, MIGAYROU Frédéric, SAEI Michele (ed.), *Michael Saei, Building + Projects*, ed. Rizolli, New York, 1997
- JENCKS Charles, *The New Paradigm in Architecture : The Language of Postmodernism*, ed. Yale University Press, USA, 2002
- JENCKS Charles, *The architecture of the jumping universe*, ed. Academy Editions, New York, 1995
- JENCKS Charles, *Le langage de l'architecture post-moderne*, éd. Academy Editions - Denöel, Grande Bretagne, 1979
- JODIDIO Philip, *Hadid : Zaha Hadid, complete works 1979-2013*, éd. Taschen, France, 2013
- JODIDIO Philip, *ZAHA HADID. 1950. Faire exploser l'espace pour le remettre en forme*, éd. Taschen, Allemagne, 2012

- JODIDIO Philip, *Contemporary American Architects, Volume III*, éd. Taschen, Italy, 1997
- KEUCHEYAN Razmig, *Le constructivisme. Des origines à nos jours*, Paris, France, éd. Hermann, 2007
- KHAN Hasan-Uddin, *Le style international. Le modernisme dans l'architecture de 1925 à 1965*, éd. Taschen, Italie, 2001
- KIPNIS Jeffrey & LEESER Thomas, *Chora L Works : Jacques Derrida and Peter Eisenman*, ed. The Monacelli Press, New York, 1997
- LAMUNIERE Inès, *Fo(u)r cities: Milan, Paris, Londres, New York*, éd. presses polytechniques universitaires romandes, France, 2004, p. 204
- LEE Pamela M., *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, éd. The mit press, Massachusetts/London, 1999, p. 280
- LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric (dir.), *Frank Gehry*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2015
- LONBARDI Sarah et ROUSSEAU Valérie (dir.), *Richard Greaves. Anarchitecte/Anarchitect*, éd. Éditions du Seuil, Paris, 2005
- LORIN Claude, *L'inachevé : peinture, sculpture, littérature*, éd. Grasset (coll. « Figures »), Paris, 1984
- LUCAN Jacques, *Composition, non-composition. Architecture et théorie, XIXe - XXe siècles*, éd. Presses polytechniques et universitaires romandes, Espagne, 2009
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, éd. Les éditions de minuit, Paris, 1998
- MAKARIUS Michel, *Ruines*, éd. Flammarion, Toulouse, 2004
- MALLET Marie-Louise et MICHAUD Ginette, *Jacques Derrida / cahier*, éd. L'Herne, 2004, France
- MATTA-CLARK Gordon, *entretiens*, éd. Éditons Lutanie, France, 2011
- MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du postmoderne*, éd. Hourvari, France, 2009
- MILLER Isabelle, *Les inachevées. Le goût de l'imparfait*, éd. Seuil, Paris, 2008, p. 205

- NASR Joseph, *Le rien en architecture, l'architecture du rien*, éd. L'Hamattan, Paris, 2011
- NORRIS Christopher, BENJAMIN Andrew, *What is deconstruction?*, ed. Academy Editions, London, 1988
- POYNOR Rick, *Transgression. Graphisme et postmodernisme*, éd. Céline Remechido, France, 2003
- RAMOND Charles, *Le vocabulaire de Derrida*, éd. Ellipses, novembre 2001, France
- ROBIN Suzanne, *Églises modernes. Évolution des édifices religieux en France depuis 1955*, éd. Hermann, Paris
- SALAT Serge et LABBE Françoise, *Architectures du virtuel*, éd. Institut Français d'Architecture, Paris, 1989
- SALINGAROS Nikos A., ALEXANDER Christopher, HANSON Brian, MEHAFFY Michael et MIKITEN Terry M., *Anti-architecture et déconstruction*, éd. Solingen : Umbau-Verlag, 2005
- SEARLE John R. et COMETTI Jean-Pierre (trad.), *Déconstruction. Le langage dans tous ces états*, éd. L'éclat, France, Février 1992
- STENDHAL, *Racine et Shakspeare, T.1*, éd. Calder Publications, USA, 2012
- TAFURI Manfredo et DAL CO Francesco, *Architecture contemporaine*, éd. Gallimard/Electa, Italie, 1991
- TAFURI Manfredo, *Projet et utopie*, éd. Dunod, Paris, 1979
- TSCHUMI Bernard, *Architecture et disjonction*, éd. HYX, 2014
- V. ZIMA Pierre, *La déconstruction. Une critique*, éd. de l'Harmattan, Paris, Juin 2009
- VALLÉE Sheila de, *L'architecture du Futur*, éd. Terrail, Italie, octobre 1995, p. 108
- VALLIER Dora *Art abstrait*, éd. Fayard/Pluriel, France, 2012
- VIDARTE Paco, *Dérritages. Une thèse en déconstruction*, éd. l'Harmattan, Paris, 2001
- VIRILIO Paul, *L'accident originel*, éd. Galilée, France, 2005
- VIRILIO Paul, *Ce qui arrive*, éd. Galilée, Paris, 2002

- WALKER Stéphan, *Gordon Matta-Clark : Art, Architecture and the Attack on Modernism*, éd. I.B. Tauris, London, 2009
- WIGLEY Mark, *The Architecture of Deconstruction - Derrida's Haunt*, ed. The Mit Press Combridge, Massachudetts, London, 1993
- WINES James, *De-Architecture*, ed. illustrated edition, New York, 1988
- WOODS Lebbeus, *Earthquake !*, ed. Springer-Verlag/Wien and RIEAeuropa, Austria, 2001
- WOODS Lebbeus, LAFRANCHI Guy, *Gr(o)und. Workshop 2002*, ed. Springer-Verlag/Wien and RIEAeuropa, Austria, 2003
- WOODS Lebbeus, LAFRANCHI Guy, *Histaormina. Workshop 2001*, ed. Springer-Verlag/Wien and RIEAeuropa, Austria, 2002
- WOODS Lebbeus, *The New City*, ed. Simon & Schuster, New York, London, Toronto, 1992
- WOODS Lebbeus, *Terra Nova, drawing and models*, ed. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, 1992
- WOODS Lebbeus, *Anarchitecture : Architecture is a Political act*, ed. Academy Editions, London, 1992
- WOODS Lebbeus, *Pamphlet Architecture 15: War and Architecture*, ed. Princeton Architectural Press, December 1997
- ZAERO-POLO Alejandro, *Information technology at Frank O. Gehry & Associates*, Extrait d'*El-Croquis*, Novembre 1990
- ZEVI Bruno, *Le langage moderne de l'architecture. Pour une approche anticlassique*, éd. Pocket, France, 2003

-II- 2. Articles de revues.

- ABRAM Joseph, *Un patrimoine menacé*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 2, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008

- BAUDRILLARD Jean, *La forme sismique*, Extrait de *Cahiers confrontation*, n° 7, 1982
- BELOUET Guy, *NON FINITO*, art, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Tome IV, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008
- BENJAMEN Andrew, *Derrida, Architecture and Philosophy*, In *Architectural design, Deconstruction in Architecture*, vol. 58, Great Britain, London, 1988
- BENJAMEN Andrew, *Deconstruction and Art/The Art of Deconstruction*, In NORRIS Christopher, BENJAMEN Andrew, *What is Deconstruction ?*, ed. Academy Editions, London, Great Britain, 1988
- BENNINGTON Geoff, *Deconstruction and Postmodernism*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine, BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academy Editions, London, 1989
- BENNINGTON Geoff, *Deconstruction is not what you think*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine, BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academy Editions, London, 1989
- BETSKY Aaron, *L'architecture dans les limbes*, Extrait de BRAYER Marie-Ange et MIGAYRON Frédéric, *Archilab - Orléans 2000*, Ed. Les presses de l'imprimerie Blanchard, Orléans, Mai 2000
- BIRAGHI Marco, *Eisenman o dell'interpretazione*, In AURELI Pier Vittorio, BIRAGHI Marco, PURINI Franco, *Peter Eisenman, tutte le opere*, ed. Electa, Milano, 2007
- BRAYER Marie-Ange, *L'architecture, un art public*, Extrait de James Wines, *Site. Architecture dans le contexte*, éd. HYX, Orléans, 2002
- BRIZZI Markco, *Éloge du fragment*, Extrait de BRAYER Marie-Ange et MIGAYROU Frederik, *Archilab Orléans 2000*, éd. Les presses de l'imprimerie Blanchard, Orléans, Mai 2000
- BROADBENT Geoffrey, *Interview with HADID Zaha*, In GLUSBERG Jorge (edit.), PAPADAKIS Andreas, *Deconstruction. A student guide*, ed. Academy Editions, Great Britain, London, 1991

- CHARLES Daniel, *Architecture et philosophie*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 2, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008
- CHOAY Françoise, *Espace (Architecture et esthétique)*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis*, Vol. 9, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 2008
- CONIO Gérard, *La genèse et le sens du constructivisme*, Extrait de CONIO Gérard (dir.) et YAKOUPOVA Larissa (trad.), *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, Lausanne, éd. L'âge d'homme, 1987
- "*Conversation entre architectes : Gianni Pettena, James Wines. Le dessin du monde*", Extrait de WINES James. *Site. Architecture dans le contexte*, éd. HYX, Orléans, 2002
- Conversation : Zaha M. Hadid, Wolf Prix, and Bernard Tschumi*, In *Architecture & Urbanism*, N° 334, juil. 1998
- COSSON Elsa, *Thom Mayne (1944-)*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. III, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008
- DERRIDA Jaques, *52 Aphorismes pour un avant-propos*, Extrait de *Cahiers du CCI, Hors-série*, éd. Georges Pompidou, Paris, 1987
- DERRIDA Jacques, *Architecture et déconstruction*, Extrait de JDEY Adnen, *Derrida et la question de l'art. Déconstruire l'esthétique*, éd. Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2011
- DE SOUSA Ronald, *Après la catastrophe*, Extrait de *Critique*, n° 783/784, Aout/Septembre 2012
- EISENMAN Peter, *L'espace autre*, Extrait de *Technique et architecture*, n° 360, 1985
- EISENMAN Peter, *Misreading*, In EISENMAN Peter, KRAUSS Rosalind, TAFURI Manfredo, *PETER EISENMAN HOUSES CARDS*, ed. Oxford University Press, Oxford, 1987
- Indeterminate Facade*, *Magazine BEST*, Extrait d'*Architecture d'Aujourd'hui*, n°23, Février 1981

- EISENMAN Peter et KRIER Leon, *Entretien*, Extrait d'*Archives d'Architecture Moderne*, n° 28, 1985
- EISENMAN Peter, *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, In *AD, Deconstruction in Architecture*, vol. 58, N° 3/4, 1988
- FISCHER Hervé, *La caverne virtuelle et le nécessaire retour à la philosophie*, Extrait d'EPOQUE Martine, *Arts et technologies : nouvelles approches de la création artistique*, éd. Méridien, Oullins (France), Février 1995
- FOUCAULT Michel, *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)*, Extrait d'*AMC*, n°5, octobre 1984
- FRAMPTON Kenneth, *Une architecture plurielle*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 2, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008
- Frank O. Gehry, 1993. Un moment de vérité*, Extrait de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Avril 1993, n°286
- GABO Naum et PEVSNER Antoine, *Le manifeste réaliste - 1920*, Extrait de CONIO Gérard (dir.) et YAKOUPOVA Larissa (trad.), *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, Lausanne, Suisse, éd. L'âge d'homme, 1987
- GLUSBERG Jorge, *FOREWORD*, In GLUSBERG Jorge, PAPADAKIS Andreas, *Deconstruction. A student guide*, ed. Academy Editions, Great Britain, London, 1991
- GLUSBERG Jorge, *The architecture of deconstruction*, In GLUSBERG Jorge, PAPADAKIS Andreas, *Deconstruction. A student guide*, ed. Academy Editions, Great Britain, London, 1991
- GOETZ Benoit, *Derrida. De architectura*, Extrait de JDEY Adnen, *Derrida et la question de l'art. Déconstruire l'esthétique*, éd. Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2011
- GRIFFITHS John, *Deconstruction Deconstructed*, In BENJAMIN Andrew, COOKE Catherine, PAPADAKIS Andrea, *Deconstruction. Omnibus volume*, ed. Rizzoli international publications, USA, 1989

- GRUMBACH Antoine, *L'inachèvement perpétuel, Territoire, Aménagement-Déménagements*, Conférences, 1997, éd. Éditions du Pavillon de l'Arsenal, Extrait de *Les mini PA*, n°26
- GUIRAUD Jean, *Espace (Architecture et esthétique)*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 8, éd. Encyclopædia Universalis, éd. Editeur à Paris, Paris, 2008
- HABERMAS Jürgen, *La Modernité : un projet inachevé*, Extrait de *Critique*, Octobre 1981, t. XXXVII, n° 413
- HODGE Brooke et MIGAYROU Frédéric, *Entretien avec Thom Mayne*, Extrait de MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuities of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006
- HOLLOWAY Robert, "Matta-Clarking", In CORBEIRA Dario (edit.); *¿ Construir... o deconstruir ?*, éd. Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, Espagne
- Interview with HADID Zaha by BROADBENT Geoffrey*, In GLUSBERG Jorge (edit.) and PAPADAKIS Andreas, *Deconstruction. A student guide*, ed. Academy Editions, Great Britain, London, 1991
- JOHNSON Philip, *Preface*, In JOHNSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n.p.
- KOPP Anatole, *Architecture et mode de vie. Textes des années 20 en U.R.S.S.*, éd. Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1979
- KOSUTH Joseph, *L'art après la philosophie*, Extrait de *Studio International*, vol. 179, n° 915-917, Londres, Oct./Nov./Déc./ 1969
- KIPNIS Jeffrey, *Architecture's Last Watch*, In *El Croquis 59*, Madrid, 1993, cité par MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuities of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006
- LABEDADE Nadine, *Peter Eisenman*, Extrait d'*Architectures expérimentales, 1950-2012*, éd. FRAC, 2003
- LABEDADE Nadine, *Coop Himmelb(l)au*, Extrait d'*Architectures expérimentales/1950-2012*, éd. HYX, France, 2013

- LEACH Neil, *Deconstructivism*, In SENNOTT R. Stephen (edit.), *Encyclopedia of 20th century. Architecture, Vol. 1*, ed. New York Londres : Fitzroy Dearborn, Etats-Unis d'Amérique, 2004
- LE DANTEC Jean-Pierre, *Déconstructivisme*, Extrait de *Technique et architecture*, n° 379, 1988
- LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric, *Entretien avec Frank Gehry. Réalisé le 29 Juin 2014, à la fondation Louis Vuitton, Paris*, Extrait de LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric (dir.), *Frank Gehry*, éd. Centre Pompidou, Belgique, 2014
- LEMONIER Aurélien, *La ville en suspens*, Extrait de MIGAYROU Frédéric (édit.), *Bernard Tschumi. Architecture : concept & notation*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 2014
- LEMONIER Aurélien, *La promesse des villes*, Extrait de LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric (dir.), *Frank Gehry*, éd. Centre Pompidou, Belgique, 2014
- Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé*, Extrait de CHASTEL André, *Fables, formes, figures*, éd. Flammarion, Paris, 1978
- LOYER François, *La modernité en question*, Extrait de *Le Grand Atlas de l'architecture mondiale*, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 1982
- LYNN Greg, *Architectural Curvilinearity : The Folded, The Pliant And The Supple*, In *Architectural Design*, n° 63, vol. 3/4, 1993
- MASSU Claude, *États-Unis d'Amérique (Art et culture)*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis 9*, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 2008
- MAYNE Thom, *Isolement connecté, avril 1993*, Extrait de MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuities of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006
- MENNAN Zeynep, *Des formes non standard : un des "Gestalt Switch"*, Extrait de GREG Lynn et BEN Van Berkel, *Architectures non standard : exposition présentée au Centre Pompidou 10 décembre 2003*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 2003

- MIGAYROU Frédéric, *Ciel au-dessus de Vienne*, Extrait de *Coop Himmelb(l)au. Construire le ciel*, éd. Editions du Centre Pompidou, Paris, 1992, n. p.
- MIGAYROU Frédéric, *Les ordres du non standard*, Extrait de GREG Lynn et BEN Van Berkel, *Architectures non standard : exposition présentée au Centre Pompidou 10 décembre 2003*, Éd. Centre Pompidou, 1^{er} mars 2004, Paris, 2003
- MIGAYROU Frédéric, *Urbanisme non-standard*, Extrait de BRAYER Marie-Ange et MIGAYRON Frederik, *Archilab - Orléans 2001*, éd. Éditions HYX, Orléans, Mai 2001
- MONEO Rafael, *Peter Eisenman*, In MONEO Rafael, *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'œuvre de huit architectes contemporains*, éd. Parenthèses, France, 2003
- MÖNNINGER Michel, *Introduction*, Extrait de *Coop Himmelb(l)au. Complete Works 1968-2010*, éd. Taschen, Cologne, 2010
- MUCCI Massimo, *The Fall and the Rise : Lebbeus Woods'. Metaphorical and Narrative Drawings*, In SHEIL Bob, MIGAYROU Frederic, PEARSON Luke, ALLEN Laura, *Drawing Futures : Speculations in Contemporary Drawing for Art and Architecture*, ed. Riverside Architectural Press, December 2016
- MÜLLER Alois Martin, *The dialectic of Modernism*, In NOEVER Peter, *Architecture in transition. Between Deconstruction and New modernism*, éd. Prestel, Munich
- MYERS Tracy, *"The possibility of the Experimental" : Lebbeus Woods's passionate provocations*, In WOODS Lebbeus, MYERS Tracy & HARRIES Karsten, *Lebbeus Woods. Experimental architecture*, ed. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004
- MYERS Tracy, *"The possibility of the Experimental" : Lebbeus Woods's passionate provocations*, In WOODS Lebbeus, MYERS Tracy & HARRIES Karsten, *Lebbeus Woods. Experimental architecture*, éd. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004

- NAKOV Andréi, *Constructivisme*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 6, éd. Encyclopædia Universalis, Editeur à Paris, Paris, 1968
- NETTER Annick et BORDRY François, *Préface*, Extrait de WINES James, *Site. Architecture dans le contexte*, éd. HYG, Orléans, 2002
- NORRIS Christopher, *Architecture et déconstruction, Entretien avec Jacques Derrida*, Extrait de JDEY Adnen, *Derrida et la question de l'art. Déconstruire l'esthétique*, éd. Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2011
- NORRIS Christopher, *Deconstruction, Post-modernisme and the Virtual Arts*, In NORRIS Christopher, BENJAMEN Andrew, *What is Deconstruction ?*, ed. Academy Editions, London, Great Britain, 1988
- OSSIP BRIK, *L'artiste et la commune*, Extrait de CONIO Gérard (dir.) et YAKOUPOVA Larissa (trad.), *Le constructivisme Russe. Tome I. Le constructivisme dans les arts plastiques*, Lausanne, Suisse, éd. L'âge d'homme, 1987
- PELISSIER Alain, *La déconstruction*, Extrait de *Techniques et Architecture*, n° 380, 1988
- PICON Antoine, *Notions essentielles*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 2, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008
- PICON Antoine, *Construire aujourd'hui*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 2, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008
- PORTHOGHESI Paolo, *La fin des interdits*, Extrait de *La présence de l'histoire. L'après modernisme*, éd. Éditions L'Équerre, Paris, 1981
- PURINI Franco, *Pluralità dell'unico*, In AURELI Pier Vittorio, BIRAGHI Marco & PURINI Franco, *Peter Eisenman, tutte le opere*, éd. Electa, Milano, 2007
- RAMOND Charles, *Déconstruction et littérature (Glas, un guide de lecture)*, Extrait de RAMOND Charles (dir.), *Derrida : la déconstruction*, éd. PUF, France, Août 2005

- RUDY Steinmetz, *Le Déconstructivisme ou l'architecture aux limites*, Extrait d'*Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*, éd. De Boeck, Bruxelles, 2002
- SEIGNEUR François, *Ordre et désordre en architecture*, Extrait de YOUNES Chris (dir.), *Art et philosophie, ville et architecture*, éd. Découverte, Paris, 2003
- SOUTERAU Jacques, *Les tendances de l'architecture depuis 1980*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 2, éd. Encyclopædia Universalis, Éditeur à Paris, Paris, 2008
- SPUYBROEK Lars, *La structure du flou*, Extrait de GREG Lynn et BEN Van Berkel, *Architectures non standard : exposition présentée au Centre Pompidou 10 décembre 2003*, éd. Centre Pompidou, 1er mars 2004, Paris, 2003
- THE POOR BOYS ENTERPRISE, *Fragments*, Extrait de BRAYER Marie-Ange et MIGAYRON Frédéric, *Archilab - Orléans 2000*, éd. Les presses de l'imprimerie Blanchard, Orléans, Mai 2000
- TSCHUMI Bernard, *Architecture et concepts*, Extrait de MIGAYROU Frédéric (édit.), *Bernard Tschumi. Architecture : concept & notation*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 2014
- TSCHUMI Bernard, *Architecture and Transgression*, In *Oppositions*, Winter 1976, n° 7
- VIRILIO Paul, *Accident du tempo*, Extrait de *Regards sur la crise*, éd. Hermann, Paris, 2010
- WIGLEY Mark, *The domestication of the house : deconstruction after architecture*, In BRUNETTE Peter & WILLS David, *Deconstruction and the Visual Arts. Art, media, architecture*, ed. Cambridge University Press, USA, 1994
- WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine and BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academy Editions, Londres, 1989
- WINES James, *Polémique New Yorkaise*, Extrait d'*AMC*, 1988, n° 21

- WINES James, *L'architecture du risque*, Extrait d'*Architecture Intérieure - Créée*, n° 165, Avril/Mai 1978
- WINES James, *De-Architecturization. The iconography of disaster*, In *Architectural Design*, July 1975
- WINES James, *The Slippery Floor*, In PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine and BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, ed. Academy Editions, Londre, 1989
- WINTER Jean-Pierre, *La grande disjonction*, Extrait de *Regards sur la crise*, éd. Hermann, Paris, 2010
- WOODS Lebbeus, *La chute*, Extrait de VIRILIO Paul, *Ce qui arrive*, éd. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2002
- WOODS Lebbeus, *Berlin-Free-Zone*, In *Architectural design, Free Space architecture*, vol. 96, Great Britain, London, 1992
- WOODS Lebbeus, *Terra Nova*, In NOEVER Peter, *Architecture in transition. Between Deconstruction and New modernism*, éd. Prestel, Munich
- WOODS Lebbeus, *Taking on Risk : Nine experimental scenarios*, In WOODS Lebbeus, MYERS Tracy, HARRIES Karsten, *Lebbeus Woods. Experimental architecture*, ed. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004
- WOODS Lebbeus, *Terra Nova*, In NOEVER Peter, *Architecture in transition. Between Deconstruction and New modernism*, éd. Prestel, Munich
- WOODS Lebbeus, *The question of the space*, In ARONOWITZ Stanley, MARTINSONS Barbara, MENSER Michael, *Technoscience et Cyberculture*, éd. Routledge, 1996
- ZIELINSKI Corneley, NIKOLAÏEVITCH Tchitcherine Alexis et SELVINSKY Elie-Carl, *Poètes constructivistes. Change total*, Moscou, 1924, Extrait de CONIO Gérard, *Le constructivisme Russe. Tome II. Le constructivisme littéraire*, éd. L'âge d'homme, Lausanne, 1987

-II- 3. Thèses et mémoires.

EV RAD Jean-Raoul, *La Condition Postmoderne (des architectes). Le rapport sur le savoir de JF LYOTARD commenté par une histoire "Immédiate" de l'architecture*, Mémoire de 3^{ème} cycle, Formation DPLG, Ecole d'Architecture de Paris Malaquais, 2006, <http://jeanraoule.free.fr> (publiée)

-II- 4. Ressources électroniques.

BOUGNOUX Daniel, *Donner le jour* ; Extrait de "*Un jour Derrida*", Actes du colloque organisé par la Bpi le lundi 21 novembre 2005, <https://fr.scribd.com/document/124245588/Actes-Du-Colloque-Un-Jour-Derrida-2006>

CHÂTEAU Hernán Barría, *The cut, the hole and the eclipse: Matta-Clark's sections*, In *Arquitectura revista*, vol. 7, N. 2, <https://www.researchgate.net>

DELAIN Pierre, *Les mots de Jacques Derrida*, éd. Galgal, 2004, <http://www.idixa.net>

DERRIDA Jacques, *Qu'est-ce que la déconstruction ? (entretien daté de 1992 de Roger-Pol Droit avec Jacques Derrida)*, Extrait de *Le Monde*, Mardi 12 Octobre 2004, <http://www.idixa.net/Pixa>

DERRIDA Jacques, *Point de folie. Maintenant l'architecture*, Extrait de TSCHUMI Bernard, *La case Vide*, éd. La Villette, 1985, Londres, Architectural Association, <https://redaprenderycambiar.com.ar>

EISENMAN Peter, *The End of the Classical : the End of the beginning, the End of the End*, in *Perspecta*, Vol. 21, 1984, p. 161, <https://arch451fa15arlt.files.wordpress.com>

FUSTER Albert, *Gaudí, mythe ou réalité ?*, Extrait de *Perspective*, 2, 2009, <http://perspective.revues.org/1388>

- GRUMBACH Antoine, *Culture de densité ou l'inachèvement perpétuel*,
Extrait de *Cahier 8 - Institut pour l'Art et la Ville*, Maison du Rhône,
Givors, 1994, <http://www.antoinegrumbach.com>
- GRUMBACH Antoine, *L'inachèvement perpétuel, Territoire, Aménagement-Déménagements*, Conférences, 1997, éd. Éditions du Pavillon de l'Arsenal, Extrait de *Les mini PA*, n°26, p. 44, <http://www.antoinegrumbach.com>
- HARNONCOURT-FUCHS Marie-Thérèse, *Zirl House*,
<https://www.dwell.com>
- LUSSAC Olivier, *Installation 5 (anarchitecture et détournement)*, Extrait de *Musica Falsa*, n° 13, décembre 2000, <http://www.artperformance.org>
- MCLEOD Mary, *Architecture and politics in the Reagan Era : From Postmodernism to Deconstructivism*, Extrait d'*Assemblage* 8, Feb. 1989, <http://links.jstor.org>
- RAMADE Bénédicte, *Le club de la Déconstruction*, Extrait de *LIGEIA, Dossiers sur l'Art*, N° 33-36, Octobre 2000, Juin 2001, www.nils-m.net
- SCHAUDER Silke, *Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel*, <http://meunierlagier.unblog.fr>
- STAMP Jimmy, *Lecture Review: Lebbeus Woods*, <http://lifewithoutbuildings.net>
- TORELLI Vilma, *Linguaggi dell'arte moderna. Il non-finito*, <http://www.artonweb.it>
- WINES James, *Architecture as the Inversion of Architecture*, In *Oz* : Vol. 9, 1987, <https://doi.org/10.4148/2378-5853.1136>

-III- Image photographique, construction du regard et esthétique.

-III- 1. Livres.

- ADORNO Theodor, JIMENEZ Marc (trad.), *Théorie esthétique*, éd. Klincksieck, France, 1995
- AUMONT Jacques, *L'image*, éd. Nathan, Paris, 1990
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, éd. Gallimard Seuil, France, 1980
- BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, éd. Allia, France
- BENJAMIN Walter, *Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, éd. Allia, France, 2011
- BENJAMIN Walter, *Écrits français*, éd. Gallimard, Paris, 1991
- BERENSTEIN-JACQUES Paola, *Esthétique des Favelas*, éd. L'Harmattan, France, 2002
- BERNHARDT Uwe, *Le regard imparfait. Réalité et distance en photographie*, éd. L'Harmattan, France, 2001
- BRES Yvon, *L'inconscient*, éd. Ellipses, France, 2002
- COUCHOT Edmond. *Images. De l'optique au numérique*, éd. Hermès, Paris, 1988
- COUCHOT Edmond et HILLAIRE Norbert, *L'art numérique*, éd. Flammarion, Paris, 2003
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, éd. Les éditions de minuit, Paris, 1980
- DUBOIS Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, éd. Nathan, Paris, 1990
- DURAND Régis, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, éd. La Différence, France, 2002

- EWIG Isabelle et MALDONADO Guitemie, *Lire l'art contemporain : Dans l'intimité des œuvres*, éd. Larousse, France, 2009
- FÉLIBIEN J.-F., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture avec La vie des architectes*, éd. impr. de S. A. S., Trévoux, France, 1725, 6 volumes
- FLUSSER Vilèm, *Pour une esthétique de la photographie*, éd. Circe, France, Mars 2004
- JIMENEZ Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Gallimard, Folio Essais, Paris, 1997
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, France, 2002
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, éd. Gallimard, France, 1998
- KRAUSS Rosalind, *Le photographique, Pour une théorie des écarts*, éd. Macula, Paris, 1990
- RIBON Michel, *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art de la catastrophe*, éd. Editions Kimé, Paris, 1999
- ROSENBERG Harold, *La dé-définition de l'art*, éd. Éditions Jacqueline Chambon, France, 1998
- RUIZ Raoul, *Poétique du cinéma*, éd. Nathan, France, 1999
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, éd. Christian Bourgois éditeur, France, Octobre 2008
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, éd. Armand Colin, France, 2005
- TALON-HUGON Carole, *L'esthétique*, éd. PUF, France, 2008
- TRIKI Rachida, *L'Esthétique et la question du sens*, éd. Arcantère, Paris, 2001
- VACCARI Franco, *La Photographie et L'inconscient Technologique*, éd. Créatis, Paris, 1981
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, éd. Galilée, France, 1989

III - 2. Article de revues.

- ARROUYE Jean, *Photographies du carré*, Extrait de *Les cahiers de la photographie. Cadres/Formats*, N° 19, 1986, p.p. 53/64
- DAVAL Jean-Luc, *Photographie (Art)*, Extrait d'*Encyclopædia Universalis*, Vol. 18, éd. éd. Encyclopædia Universalis, Paris, 2008
- DUFRENNE M., *Esthétique et philosophie*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis* Vol. 6, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 1972
- KANDINSKY Wassily, *Tanzkurven : Zu den Tänzen der Palucca*, in *Das Kunstblatt, Potsdam*, vol. 10, n° 3, 1926, p.p. 117/121
- KEMPF Jeff, *Qu'est-ce qu'un regard photographique, Garry Winogrand au fil du rasoir*, Extrait de *Cercles : Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone*, Université de Rouen, 1992
- LASCAULT G., *Non-Art*, Extrait d'*Encyclopaedia Universalis* Vol. 11, éd. Encyclopaedia Universalis, France, 1971
- LEMAGNY Jean-Claude, *Continuité et discontinuité de l'acte photographique*, Extrait de *Les Cahiers de la photographie*, n°8, Paris, ACCP, 1982
- MICHAUD Yves, *Formes du regard. Philosophie et photographie*, Extrait de FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, éd. Adam Biro/Larousse, 1994, Paris, 2001

III - 3. Thèses et mémoires.

- BEN ARAB CHELLY Sonia, *Le photomontage, carrefour du réel et du virtuel : espace vécu/espace de l'art*, Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur de l'université de Tunis. Discipline : Sciences et Techniques des arts, Septembre 2016 (non publiée)
- BOUDREAU Jean-Philippe, *Le scénario de film : une esthétique de l'inachèvement Perspectives théoriques du non finito*, Mémoire

présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval,
2007 (publiée)

PAUL Dominique, *Entre chaire et lumière. Actualité de la photographie*,
Doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à
Montréal, Octobre 2008 (publiée)

VANCASSEL Paul, *Les regards photographiques : dispositifs
anthropologiques et processus transindividuels*, Thèse pour obtenir le
grade de docteur de l'université Rennes 2 en sciences de l'information
et de la communication, 8 février 2008 (publiée)

III - 4. Ressources électroniques.

COUCHOT Edmond, *De la représentation à la simulation. Évolution des
techniques et des arts de la figuration*, éd. Centre de recherche sur la
culture technique, Neuilly-sur-Seine, 1991, p. 58,
<http://documents.irevues>

DESCARTES René, *Œuvres de Descartes*, éd. Charles Adam et Paul
Tannery, Paris, 1908, <https://fr.wikisource.org>

GUNTHERT André, *L'image conversationnelle*, Extrait d'*Études
photographiques, regard photographique, la photographie* N°31,
Printemps 2014, <http://etudesphotographiques.revues.org>

MÉLON Marc-Emmanuel, *Le regard photographique, la photographie
regardée. Fascination et éviction du détail dans la photographie au
XIXe siècle*, <https://orbi.ulg.ac.be> ROUILLÉ André, *Quand la
photographie cesse d'en être. De l'argentique au numérique*, In
Appareil, N°15, 2015, <http://appareil.revues.org>

NIETZSCHE Friedrich et Henri ALBERT (trad.), *Le Crépuscule des idoles.
Le Cas Wagner, Nietzsche contre Wagner, L'Antéchrist*,
<https://fr.wikisource.org/wik>

SOETE Lieven, *Les photomontages de John Heartfield*, Extrait d'*Études marxistes*, avril 1996, <https://desordre.net/bloc/ryoanji/pages/heartfield.htm>

-IV- Dictionnaires.

- AUGE Paul (dir.), *Dictionnaire Larousse du XX^{ème} siècle en six volumes*, Tome premier, éd. Librairie Larousse, Paris, 1928
- BLAY Michel, *Dictionnaire des concepts philosophiques*, éd. Larousse, France, 2013,
- BLOCH Oscar (dir.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, éd. PUF, France, 2002
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, éd. Robert Laffront, Paris, 1982
- DE GONCOURT Edmond, DE GONCOURT Jules, *Journal Des Goncourt, NE, Mémoires de la vie littéraire 1851-1865*, éd. Bouquins, France, Novembre 2013
- MERLIN Pierre et CHOAY Françoise, *Le dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, éd. Presses Universitaires de France, France, 2009
- Faits des Romains*, éd. L. F. Flutre et K. Sneyders de Vogel
- Grand Larousse encyclopédique en dix volumes. Tome troisième*, éd. Librairie Larousse, Paris, 14968
- Grand Larousse Universel*, éd. Édition hors commerce rev. et corr, France, 1989
- REY Alain, VERDIER Fabienne, *Le Petit Robert de la langue française*, éd. Le Petit Robert, édition des 50 ans, France, 2017
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, éd Presses universitaires de France, France, 1990

LISTE DES FIGURES.

Figure 1, p. 68

ABDELKAFI Jallel, *La médina de Tunis. Espace historique*, éd. Presses du CNRS, Paris, Octobre 1989, p. 135

Figure 2, p. 68

ABDELKAFI Jallel, *La médina de Tunis. Espace historique*, éd. Presses du CNRS, Paris, Octobre 1989, p. 112

Figure 3, p. 68

ABDELKAFI Jallel, *La médina de Tunis. Espace historique*, éd. Presses du CNRS, Paris, Octobre 1989, p. 165

Figure 4, p. 69

ABDELKAFI Jallel, *La médina de Tunis. Espace historique*, éd. Presses du CNRS, Paris, Octobre 1989, p. 165

Figure 5, p. 69

SEBAG Paul, *Le bidonville de Borgel*, Extrait des *Cahiers de Tunisie*, N° 23-24, 1958, p. 268

Figure 6, p. 69

SEBAG Paul, *Le bidonville de Borgel*, Extrait des *Cahiers de Tunisie*, N° 23-24, 1958, p. 268

Figure 7, p. 70

SEBAG Paul, *Le bidonville de Borgel*, Extrait des *Cahiers de Tunisie*, N° 23-24, 1958, p. 268

Figure 8, p. 70

ABDELKAFI Jellal, *La médina de Tunis. Espace historique*, éd. Presses du CNRS, Paris, Octobre 1989, p. 188

Figures 9, 10 et 11, p. 71

Source : AGUIAR SANTOS Ivani da Silva, *Les Alagados : le quotidien d'une favela brésilienne*, 22/07/2013, http://www.lavie.fr/medias/diaporamas/les-alagados-le-quotidien-d-une-favela-bresilienne-22-07-2013-42654_76.php

Figure 12, p. 123

BOUGOURD et FAYOLLE Caroline, *Marion. L'esprit Castor : mythe et réalités*, 30 juillet 2011, <http://strabic.fr>

Photo 13, p. 123

LOAËC Anne-Claire, *Les Castors, pionniers de l'auto-construction*, 16 mars 2014, <https://www.letelegramme.fr/histoire/les-castors-pionniers-de-l-auto-construction-16-03-2014-10079613.php>

Photos 14 et 15, p. 124

<http://diegocupolo.com/photography/turkey/>

Photo 16, p. 125

DEVELAY MAZURELLE Céline, *Casbah d'Alger, cœur de l'Algérie*, 19 août 2015, <http://www.rfi.fr/emission/20150819-algerie-casbah-alger-unesco-patrimoine-cite>

Photo 17, p. 125

MOHAMED OULD ABDEL AZIZ, *Présidentielle en Mauritanie : la population réclame de l'argent et du travail*, Rfi Afrique, 18-06-2014, <http://www.rfi.fr/afrique/20140618-presidentielle-mauritanie-derniere-ligne-droite-emploi-argent-population-attentes-education>

Photos 18 et 19, p. 126

<https://hiveminer.com/Tags/caracas%2Cranchox>

Figure 20, p. 125

VAUTHRIN Jak, *Villes africaines, anarchie et raison d'une architecture*, éd. L'Harmattan, France, 1989, p. 42

Figure 21, p. 127

Gravure de 1686 par J.B. Guilbert - Museon Arlaten, <http://stephdelarue.chez-alice.fr/Monographie/Annexes/image1.htm>

Figure 22, p. 127

<http://data.abuledu.org>

Figure 23, p. 127

<https://fr.wikipedia.org>

Figure 24, p. 146

www.portrait.pulitzerarts.org

Figure 25, p. 146

www.fotomuseum.ch

Figure 26, p. 146

www.photophiles.com

Figures 27 et 28, p. 147

COUTURIER Stéphanie et STÉPHANIE Antoine, *Série « Melting Point »*,
Barcelone, Parallel n°2, www.mep-fr.org

Figure 29, p. 147

www.thisnophoto.wordpress.com

Figure 30, p. 148

<http://emily.buzzo.com/hiroshi-sugimoto-foam/>

Figure 31, p. 148

www.agencevu.com

Figure 32, p. 148

www.agencevu.com

Figure 33, p. 149

www.johndavies.uk.com

Figure 34, p. 149

www.johndavies.uk.com

Figure 35, p. 149

www.johndavies.uk.com

Figure 36, p. 149

www.ecole-art-aix.fr

Figure 37, p. 150

www.mep-fr.org

Figure 38, p. 150

www.mep-fr.org

Figures 39, 40 et 41, p. 150

www.wird.com.ua

Figure 42, p. 151

<http://sfiic.free.fr>

Figure 43, p. 151

L'anorexie (et autres souffrances adolescentes) vue de face,

<http://tempsreel.nouvelobs.com>

Figure 44, p. 151

http://www.crp.photo/wp-content/uploads/2016/04/PATAUT_CP.pdf

Figure 45, p. 178

OLDENBURG Claes, *The Hole ou Placed Civic Monument ou Burial*

Monument, Octobre 1967, New York, Central Park,

[https://artplastoc.blogspot.com/2014/01/192-loeuvre-de-claes-](https://artplastoc.blogspot.com/2014/01/192-loeuvre-de-claes-oldenburg-ne-en.html)

[oldenburg-ne-en.html](https://artplastoc.blogspot.com/2014/01/192-loeuvre-de-claes-oldenburg-ne-en.html)

Figures 46 et 47, p. 178

<http://www.versaillesencheres.auction.fr>

Figure 48, p. 179

https://fr.wikipedia.org/wiki/Marisa_Merz

Figure 49, p. 179

<https://conservationmachines.files.wordpress.com>

Figure 50, p. 179

<https://conservationmachines.files.wordpress.com>

Figure 51, p. 180

<http://grofouillis.canalblog.com>

Figure 52, p. 180

<http://blog.pasqunpeu.fr/category/peinture/>

Figures 53 et 54, p. 180

<http://www.the-plumebook-cafe.com/vive-la-revolution/>

Figures 55 et 56, p. 181

<https://www.centrepompidou.fr>

Figure 57, p. 181

Le blog des Arts plastiques, <http://2.bp.blogspot.com>

Figure 58, p. 181

<https://fr.pinterest.com/explore/duchamp-fountain/>

Figure 59, p. 181

<https://www.24heures.ch/culture/urinoir-marcel-duchamp-fete-100-ans-cully/story/12230091>

Figure 60, p. 202

www.researchgate.net

Figure 61, p. 202

AD, Deconstruction in Architecture, Vol. 58, N° 3/4, 1988, p. 34

Figure 62, p. 202

www.coop-himmelblau.at

Figure 63, p. 203

VALLÉE Sheila de, *L'architecture du Futur*, éd. Terrail, Italie, octobre 1995, p. 108

Figure 64, p. 203

El Croquis 74/75, Vol. IV, 1995, p. 13

Figures 65, 66 et 67, p. 203

El Croquis 74/75, Vol. IV, 1995, p. 12

Figure 68, p. 204

VALLÉE Sheila de, *L'architecture du Futur*, éd. Terrail, Italie, Octobre 1995, p.p. 42/43

Figure 69, p. 204

JENCKS Charles, *Deconstruction : The Pleasures of Absence*, In AD, Deconstruction in Architecture, Vol. 58, N° 3/4, 1988, p. 22

Figure 70, p. 204

<http://www.delitfrancais.com>

Figure 71, p. 205

LEMONIER Aurélien et MIGAYROU Frédéric (dir.), *Frank Gehry*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2015, p. 71

Figure 72, p. 205

El Croquis 74/75, Vol. IV, 1995, p. 200

Figure 73, p. 205

El Croquis 74/75, Vol. IV, 1995, p. 203

Figures 74, 75, 76 et 77, p. 213

BLAKE Peter, *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis (Missouri) le 15 juillet 1972 à 15h 32 ou à peu près...*, éd. Éditions du moniteur, Paris, 1980, p.p. 157/158

Figure 78, p. 227

www.greg.org

Figure 79, p. 227

NAKOV Andrei, *Abstrait/Concret. Art non-objectif Russe et Polonais*, éd. Transédition, France, 1982, p. 38

Figure 80, p. 227

www.thearchitect.pro/ru

Figure 81, p. 228

www.fishki.net

Figure 82, p. 228

JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, ed. MOMA, New York, 1988, n.p.

Figure 83, p. 229

COOKE Catherine, *The Lessons of the Russian Avant-Garde*, In AD, *Deconstruction in Architecture*, Vol. 58, N° 3/4, 1988, p. 14

Figure 84, p. 229

Olivier Broise, *Mise en scène héroïque*, www.blog.e-artplastic.net

Figure 85, p. 228

JONHSON Philip & WIGLEY Mark, *Deconstructivist architecture*, éd.
MOMA, New York, 1988, n.p.

Figure 86, p. 230

NAKOV Andrei, *Abstrait/Concret. Art non-objectif Russe et Polonais*, éd.
Transédition, France, 1982, p. 167

Figure 87, p. 229

NAKOV Andrei, *Abstrait/Concret. Art non-objectif Russe et Polonais*, éd.
Transédition, France, 1982, p. 184

Figure 88, p. 230

NAKOV Andrei, *Abstrait/Concret. Art non-objectif Russe et Polonais*, éd.
Transédition, France, 1982, p. 189

Figure 89, p. 230

NAKOV Andrei, *Abstrait/Concret. Art non-objectif Russe et Polonais*, éd.
Transédition, France, 1982, p. 122

Figure 90, p. 237

www.hyperbole.es

Figure 91, p. 237

www.en.wikipedia.org

Figure 92 et 93, p. 238

KROLL Andrew, *AD Classics : Bibliothèque centrale de Denver / Michael
Graves & Associates*, www.archdaily.com

Figure 94, p. 238

Oliver Wainwright, *Home is where the art is : the visionary architects who shaped Japan*, www.theguardian.com

Figure 95, p. 246

RUDOFISKY Bernard, *L'Architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 257

Figures 96, p. 246

<https://lebbeuswoods.net>

Figure 97, p. 247 : www.lebbeuswoods.net

Figure 98, p. 247

RUDOFISKY Bernard, *L'Architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 80

Figure 99 et 101, p. 248

www.lebbeuswoods.net

Figure 101, p. 248

RUDOFISKY Bernard, *L'Architecture insolite, une histoire naturelle de l'architecture concernant, en particulier, ses aspects le plus souvent négligés ou totalement ignorés*, éd. Tallandier, France, 1979, p. 81

Figure 102, p. 277

AMC, www.amc-arch.com

Figure 103, p. 277

DURAND Régis, Stéphane Couturier, *Attractions contraires*, In Art Press,
N° 214, p. 44

Figure 104, p. 277

SAUSSET Damien, Stéphane Couturier, *L'éthique du Regard*, Extrait de
Connaissance des Art. Photo, N°28, Novembre 2011/Janvier 2012, p.
46

Figure 105 et 106, p. 278

<http://1.bp.blogspot.com>

Figure 107, p. 278

<http://www.fresques.net>

Figure 108 et 109, p. 279

www.pinterest.com

Figure 110, p. 279

www.pinterest.com

Figure 111, p. 280

www.pinterest.com

Figure 112, p. 280

www.pinterest.com

Figure 113, p. 281

<http://arsmagazine.com>

Figure 114, p. 281

<http://mapio.net>

Figures 115 et 116, p. 281

www.pinterest.com

Figure 117 et 118, p. 282

DAVIDSON Cynthia, *Tracing Eisenman*, éd. Thames & Hudson, London, 2006, p. 115

Figure 119, p. 283

<https://www.flickr.com>

Figure 120 et 121, p. 283

<https://www.library.osu.edu>

Figure 122 et 123, p. 284

MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuities of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 145

Figure 124 et 125, p. 285

PAPADAKIS Andreas, COOKE Catherine and BENJAMIN Andrew, *Deconstruction. Omnibus Volume*, éd. Academy Editions, London, 1989, p. 235 et p. 237

Figure 126, p. 285

MIGAYROU Frédéric, *Morphosis : Continuities of the Incomplete*, éd. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 132

Figure 127, p. 286

EISENMAN Peter, *Diagram Diaries*, ed. Thames & Hudson, London, 1999, p. 13

Figure 128, p. 286

EISENMAN Peter, *Diagram Diaries*, ed. Thames & Hudson, London, 1999,
p. 13

Figure 129, p. 286

EISENMAN Peter, *Diagram Diaries*, ed. Thames & Hudson, London, 1999,
p. 13

Figure 130, p. 286

EISENMAN Peter, *Diagram Diaries*, éd. Thames & Hudson, London, 1999,
p. 13

Figure 131, p. 287

EISENMAN Peter, *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, In
AD, Deconstruction in Architecture, Vol. 58, N° 3/4, 1988, p. 53

Figure 132, p. 287

VALLÉE Sheila de, *L'architecture du Futur*, éd. Terrail, Italie, octobre
1995, p.

Figures 133 et 134, p. 287

MONEO Rafael, *Intranquillité théorique et stratégie du projet dans l'œuvre
de huit architectes contemporains*, éd. Parenthèses, France, 2003,
p.109

Figure 135, p. 288

EISENMAN Peter, *L'espace autre*, Extrait de *Technique et architecture*, n°
360, 1985, p. 40

Figure 136, p. 288

EISENMAN Peter, *Diagram Diaries*, éd. Thames & Hudson, London, 1999,
p. 222

Figures 137, 138, p. 409

KANDINSKY Wassily, *Tanzkurven : Zu den Tänzen der Palucca*, in *Das Kunstblatt*, Potsdam, vol. 10, n° 3, 1926, p. 117

Figure 139, p. 409

KANDINSKY Wassily, *Tanzkurven : Zu den Tänzen der Palucca*, in *Das Kunstblatt*, Potsdam, vol. 10, n° 3, 1926, p. 118

Figure 140, p. 409

KANDINSKY Wassily, *Tanzkurven : Zu den Tänzen der Palucca*, in *Das Kunstblatt*, Potsdam, vol. 10, n° 3, 1926, p. 119

LISTE DES CARTES.

Carte 1, p. 38

SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 101

Carte 2, p. 41

SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 131

Carte 3, p. 47

SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 235

Carte 4, p. 48

« Cette carte de la ville de Tunis et de sa région représente l'agrandissement d'une partie du plan établi par Falbe à l'échelle 1/16 000. Il y est indiqué que "les numéros ont été réécrits pour la commodité de la lecture". Cette carte est extraite de *Watha'iq* (revue de l'Institut d'histoire du mouvement national), Tunis, n°18, 1992. »

BAÏR Houda, *La première carte moderne de Tunis (1831-1832). Le travail de Falbe en contexte*, In *Cybergeo : European Journal of Geography, Political, Cultural and Cognitive Geography*, document 474, 13 October 2009, <http://journals.openedition.org>

Carte 5, p. 49

« *Premier plan imprimé de Tunis. De manière générale, ce document est attribué à l'ingénieur marseillais Colin et daté de 1860. Or il n'est ni signé, ni daté ; en outre, il est de toute évidence postérieur de quelques années à 1860.* »

ARNAUD Jean-Luc, *Tunis, le plan de Colin de 1860, un document sans auteur ni date*, Extrait de *Mélanges de l'école française de Rome*, 2006, 118-2, p. 392

Carte 6, p. 51

SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 277

Carte 7, p. 52

SEBAG Paul, *Tunis. Histoire d'une ville*, éd. L'Harmattan, Paris, 1998, p. 439

Carte 8, p. 53

LIAUZU Claude, *Un Aspect de la crise en Tunisie : la naissance des bidonvilles*, Extrait de *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 63, n°232/233, 3e et 4e trimestres 1976, *L'Afrique et la crise de 1930 (1924-1938)*, p. 613, <http://www.persee.fr>

Carte 9, p. 59

Carte 10, p. 60

LISTE DES ILLUSTRATIONS.

Illustration 1, p. 318

Source : *Peter Eisenman, Guardiola House, Santa maria del Mar*, In
Architecture and Urbanism, January 1989, N° 220, p. 18

Illustration 2, p. 319

Source : *Peter Eisenman, Guardiola House, Santa maria del Mar*, In
Architecture and Urbanism, January 1989, N° 220, p. 18

Illustration 3, p. 320

Source : *Peter Eisenman, Guardiola House, Santa maria del Mar*, Source :
DAVIDSON Cynthia, *Tracing Eisenman*, éd. Thames & Hudson,
London, 2006, p. 152

Illustration 4, p. 321

Source : *Peter Eisenman, Guardiola House, Santa maria del Mar*, Source :
DAVIDSON Cynthia, *Tracing Eisenman*, éd. Thames & Hudson,
London, 2006, p. 152

Illustration 5, p. 322

Source : *Peter Eisenman, Guardiola House, Santa maria del Mar*, In
Architecture and Urbanism, January 1989, N° 220, p. 18

Illustration 6, p. 330

Source : MALKER Stephen, *Gordon Matta-Clark. Art, architecture and the attack on modernism*, éd. I.B.Tauris & Co Ltd, April 2009, p. 36

Illustration 7, p. 331

Source : LEE Pamela M., *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, éd. The mit press, Massachusetts/London, 1999, p. 31

Illustration 8, p. 332

Source : LUSSAC Olivier, *Gordon MATTA-CLARK. Anarchitecture et détournement, à propos de Gordon Matta-Clark*, Extrait d'ARTS DOCUMENTS. Une collection de reproductions numériques d'œuvres d'art et d'éléments artistiques, <http://artsdocuments.blogspot.com>

Illustration 9, p. 354

Source : WOODS Lebbeus, *Heterarchy of Urban Form and Architecture*, In *AD, Free Space Architecture*, Vol. 62, N° 3/4, ed. Academy Editions, London, March-April 1992, p. 38

Illustration 10, p. 355

Source : DU PONT Diana C., *Terra Nova : drawings and models by Lebbeus Woods*, éd. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, 1992, p. 08

Illustration 11, p. 356

Source : Architectural Monographs, N°22, *Lebbeus Woods. Anarchitecture : Architecture is a Political Act*, éd. Academy Editions London, 1992, n.p.

Illustration 12, p. 358

Source : MYERS Tracy, *"The possibility of the Experimental" : Lebbeus Woods's passionate provocations*, In WOODS Lebbeus, MYERS

Tracy & HARRIES Karsten, *Lebbeus Woods. Experimental architecture*, éd. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004, p. 16

Illustrations 13 et 14, p. 359

Source : WOODS Lebbeus, *Taking on Risk : Nine experimental scenarios*,
In WOODS Lebbeus, MYERS Tracy & HARRIES Karsten, *Lebbeus Woods. Experimental architecture*, éd. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 2004, p. 25

Illustration 15, p. 366

Source : *AA Diploma 9 – THE DIAMOND AGE*, <http://dip9.aaschool.ac.uk>

Illustrations 16 et 17, p. 367

Source : SORKIN Michael, *A propos de SITE*, Extrait de WINES James, *Site. Architecture dans le contexte*, éd. HXX, Orléans, 2002, p. 23

Illustration 18, p. 375

Source : BRAYER Marie-Ange et MIGAYRON Frédéric, *Archilab - Orléans 2000*, Ed. Les presses de l'imprimerie Blanchard, Orléans, Mai 2000, p. 235

Illustration 19, p. 392

Source : *El Croquis 74/75*, Vol. IV, 1995, p. 13

Illustration 20, p. 399

Source : GUIHEUX Alain, MIGAYROU Frédéric, VIDLER Anthony, *Coop Himmelblau : Construire le ciel : Centre de création industrielle*, 16 décembre 1992-12 avril 1993, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, n. p.

Illustration 21, p. 400








































Source : *Open House, Malibu, California, USA, 1983*, <http://www.coop-himmelblau.at>

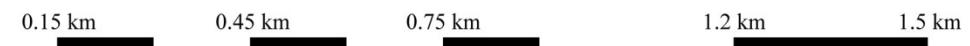
Illustration 22, p. 401

Source : *Open House, Malibu, California, USA, 1983*, <http://www.coop-himmelblau.at>

LISTE ET EMPLACEMENT DES PHOTOGRAPHIES

Légende.

-  Photographie 1 : Rue Ezzaouia El-Bikria, p. 318
-  Photographie 2 : Rue des Arcades, p. 318
-  Photographie 3 : Rue Ibn Abi Ed-Dhiaf, p. 319
-  Photographie 4 : Rue Bou Saadoun, p. 319
-  Photographie 5 : Rue Sidi Soltane, p. 320
-  Photographie 6 : Rue du Juges, p. 321
-  Photographie 7 : Rue Kaâdine, p. 322
-  Photographie 8 : Boulevard 9 Avril 1938, p. 329
-  Photographie 9 : Rue Sidi Ibrahim Riahi, p. 329
-  Photographies 10 et 11 : Rue du Boulanger, p. 329
-  Photographie 12 : Rue du Boulanger, p. 329
-  Photographie 13 : Rue Hmida Ben Khouja, p. 330
-  Photographie 14 : Impasse de la paille, p. 330
-  Photographie 15 : Rue Ben Rejeb, p. 330
-  Photographie 16 : Rue Essaouahel, p. 330
-  Photographies 17 et 18 : Rue Ben Lallahoum, p. 331
-  Photographie 19 : Rue Ben Mticha, p. 331
-  Photographie 20 : Rue Mazigh, p. 331
-  Photographie 21 : Boulevard 9 Avril 1938, p. 332
-  Photographie 22 : Impasse des Arcades, p. 354
-  Photographie 23, 24, 25 : Rue du Juges, p. 355 et p. 356
-  Photographies 26, 27, 28, 29 et 30 : Rue Bou Saadoun, p. 357 et p. 358
-  Photographie 31 : Rue du Filet, p. 359
-  Photographie 32 : Rue du Troudi, p. 359
-  Photographie 33 : Rue Bou Sandel, p. 359
-  Photographie 34 : Impasse du Barbier, p. 359
-  Photographie 35 : Impasse du café, p. 359
-  Photographie 36 : Impasse les villes saintes, p. 359
-  Photographies 37 et 38 : Rue du Pacha, p. 365
-  Photographies 39 et 40 : Rue Kaadine, p. 365 et p. 366
-  Photographies 41 et 42 : Rue Ben Lehem, p. 374 et p. 375
-  Photographie 43 : Rue du Pacha, p. 374
-  Photographie 44 : Rue du Filet, p. 374
-  Photographie 45 : Rue El Mandra, p. 374
-  Photographie 46 : Rond point Bab Saadoun, p. 392
-  Photographie 47 : Rue Ezzaouia El-Bikria, p. 399
-  Photographies 48, 49, 50, 51, 52 et 53 : Impasse Ibn Khaldoun, p. 400 et p. 401
-  Photographies répertoriées comme modèle d'analyse.
-  Photographies citées et non sélectionnées comme modèle d'analyse.



GLOSSAIRE.

- « *Amines* » : Artisan qualifié en matière de bâtiment et dont le savoir-faire est, généralement, transmis du père au fils.
- « *Amin al-bannaya* » : Dit également « Amine des maçons ». Il s'agit d'un artisan qu'on lui incombe le rôle de maître d'œuvre pour assurer la direction et la coordination des travaux de chantier.
- « *Ayan al baldiyya* » : Elites de la municipalité.
- « *Bab* » : Porte d'entrée d'une médina.
- « *Barraniyas* » : C'est-à-dire des habitants non autochtones de la médina.
- « *Bey* » : Personne chargé de collecter les impôts des habitants de l'arrière-pays.
- « *Bidonville* » : Ville informelle faite de matériaux de constructions en bidons, en déchets industriels, entra autres. « *Bidonville suppose bidons, c'est-à-dire une industrie et ses rebuts.* »⁹⁸⁷
- « *Cadhi* » : Signifie littéralement juge.
- « *Chaykh al Madina* » : Personne âgée à laquelle on lui attribue le rôle de surveillance et de contrôle de l'application des réglementations dans la médina.
- « *Dey* » : Titre porté dans la Régence de Tunis par des chefs de section de la milice, puis par le commandant de l'armée (années 1590 et XVIIe s.) et enfin par un haut fonctionnaire de la justice.

⁹⁸⁷ - DARDEL Jean-Baptiste et KLIBI Slaheddine Chedli,
Un faubourg clandestin de Tunis : le Djebel Lahmar,
 Extrait de *Les Cahiers de Tunisie*, N° 10, 2^{ème} trimestre
 1955, IHE, Tunis, p. 221

- « *Dégoubification* » : Opération de démolition et d'assainissement des villes informelles, des « *goubivilles* » et des « *bidonvilles* », entre autres.
- « *Djamaïa de Habouts* » : Association de biens fonds affectés pour sûreté d'une dette.
- « *Fondouk* » : Logement des commerçants étranger. Il est construit en dehors de la muraille de la médina.
- « *Gourbiville* » : Ville informelle faite d'habitations en « *gourbis* ».
- « *Gourbi* » : Constructions sommaires faites en matériaux légers, en l'occurrence, naturels (planchers, terres, pierres, chaux, bois...)
- « *Gourbification* » : Phénomène de construction de « *gourbis* ».
- « *Habouts* » : Biens fonds affectés pour sûreté d'une dette.
- « *Hammams* » : Bain maure.
- « *Hara* » : En langue arabe, le mot est synonyme de quartier (huma). Dans la médina de Tunis, ce terme sert à désigner exclusivement le quartier juif.
- « *Mâristân* » : Bâtiment hospitalier pour les malades dont on espère la guérison.
- « *Medersa* » : Établissement d'enseignement religieux musulman.
- « *Musalla* » : Sorte d'oratoire destiné à prier, à implorer Dieu.
- « *Oukala* » : Logement dans la médina destiné à être loué.
- « *Oukalisation* » : Procédure de logement basée sur la location.
- « *Oukaliser* » : Action d'« *oukalisation* ».
- « *Turba* » : Sorte de tombeau réservé à l'inhumation.
- « *Toubs* » : Matériaux de construction fait de mélange de terre et d'argile.
- « *Zawiya* » : Établissement religieux sous l'autorité d'une confrérie musulmane, spécialement affectée à l'enseignement.

Résumé.

Depuis la nuit des temps, les autoconstructions médinales tunisoises ont été, souvent brutalement, rasées par les autorités. L'avènement de la révolution de 2011 a revivifié leurs réapparitions. Les dynamiter une nouvelle fois aggraverait l'hémorragie de leurs renouvellements. Les « valoriser », les regarder autrement au lieu de s'en débarrasser, pourrait ouvrir de nouveaux horizons. Les considérer dans un comparatisme avec le Déconstructivisme nous conduirait certainement vers de fructueuses voies. Comparer ainsi la complexité, le chaos, la bizarrerie formelle et géométrique déployée par la déconstruction architecturale et les caractères formels des autoconstructions de la médina, constitue l'hypothèse de travail qui nous a guidé.

La problématique développée dans la thèse consiste à porter un autre regard sur les autoconstructions de la médina de Tunis, en convoquant l'esthétique du Déconstructivisme afin de le discuter, voire de l'enrichir, d'une part, et, d'autre part, de promouvoir une autre approche de l'habitat spontané dans la ville de Tunis qui serait susceptible de fournir une autre lecture du phénomène de son émergence.

L'une des ressemblances de l'autoconstruction au regard de la déconstruction architecturale tient à sa non-réglementation. Il en découle des espaces totalement bizarres, des plans déformés, des angles insolites, des lignes brisées, des asymétries télescopées... L'« idée » de déréglementation des autoconstructions transgresse nos habitudes de voir l'architecture. Elles nous semblent plutôt « vides de règles » que « déréglementées » et apparaissent complètement non académiques, non architecturales et pratiquement sans architectes qualifiés. Une autre ressemblance entre les (auto-) et (dé-)constructions réside dans l'« idée » de ruine. Témoins de déshérence générale, de précarité et de souffrances, les autoconstructions incarnent le lieu d'une défragmentation chaotique de l'architecture. Planchers abandonnés, poteaux inachevés, façades hasardeusement superposées, revêtements anarchiquement combinés, constructions complètement ou partiellement ruinées... ; tous ces fréquents aspects esthétiques entretiennent de curieuses résonances avec beaucoup de réalisations déconstructivistes. Une troisième ressemblance réside dans l'aspect d'incomplétude. En parcourant les ruelles de la médina, nous rencontrons des talus de sables, des sacs de ciments, des graviers, des briques, des pierres, des tôles ondulées, des déchets de bois, etc. Les autoconstructions médinale tunisoise sont-elles en « voie de déconstruction » ? Pourraient-elles inspirer les architectes déconstructivistes ? Pourrions-nous proposer que le Déconstructivisme constitue le meilleur appui théorique pouvant valoriser les aspects esthétiques des autoconstructions tunisoises ?

Abstract.

Since the beginning of time, Tunisian autoconstructions of the medina had been brutally razed by the government. The advent of the 2011 revolution revived the desire for their reappearances. The dynamiting them again aggravates the hemorrhage of their renewals. "Speculating", "valuing" them and looking at them differently instead of getting rid of them will open up new opportunities. In the present work, the comparative method between autoconstruction and Deconstructivism would certainly lead us to fruitful paths. The complexity, the chaos, the formal and bizarre geometry deployed by the architectural deconstruction and, from the outset, by the autoconstruction of the medina seem to us the first hypotheses. In these brief lines, we shall be content to develop other aspects.

The problematic developed in the thesis is to take another look at the autoconstruction of the medina of Tunis, summoning the aesthetics of Deconstructivism to discuss it, even to enrich it, on the one hand, and on the other hand, to promote another approach to spontaneous housing in the city of Tunis that would be likely to provide another reading of the phenomenon of its emergence.

One of the resemblances that combines autoconstruction with deconstruction is its ability to be deregulated. The result is totally bizarre spaces, distorted planes, unusual angles, broken lines, telescoped asymmetries, etc. The "idea" of deregulation of autoconstructions transgresses our habits of seeing architecture. More than deregulation, they seem "empty of rules" and remain completely non-academic, non-architectural and practically without qualified architects. Another resemblance between the (auto-) and (de-)construction lies in the "idea" of ruin. Witnesses general desertion, precariousness and suffering, autoconstructions embody the place of a chaotic defragmentation of architecture. Abandoned floors, unfinished posts, randomly overlapping facades, anarchically combined facades, completely or partly ruined buildings, etc ; all these frequent and current aesthetic aspects have strange resemblances to many deconstructivist achievements. A third resemblance resides in its incomplete appearance. Just by walking through the narrow streets of the medina, we come across sandy slopes, bags of cement, gravel, bricks, stones, corrugated sheets, wood waste, etc. The result is interminably open chantier. It also results in excessive use of precarious, urgent, essential building materials. Are the Tunisian autoconstructions of the medina in a "way of deconstruction"? Could they inspire deconstructivist architects ? Could we propose that Deconstructivism constitutes the best theoretical support that can enhance the aesthetic aspects of Tunisian autoconstructions ?
