

Mémoire de fin d'études: Réemploi, l'émergence d'un nouvel ornement

Auteur : Berthelot, Melissa

Promoteur(s) : Groaz, Silvia

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/22991>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

RÉEMPLOI

L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEL ORNEMENT EUROPÉEN



Mélissa Berthelot

TFE - Université de Liège



Université de Liège – Faculté d'Architecture

Réemploi, l'émergence d'un nouvel ornement européen

Travail de fin d'études présenté par Mélissa Berthelot en vue
de l'obtention du grade de Master en Architecture

Sous la direction de Madame Silvia Groaz
Année académique 2024-2025

RÉSUMÉ

Dans un contexte marqué par l'urgence écologique et l'épuisement progressif des ressources, le secteur de la construction se retrouve au cœur des préoccupations environnementales car il est responsable d'environ 40 % des émissions mondiales de gaz à effet de serre. Le réemploi apparaît aujourd'hui comme l'un des principaux leviers d'action pour engager une transition vers des pratiques plus durables. Alors que cette pratique s'ancre progressivement dans les démarches architecturales européennes, sa mise en œuvre ne se limite pas à une réponse fonctionnelle ou environnementale, mais devient le prétexte d'une nouvelle forme d'ornement.

C'est précisément à travers le prisme de l'ornement que le réemploi est ici abordé. Il est conçu non pas comme simple élément décoratif, mais comme un langage matériel, symbolique et expressif.

Pour comprendre cette relation entre le réemploi et l'ornement, la recherche s'appuie sur plusieurs notions historiques qui ont, au fil du temps, tissé une relation étroite entre matériaux, processus de conception et pratiques de réemploi. Ces notions qui vont de l'Antiquité au contemporain sont : *spolia*, objet trouvé, *As Found* et bricolage. Bien que distincts, ces quatre concepts partagent un même regard attentif porté sur l'existant, valorisant ce qui est déjà là et explorant comment des fragments du passé ou du quotidien peuvent nourrir une nouvelle écriture architecturale.

Ce croisement d'approches permet ainsi de proposer, grâce au réemploi, l'émergence d'une nouvelle définition : celle d'un ornement frugal.

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier sincèrement toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin à l'aboutissement de ce travail de fin d'études.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma promotrice, Silvia Groaz, pour sa patience, ses conseils précieux et son accompagnement tout au long de ce travail. Son expertise et sa bienveillance m'ont été d'une aide inestimable pour mener à bien ce projet, et j'ai énormément appris à ses côtés.

Je souhaite également remercier chaleureusement les différents bureaux qui ont pris le temps de répondre à mes questions, apportant ainsi une précieuse contribution à mon travail de recherche. Un merci tout particulier à Michael Ghyoot de chez Rotor, dont l'aide et les échanges enrichissants ont joué un rôle dans l'élaboration de ce mémoire.

Je remercie aussi ma famille, pour son soutien indéfectible et ses encouragements qui ont été une source constante de motivation au cours de ces années d'étude.

SOMMAIRE

7 INTRODUCTION

-
- 8 Présentation de la problématique
 - 11 Méthodologie
 - 12 État de l'art
-

17 ÉTAT DES LIEUX : DÉFINITIONS ET ÉVOLUTIONS DES CONCEPTS DE RÉEMPLOI: DIALOGUES AVEC LES THÉORIES DE L'ORNEMENT

-
- 19 Spolia : Naissance d'une pratique architecturale dans l'Antiquité
 - 24 L'objet trouvé ou le « *readymade* »
 - 35 Principe du *As Found* : Émergence d'une posture critique sur l'existant dans les années 50.
 - 45 Le bricolage comme langage architectural
 - 58 Ornement Frugale : Une nouvelle manière de construire face à l'urgence économique.
-

62 ÉTUDE DE CAS

-
- 64 Zinneke : Ouest architecture et Rotor
 - 76 House Rot Ellen : De Vylder Vinck Taillieu
 - 84 Sala Beckett : Flores & Prat
-

92 L'ESTHÉTIQUE DU RÉEMPLOI À TRAVERS LE REGARD DES ACTEURS: RÉCOLTE D'UN IMAGINAIRE

150 CONCLUSION

152 MON ENGAGEMENT PERSONNEL DANS LE RÉEMPLOI

153 BIBLIOGRAPHIE

157 ANNEXES



Introduction

Présentation de la problématique

En quoi le réemploi contemporain dépasse-t-il le simple impératif environnemental pour devenir l'objet d'une nouvelle quête esthétique ? Cette question, encore discrète, émerge dans les réflexions architecturales et artistiques européennes. Comme cela a été souligné lors du colloque international sur le As found en 2023 : « *Something is missing in contemporary reuse. Beyond the environmentalist drive, reuse has an aesthetic dimension.* » (A. Mergold, 2023). Cette affirmation invite à une réflexion approfondie sur la nature de ces nouvelles esthétiques émergentes. Cette interrogation constitue le point de départ de cette recherche.

Plutôt que d'aborder le réemploi uniquement sous l'angle de l'esthétique, j'ai choisi de l'analyser à travers la notion d'ornement. L'esthétique est un concept large et abstrait qui renvoie à la perception et au jugement du beau. L'ornement, en revanche, est une expression tangible et matérielle. De plus, des liens peuvent se tisser entre le réemploi et l'ornement, dans la mesure où ce dernier porte souvent une symbolique, racontant une histoire. Lorsqu'il provient du réemploi, il semble alors pouvoir véhiculer toute la dimension du travail avec l'existant.

L'ornement peut être interprété de manière politique, sociale, culturelle, et dans notre cas également environnementale. (A. Picon, 2016). Même si le Larousse définit l'ornement comme : « Élément qui orne, agrémenté un ensemble, qui ajoute quelque chose qui embellit » (Larousse en ligne, s.d.), l'ornement contemporain ne peut être considéré comme une simple question esthétique, mais plutôt comme un sujet complexe où les tensions entre tradition et modernité, fonctionnalité et expression artistique persistent encore aujourd'hui.

Malgré la mise à distance de l'ornement par l'architecture moderne, il continue de susciter débats et expérimentations. Ces réflexions prennent forme à travers l'organisation de colloques, d'expositions et de projet de recherche, ou encore la publication d'ouvrage où théoriciens, architectes et artistes explorent ses nouvelles expressions et ses implications contemporaines.

En parallèle, le réemploi s'impose comme une réponse concrète aux préoccupations environnementales actuelles. La mise en place d'une utilisation circulaire des matériaux devient une priorité pour réduire l'empreinte carbone du secteur de la construction. Toutefois, si cette approche est généralement perçue sous l'angle de la nécessité écologique et de l'optimisation des ressources, elle engendre également des implications formelles et conceptuelles qui méritent une exploration approfondie.

Tout au long de ce travail, nous verrons comment l'ornement issu du réemploi ne répond pas seulement à un impératif fonctionnel ou à un désir de décoration, mais qu'il se constitue comme un langage propre, développant de nouvelles grammaires architecturales. En donnant une seconde vie aux matériaux, on ne se contente pas de les recycler : on les magnifie, on les transforme, on leur attribue une valeur expressive.

J'ai choisi de recentrer ce travail sur l'utilisation du réemploi en Europe. En 2022, selon l'Agence Européenne de l'Environnement, l'Europe affiche un taux de circularité de 11,5 %, ce qui en fait la région du monde avec le taux le plus élevé. (European Environment Agency, 2024). Cette perspective européenne permet de bénéficier d'une diversité d'approche, en raison des différences culturelles et historiques entre les pays, mais aussi des variations dans les réglementations qui contraignent à des degrés différents la liberté d'action des architectes dans le réemploi.

Présentation de la problématique

C'est à l'intersection du réemploi, de l'ornement et des préoccupations environnementales que se révèle un phénomène de l'architecture contemporaine. C'est pourquoi la problématique qui en résulte est : *Comment le réemploi en architecture participe-t-il à l'émergence d'un nouveau paradigme de l'ornement ?* Cette question invite à explorer la manière dont les matériaux réemployés, souvent porteurs d'une histoire et d'une identité propre, transcendent leur fonction utilitaire pour devenir ornement, des éléments narratifs et symboliques dans les projets architecturaux contemporains.

Alors que l'architecture contemporaine européenne intègre de plus en plus le réemploi comme un élément central de sa démarche, il devient crucial d'explorer les dimensions ornementales de cette pratique. L'hypothèse qui en ressort et que l'on cherchera à prouver ou à invalider est la suivante : *Le réemploi redéfinit la notion d'ornement, notamment dans le contexte architectural européen, en le détachant de sa fonction purement décorative pour en faire un vecteur de sens et un acteur de l'économie circulaire.*

Avant de proposer une nouvelle définition de ce nouvel ornement, il est essentiel d'analyser l'évolution des théories sur le réemploi, en les mettant en parallèle avec celles sur l'ornement. Cette étude permettra d'observer comment ces deux notions ont évolué, comment elles se rencontrent, et quels parallèles se dessinent entre elles.

Dans ce travail, le réemploi prend plusieurs formes. Nous avons le réemploi qui concerne le matériau qui, bien qu'utilisé, est réinterprété, transformé, et porteur d'une histoire, cela nous rapproche du concept de *spolia*. Nous avons le concept d'objet trouvé, où l'objet est détourné, transcendé et prend un nouveau sens dans un contexte différent. Nous avons le réemploi des bâtiments, de leurs usages ou de leur spatialité, cette approche résonne avec la notion d'*As Found*, où l'existant est préservé et valorisé ;

Et enfin le réemploi comme simple réutilisation de matériaux, évoquant la notion de bricolage, une pratique spontanée et parfois rudimentaire, où les matériaux sont assemblés de manière pragmatique et fonctionnelle. Ces différentes formes de réemploi se croisent et s'enrichissent mutuellement et génèrent chacune à leur manière de l'ornement.

L'ornement contemporain s'est construit sur des idéaux et des réflexions du mouvement moderne qui ont marqué l'architecture du XXe siècle. En particulier, avec le livre de l'architecte viennois Adolf Loos, intitulé « *Ornement et Crime* », qui a eu un impact significatif sur la perception de l'ornement dans le domaine de l'architecture. Dans son essai, Loos condamnait une utilisation superflue de l'ornement, et déclarait que celui-ci devrait être éliminé s'il n'est pas nécessaire au profit d'une esthétique plus fonctionnelle et ordonnée (Loos, A., Cornille, S., Ivernel, P., 2003). Cette idée a largement contribué à la simplification et à la réduction de l'ornement dans les constructions modernistes, marquant ainsi une rupture radicale avec les pratiques précédentes.

Néanmoins, malgré cette tendance à la réduction de l'ornement, celui-ci persiste dans les théories et dans de nombreuses constructions contemporaines, témoignant de son rôle intemporel et de sa capacité à s'adapter aux évolutions culturelles et architecturales.

Dans le contexte actuel, marqué par l'urgence environnementale, cette réflexion est indispensable et prend une dimension nouvelle. Le secteur de la construction est responsable de près de 40 % des émissions de gaz à effet de serre, selon l'ONU en 2018 (ONU Environnement, 2018), le réemploi se présente comme une solution pour adopter une utilisation circulaire des matériaux et prolonger leur durée de vie. Cette approche s'inscrit dans une démarche de frugalité, telle que décrite par Philippe Madec.

Présentation de la problématique

L'ornement ne serait alors plus envisagé comme une accumulation de moyens, à l'image du rococo, mais comme une démarche enracinée dans une économie de ressources et une valorisation de l'existant.

Dans une perspective de préservation de la planète, Philippe Madec propose une nouvelle approche de la construction, plus respectueuse de l'environnement, axée sur la sobriété et la prise en compte attentive des ressources. Son objectif est de restaurer l'habitabilité de la planète en adoptant une approche consistant à « faire mieux avec moins ». Parmi ses quatre principes de frugalité, il évoque la « frugalité en ressource » — une approche qui privilégie, notamment, l'utilisation locale et raisonnée des matériaux existants. Cette frugalité met l'accent sur l'importance de l'utilisation sur place des ressources disponibles, en s'appuyant sur ce qui existe déjà. (P. Madec, 2024).

Dans un contexte environnemental, préoccupant, le réemploi, notamment en Europe, pourrait offrir une réponse frugale à travers laquelle l'ornement pourrait se révéler.

Méthodologie

Pour répondre à la problématique, je vais opter pour une méthodologie combinant approche historique et théorique, et méthode qualitative avec des études de cas et des échanges écrits et graphiques avec des acteurs du réemploi.

La première étape consiste donc à réaliser un travail de recensement des théories existantes autour du réemploi et de l'ornement. Cette démarche implique une exploration de la littérature académique, des ouvrages spécialisés, des articles de recherche et des documents pertinents qui traitent de ces concepts. Cela me permettra d'analyser l'émergence de cet ornement du réemploi et d'en dégager une définition.

Une fois cette phase préliminaire achevée, la méthodologie se concentre sur l'analyse qualitative, notamment à travers des études de cas. J'ai décidé de centrer principalement mes recherches sur un territoire qui est celui de l'Europe. Le réemploi dans l'architecture européenne est une pratique assez développée, révélatrice d'une certaine dynamique historique, culturelle et environnementale.

En sélectionnant des projets architecturaux spécifiques et d'échelles variées qui incorporent des éléments de réemploi, je souhaite approfondir la compréhension des motivations, concernant la composition et l'esthétique de cette pratique contemporaine.

Dans un premier temps, je vais donc sélectionner plusieurs cas d'étude qui démontrent chacun une problématique. Je vais ensuite mener l'enquête avec la collecte d'informations écrites, orales ou encore graphiques. Cette étape sera suivie de l'analyse des données recueillies, avant de conclure l'étude.

Pour structurer ces études de cas, je développerai une méthodologie complémentaire afin d'analyser les projets et les données recueillies. Cette méthodologie sera présentée ultérieurement dans ce travail, après avoir approfondi l'analyse des théories concernant le réemploi et l'ornement. Cette méthode qualitative par étude de cas sera accompagnée si possible d'échanges écrits plus spécifiques avec les auteurs des projets, afin d'approfondir l'analyse.

Je souhaite également constituer un catalogue visuel explorant l'imaginaire lié à l'ornement singulier du réemploi en architecture. Mon objectif est de rassembler une diversité de documents pour enrichir cette réflexion: photographies, références historiques, croquis, œuvres d'art, extraits de films, entre autres. Je vais donc prendre contact avec plusieurs bureaux pratiquant le réemploi, ou travaillant avec l'existant et leur demander de partager des documents qui, selon eux, incarnent ou évoquent cette approche ornementale du réemploi. L'objectif de cette méthodologie est de construire une base documentaire riche et variée qui permette de saisir les multiples dimensions esthétiques et symboliques du réemploi en architecture. En constituant un catalogue visuel diversifié, il s'agit d'explorer comment cette pratique est perçue, représentée et interprétée par les acteurs contemporains.

Etat de l'art

La montée en intérêt pour l'ornement contemporain avec l'utilisation d'éléments de réemploi reflète un changement de perspective dans les domaines de l'architecture et de l'art. Cette évolution est perceptible à travers diverses manifestations. La publication de certains ouvrages comme *Reuse value : spolia and appropriation in art and architecture, from Constantine to Sherrie Levine* (R. Brilliant, 2011), qui dévoilent une volonté de mieux comprendre et d'explorer les implications historique et esthétiques du réemploi dans la création artistique et architecturale. De même, l'exposition *As Found* de 2023 à Anvers met en lumière des projets novateurs qui accordent une attention particulière à ce qui est déjà-là, en valorisant l'existant et en suscitant des conversations et des réflexions sur les pratiques architecturales contemporaines. À travers une variété d'œuvres et de projets, cette exposition met en lumière les positions éthiques des architectes contemporains concernant l'utilisation de matériaux réutilisés dans leurs projets. L'exposition montre que le réemploi n'est pas seulement une réponse aux crises environnementales, mais ouvre également de nouvelles perspectives et instaure une nouvelle éthique de l'ornement. Parmi les nombreuses questions auxquelles ils ont tenté de répondre, une semble justement questionner cette nouvelle éthique du réemploi : « *Are architects like translators who transfer the meaning from an existing structure into a new one ?* » (*As Found*, 2023).

Une autre exposition illustre cet intérêt pour l'imaginaire lié à la réutilisation d'objets existants: l'exposition *Objet trouvé*, organisée en 2023 à la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris. Cet événement met en lumière les formes contemporaines de réutilisation d'éléments en invitant plusieurs agences d'architecture à concevoir 44 diptyques explorant ces nouvelles pratiques.

« De nouveaux assemblages temporels, spatiaux, matériels, apparaissent et transforment les perceptions, oscillant désormais entre mémoire et découverte, apparition et disparition. » (T. Barrault, C. Pressacco, 2023).

Néanmoins, l'effort pour comprendre les nouvelles perspectives autour du réemploi et de l'ornement n'est pas un phénomène nouveau. Il est important de souligner que les théories de l'ornement ont toujours été primordiales dans l'histoire de l'architecture, aussi bien chez des figures majeures telles que Vitruve et Leon Battista Alberti que chez les modernes du 20^e siècle. Leur présence constante atteste de l'importance accordée à l'esthétique et à la signification symbolique de l'ornement dans la discipline architecturale. Ces théories ont évolué au fil du temps, reflétant les changements culturels et les avancées technologiques, et continuent de susciter un vif intérêt encore aujourd'hui. Un exemple notable est le livre d'Antoine Picon, paru en 2016, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*. Presses polytechniques et universitaires romandes. (A. Picon, 2016). Il écrit notamment dans son introduction « Que ce soit au sein de revues spécialisées ou dans des articles universitaire, il est devenu banal d'évoquer cette résurgence, comme si l'on en avait enfin terminé avec cette réticence des modernes à reconnaître le caractère crucial de l'ornement ». (A. Picon, 2016). Cependant, même si le livre d'Antoine Picon reste très actuel, sa notion d'ornement contemporain, qui émerge d'une montée de la culture numérique, diffère de celle que je tente de définir. Picon parle d'un ornement contemporain créé à l'ordinateur, dont l'esthétique est imprégnée par le numérique.

Tout comme les théories de l'ornement, celles concernant le réemploi ont évolué avec le temps. On peut constater que dans les théories concernant la pratique du réemploi, de nombreuses terminologies sont utilisées, notamment *spolia*, objet trouvé, *as found*, et bricolage. Chacune de ces notions apporte des perspectives différentes sur la manière dont les matériaux peuvent être réintégrés dans de nouvelles constructions. Cependant, dans la littérature et la pratique contemporaine, c'est le concept de *spolia* qui se distingue le plus en architecture et dans l'art. Le terme *spolia*, qui remonte à l'Antiquité, fait référence à l'incorporation de fragments de bâtiments anciens dans des édifices nouveaux, un procédé qui préserve l'histoire et la mémoire des matériaux, et qui enrichit les créations contemporaines par leur charge historique et symbolique.

On retrouve par exemple des projets expérimentaux, comme celui d'Estelle Barriol avec *La Spolia* ; amorcé lors d'un concours organisé par l'Académie des Beaux-Arts de France ; et qui vise à repenser les normes de construction et de conception à travers l'utilisation créative de matériaux récupérés. En se concentrant sur une architecture résiliente, le projet d'Estelle Barriol tente d'explorer non seulement ses implications en termes de durabilité et de responsabilité environnementale, mais également les possibilités esthétiques du réemploi. À travers ce projet elle pose plusieurs questions : « Quels sont les langages possibles d'une architecture flexible acceptant imperfections et composants indéterminés ? Entre esthétique et valeur pratique, quels vocabulaires pour le réemploi ? Ou encore, comment concilier réponse constructive spécifique à un milieu donné et ordinarité des éléments disponibles ? À ces questions s'ajoutent les facteurs historiques, culturels, sociaux et bien d'autres. Nous souhaitons orienter notre recherche autour de la production d'un répertoire, ode au réemploi, résultant d'une

composition technique et esthétique, inspiré de la *spolia* » (Académie des beaux-arts, 2023).

Explorer les pratiques artistiques offre également un regard diversifié sur l'esthétique du réemploi. Un exemple est le projet *SPOLIA*, une nouvelle photographie de Sebastian Riemer. À travers son corpus photographique, Riemer explore le détachement de ses objets de leur contexte initial pour les réintroduire dans un nouveau cadre. Cet artiste allemand attire notre regard sur des fragments de réalité qui auraient pu rester inaperçus. « Dans un geste qui ne cherche pas à refaire ce qui a déjà été fait, Sebastian Riemer re-photographie ces images. Plus qu'utiliser les motifs de l'image, il veut les donner à voir. Il traite l'image trouvée comme un *ready-made* et rend compte de sa condition d'objet trouvé, indépendamment de l'aspect originel voulu par son auteur » (H. Lacharmoise, 2013).

Néanmoins, comme l'explique Sally Stone dans son article qui accompagne l'exposition *As Found*, lorsqu'il s'agit d'explorer la réintégration d'éléments de *spolia* dans la conception architecturale, un autre concept contemporain émerge: celui du fragment. Sally Stone présente une perspective contemporaine sur l'utilisation de fragments de réemploi, mettant en avant l'idée de reconfiguration et d'appropriation de ces éléments. Ce n'est pas seulement une question de réutilisation d'objets, mais plutôt de fragments qui portent en eux une dimension temporelle et spatiale. Dans cette approche de la reconfiguration, elle propose un processus en trois étapes : premièrement, le détachement ou l'isolement du fragment de son contexte d'origine; deuxièmement, l'intégration de ce fragment dans un nouveau contexte; et troisièmement, la réévaluation du fragment dans ce nouvel environnement. « *The appropriation and the reinterpretation of the fragment imbues it with new layers of meaning and exposes the values from a different culture* » (S. Stone, 2023).

Etat de l'art

L'intérêt croissant pour l'appropriation et la reconfiguration en tant que dispositif architectural offre une occasion de jouer avec les concepts de temps et de lieu. En réunissant des fragments du passé avec des contextes contemporains, cela permet d'enrichir la signification des espaces construits (S. Stone, 2023).

Il est important de souligner que toutes ces interrogations sur le réemploi, prennent une ampleur particulière en Europe et notamment en Belgique. On observe une émergence croissante de bureaux d'architectes ou de coopératives tels que ROTOR, BC architects, 51N4E, ... spécialisés dans une architecture plus en phase avec les impératifs contemporains, parmi lesquels le réemploi occupe une place centrale. Ces acteurs de la scène architecturale belge, s'engagent activement dans la recherche de solutions innovantes et durables, en intégrant des matériaux réemployés et en adoptant des approches de conception axées sur la circularité et la réduction de l'empreinte environnementale. On assiste à l'émergence d'un grand nombre de plateformes de revente et d'inventaire d'éléments de réemploi disponibles en Belgique, telles que Opalis ou Salvos. Ces plateformes offrent une opportunité de donner une seconde vie à ces objets.

De plus, comme l'explique Rotor sur leur site internet, cette utilisation du réemploi en Belgique peut être expliquée historiquement, car « jusqu'au début du siècle dernier cette pratique était la norme et les bâtiments étaient démantelés plus qu'ils n'étaient détruits. Lorsque les fortifications moyenâgeuses d'une ville ou un édifice aussi imposant que l'ancien Palais de Justice de Bruxelles était démolis, le chantier se transformait en un vaste magasin de matériaux de réemploi en plein air. » et « les bénéfices tirés de la vente des matériaux dépassant de loin les coûts liés au démantèlement. » (A. Van Hoof, s.d.).

L'utilisation du réemploi en Belgique même par des non-professionnels de la construction peut aussi s'expliquer par l'initiative d'ASBL telles que *Croisade Pauvreté Belgium*, qui fournissent des matériaux de réemploi à des prix très abordables. Ils contribuent ainsi à soutenir les personnes les plus démunies tout en favorisant une économie circulaire. Ils rendent donc la pratique du réemploi plus populaire et accessible, contrairement aux autres pays d'Europe où la pratique du réemploi peut avoir un certain coût. (A. Van Hoof, s.d.).

Au cours des 25 dernières années, le pays a déployé d'énormes efforts dans le recyclage de ses matériaux de déconstruction, atteignant un taux impressionnant de 95% de recyclage des déchets. Cette pratique, a incité les acteurs de la construction à consacrer du temps et de l'attention au tri de ces déchets (A. Van Hoof, s.d.). Donc, quand les déclarations gouvernementales en Wallonie, en Flandre ou à Bruxelles favorisent l'adoption d'une économie circulaire dans la construction, qui encourage le réemploi, il est probable que les acteurs de la déconstruction, y compris les architectes, aient déjà intégré l'habitude de trier et de faire attention à ces « déchets ».

L'émergence de la pratique du réemploi peut néanmoins être freinée ou mise à mal par les lois et les réglementations. Comme l'explique BC Architects lors de la conférence donnée à l'Université de Liège le 12 mars 2025, la réglementation, y compris en Belgique, peut constituer un véritable obstacle à la mise en œuvre des matériaux de réemploi, en raison notamment de la loi Laruelle. Cette loi vise à assurer une distinction claire entre l'architecte et l'entrepreneur. (BC Architects, Bento, 2025). Or, dans le cadre du réemploi, qu'il soit *in situ* ou issu de stockage, la pratique relève davantage du rôle de l'architecte que de celui de l'entrepreneur. Le réemploi redéfinit ainsi les missions de l'architecte, qui devient non seulement sélectionneur des matériaux, mais parfois aussi acteur direct de leur mise en œuvre.

Etat de l'art

Lors de cette même conférence, le bureau Bento souligne qu'en tant qu'ASBL, il bénéficie d'une plus grande flexibilité, ce qui met en lumière les contraintes sur les bureaux d'architecture classiques en Belgique. (BC Architects & Bento, 2025). Cela signifie que le rôle de l'architecte dans l'intégration des matériaux réemployés reste encore limité par le cadre légal. L'incertitude liée aux capacités techniques des bâtiments ou encore au caractère imprévisible des éléments sélectionnés peut représenter un frein pour les autorités communales, qui peuvent refuser d'accorder un permis d'urbanisme. « Les marchés publics sont régulés par des lois européennes et belges qui imposent des procédures très strictes lors des choix de prestataires de services et lors des achats de matériaux, qui ne facilitent pas toujours certains principes d'économie circulaire, dont le réemploi. L'acquisition des matériaux de réemploi se fait lors d'opportunités difficiles à planifier et donc à intégrer (une déconstruction, une vente publique, des filières de seconde main) dans les marchés de services pour la réalisation des travaux. » (Dissaux et al., 2021).

C'est peut-être là qu'il est intéressant d'observer la pratique sous un plus grand angle, à l'échelle notamment de l'Europe, qui joue un rôle moteur dans la promotion du réemploi. Bien que l'Europe fixe des objectifs ambitieux, la mise en œuvre concrète du réemploi varie considérablement d'un pays à l'autre en raison des réglementations spécifiques, des cultures constructives locales et des freins administratifs propres à chaque État.

Cette diversité de pratiques réglementaires et constructives en Europe influence non seulement les méthodes de réemploi, mais aussi l'esthétique qui en découle. Un intérêt croissant pour une nouvelle esthétique façonnée par des réflexions écologiques émerge dans le contexte actuel de lutte contre le réchauffement climatique et la réduction des émissions de CO₂.

Le livre *Le style Anthropocène* de Philippe Rahm, explore ce tournant en identifiant un style décoratif novateur, né de cette volonté d'allier confort intérieur et sobriété énergétique. Ce retour aux éléments décoratifs, autrefois rejetés par les modernes, devient aujourd'hui une réponse fonctionnelle et esthétique aux défis écologiques. En effet, pour atteindre un niveau de confort thermique et énergétique optimisé, les bâtiments redécouvrent l'utilité et la richesse des éléments dits « décoratifs » tels que les tentures, rideaux, voilages, boiseries, capitonnages, marqueteries, tapis, papiers peints, paravents, plinthes, moulures, lustres et miroirs. Ces éléments, en agissant comme des isolants ou en modulant la lumière, participent à la régulation des conditions intérieures, tout en contribuant à une nouvelle esthétique intérieure qui reflète les valeurs écologiques. (P. Rahm, 2023). Même si l'art décoratif évoqué dans *Le style Anthropocène* se rapproche davantage de la décoration d'intérieur que de l'ornement architectural que je souhaite aborder, il demeure néanmoins un exemple marquant de ces nouvelles préoccupations esthétiques écologiques.

Néanmoins, l'exemple le plus récent et le plus marquant de cette préoccupation esthétique liée au réemploi se trouve dans l'article *Esthétique et paternité de l'œuvre – La pensée sauvage* de Pierre Chabard, publié dans le numéro 310 du magazine A+, coédité par Rotor sous le titre *Material Flows*. Dans cet article, Chabard souligne que si Rotor a largement exploré le réemploi sous des angles techniques, économiques, juridiques, sociaux et anthropologiques, la question de son esthétique restait jusqu'alors peu abordée. Il interroge ainsi les « potentialités non plus seulement constructives, mais théoriques et esthétiques d'une telle pratique » (P. Chabard, 2024, p.23). L'une des notions centrales qu'il développe est celle d'une esthétique du hasard et de l'incomplétude, où l'architecture ne serait plus entièrement dessinée ni figée, mais au contraire

État de l'art

partiellement inachevée, marquée par une certaine ouverture à l'aléatoire. Il évoque ainsi une architecture dépourvue de coûts de finitions, une sorte de non finito, où l'hétérogénéité même permet à l'édifice d'évoluer au fil du temps. Cette approche propose une architecture sans fin, conçue pour résister aux transformations ultérieures, que ce soit par l'ajout ou le retrait de matériaux réemployés. Il s'agit d'une vision du bâti où l'incertitude devient une qualité assumée, à la fois en ce qui concerne les matériaux eux-mêmes – leur provenance, leur état, leur assemblage – et l'avenir de l'ouvrage sur le long terme. (P. Chabard, 2024).

Si les éléments de réemploi sont souvent envisagés comme des contraintes techniques à surmonter, Chabard invite à les percevoir comme une source de renouvellement formel, capable de générer un style propre au réemploi, où l'adaptation et la transformation perpétuelle deviennent des principes fondamentaux du projet architectural.



État des lieux

Définitions et évolutions des concepts de réemploi : dialogues avec les théories de l'ornement

Bien que le terme réemploi soit aujourd'hui de plus en plus utilisé dans une logique de construction circulaire, plusieurs concepts historiques liés à la réutilisation de fragments architecturaux continuent d'influencer les pratiques contemporaines. On y retrouve la notion de spolia avec le livre *Reuse value : spolia and appropriation in art and architecture, from Constantine to Sherrie Levine*, mais aussi la notion d'*As found*, terme popularisé par Alison et Peter Smithson et remis en lumière par l'exposition *As found, Experiments in Preservation* ; ainsi que l'idée d'objet trouvé avec l'exposition du même nom en 2023 à Paris.

« Depuis une perspective historique, le réemploi apparaît comme un invariant de l'art de bâtir »

(P. Simay, 2024, p.77)

À cela s'ajoute la notion de bricolage, théorisée par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss. Bien que ces notions se rapprochent du réemploi, chacune propose une manière distincte d'aborder l'existant. Ce chapitre s'attachera à définir ces concepts en mettant en lumière leurs spécificités et leur évolution, afin de mieux comprendre leurs différentes approches dans la relation à l'existant. Il s'agira d'inscrire cette analyse dans un contexte européen, où les enjeux liés à la préservation du patrimoine, à la transition écologique ont favorisé l'émergence de pratiques contemporaines variées autour du réemploi.

Spolia : Naissance d'une pratique architecturale dans l'Antiquité



Église de San Procolo, Vérone. 5^e et 6^e siècle après J.C. <https://www.cinema-vitae.com/>

Les premières traces de réemploi de matériaux dans les théories architecturales remontent à l'Antiquité tardive, avec le terme *spolia*. Cette pratique courante d'intégrer des éléments architecturaux existants — colonnes, chapiteaux, blocs de pierre — dans de nouvelles constructions répondait à l'origine à des enjeux économiques, permettant de réduire les coûts liés à l'extraction et au transport de nouveaux matériaux. Cependant, ces éléments pouvaient également remplir des fonctions symboliques : ils conféraient aux édifices un prestige visuel et une dimension de puissance, reflétant la domination militaire et l'autorité de l'empire. Le terme *spolia* était ainsi associé durant l'Antiquité à des valeurs symboliques. (A.Rabaça, 2022).

Dans son texte *Spolia and the Open Work*, Armando Rabaça retrace l'origine du terme *spolia*, qui remonte donc à la Rome antique, où il représentait un butin de guerre.

Les Romains avaient pour habitude d'exposer publiquement leurs trophées pris à l'ennemi afin d'affirmer la domination de l'Empire romain. Ce butin comprenait non seulement des œuvres d'art, mais aussi des fragments architecturaux issus des territoires conquis.

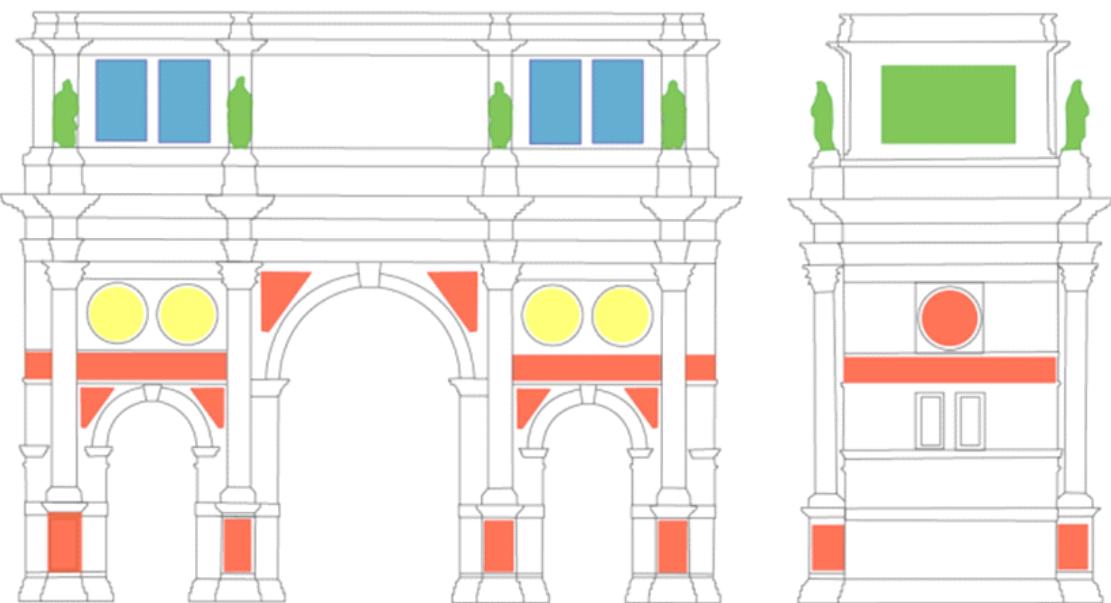
Un parallèle avec les théories de l'ornement peut être mis en évidence, en particulier celles de l'architecte romain Vitruve, puis celles de Leon Battista Alberti. À partir du IV^e siècle avant J.-C., Vitruve décrit les ajouts progressifs aux ordres classiques, nécessaires pour préciser leur signification et enrichir la valeur des édifices. À l'époque romaine, les ornements avaient pour rôle principal de singulariser un bâtiment, lui conférant une dimension architecturale qui dépassait la simple fonction utilitaire pour véhiculer une dimension parfois politique (A. Picon, 2016).

Spolia

Tout comme les *spolia*, l'ornementation romaine revêtait également une forte portée symbolique et politique.

Nous pouvons noter que de nombreux éléments qui font partie de la spoliation sont non seulement structurels, mais souvent ornementés. Les éléments les plus couramment soumis à la spoliation étaient ceux considérés comme ornementaux, tels que les chapiteaux, les frises et les sculptures.

Cette observation peut être éclairée par la notion d'*ornamentum* développée par Vitruve, qui met en avant l'importance fonctionnelle de l'ornement. Dans sa théorie, l'ornement légitime à la fois l'aspect structurel et formel de l'architecture (P. Gros, 2010). En effet, même si « la quête du plaisir et de la beauté constituait l'un des rôles fondamentaux de l'ornement dans la tradition vitruvienne » (A. Picon, 2016, p.59), leur intégration formant un tout dans la structure n'en reste pas moins primordiale. Alberti a, quant à lui, une vision plus contrasté de l'*ornamentum* dans son traité *De re aedificatoria*. La nécessité de faire partie intégrante d'un tout structurel n'est plus du tout primordiale chez Alberti. Il ne rejette pas l'idée que l'ornement puisse être décoratif, mais il doit être aussi en harmonie symbolique avec le bâtiment.



Datation des reliefs de l'arc

■ Trajan ■ Hadrien ■ Marc-Aurèle ■ Constantin

Spolia

Ainsi, lorsque des éléments architecturaux sont récupérés comme *spolia* – des fragments parfois ornementés issus de bâtiments conquis – ces derniers acquièrent une double portée symbolique. D'une part, ils témoignent de leur contexte d'origine, arraché et réaffecté dans un nouveau cadre, et d'autre part, l'ornement qu'ils portent renforce la dimension symbolique du pouvoir et de la richesse.

L'Arc de Constantin à Rome, érigé en 315 après J.-C., est un exemple emblématique de l'utilisation de *spolia* dans l'Antiquité. Ce monument incorpore des éléments architecturaux et ornementaux – sculptures, reliefs et frises – provenant de monuments plus anciens dédiés à d'autres empereurs. En réutilisant ces fragments, les bâtisseurs ont non seulement économisé des matériaux et du temps, mais aussi conféré à l'arc une dimension historique et symbolique (A. Rabaça, 2022).

À la Renaissance, la notion de *spolia* se libère de sa connotation initiale de butin de guerre pour revêtir de nouvelles motivations pratiques et esthétiques. C'est avec Léon Battista Alberti dans son traité *De re aedificatoria*, que le terme *spolia* entre dans le champ de l'histoire de l'art.

Dans leur volonté de reproduire et de s'inspirer de l'art antique classique, les artistes de la Renaissance réutilisent des éléments architecturaux de l'Antiquité, inscrivant ainsi le concept de *spolia* dans une dynamique artistique et culturelle. Les architectes de la Renaissance ont pu notamment s'approvisionner en matériaux antiques grâce aux stocks d'éléments architecturaux issus de bâtiments démolis durant l'Antiquité, conservés dans des dépôts en vue d'une réutilisation future. (A. Rabaça, 2022).

Une autre dimension de la *spolia* réside dans le fait que l'élément réemployé est généralement ancien ou appartenant à une époque différente de la nouvelle construction à laquelle il appartient. La notion de *spolia* fait partie du domaine de l'histoire et de la mémoire. « *In this context, the relation between architecture and spolia is now largely restricted to interventions in historical buildings, in archaeological sites or, in more particular cases, to the reconstruction of damaged buildings or cities* » (A. Rabaça, 2022, p.46). Le terme *spolia* suppose une charge historique et patrimoniale avec des fragments porteurs d'une mémoire qui dialoguent avec le présent

La réutilisation de fragments anciens a également transformé notre rapport à l'histoire, contribuant à une valorisation du passé, notamment depuis l'essor de la conscience historique moderne au XX^{ème} siècle. Cependant, la première impulsion de cette redécouverte a souvent été de préserver ces éléments en les plaçant dans des musées, interrompant ainsi leur usage. En étant extraits de leur contexte architectural et figés dans des vitrines, ces *spolia* ont perdu leur fonction initiale et future pour devenir des objets inertes, témoins silencieux d'une époque. (A. Rabaça, 2022).

Aujourd'hui, le rapport au contexte, qu'il soit culturel ou physique, est devenu dans certains cas une notion essentielle pour travailler et trouver une nouvelle valeur aux *spolia*.

Comme le décrivent Martina Barcelonni Corte et Karel Wuytack: « *Spolia is about finding (new) value in what is already there, about how it can acquire new meanings by being slightly transformed or relocated. It concerns stratification, adding layers to a story regaining sense and vitality, juxtaposing ultimately elements that are “reloaded” within new trajectories* » (L. Reinders, 2024, p. 275). Dans ce cas d'espèce, ces objets se débarrassent de leur utilisation conventionnelle et deviennent visibles différemment grâce à leur histoire et au dialogue qu'ils forment avec leur nouveau contexte. Dans ce même chapitre, sont cités S. Turkle, C. Jenks et J. Lacan pour parler de leur nouvelle visibilité qui nous permet de « regarder à travers eux » tout en « regardant parfois en arrière ».

Là encore, on peut faire le parallèle avec les théories de l'ornement, mais cette fois-ci avec celles d'Alberti. Pour Alberti, le lien entre la « beauté-harmonie » et l'ornement est primordial et permet de comprendre la convenance de l'ornement. Selon lui, l'ornement peut être ajouté ou retiré sans nuire à un idéal de sobriété – « *frugalitas* » (P. Gros, 2010 ; E. Di Stefano, 2019). Il n'est pas opposé à l'ajout de nombreux éléments, à condition qu'ils aient une signification ou qu'ils racontent une histoire, et non qu'ils soient simplement décoratifs. Cette volonté de raconter une histoire se retrouve aussi bien dans les *spolia* que dans la création d'ornements.

Spolia

Cette vision est également partagée par Aristote dans *La République*. Il y développe une «éthique de l'ornement», régie non par une condamnation absolue, mais par des règles et des mesures appropriées en fonction du lieu, du moment et des circonstances. Loin d'un rejet catégorique, Aristote insiste sur la nécessité d'une adéquation entre l'ornement et son contexte. « L'éthique de l'ornement repose sur la convenance (prepon) entre l'essence et l'apparence, la pensée et son expression, la Forme et la Matière » (T. Golsenne, 2012, p. 9). Ainsi, l'ornement trouve sa légitimité dans sa capacité à refléter et à renforcer l'harmonie entre le fond et la forme.

À ce jour, le terme *spolia* s'est considérablement élargi, et il peut être aussi bien un élément unique, structurel, ornemental, qu'un bâtiment entier ou une partie de celui-ci. « *not only concerns domestic/interior spaces but also open, public and collective ones* » (L. Reinders, 2024, p. 275). Cette nouvelle dimension des *spolia*, par la diversité des échelles, engendre des assemblages inédits. Une nouvelle conception de l'inattendu émerge. Bien sûr, à condition que l'architecte s'empare de cette dimension. Ces combinaisons, à la fois surprenantes et porteuses de sens, ouvrent un vaste champ à l'imagination, transformant notre rapport à l'architecture et aux objets. (L. Reinders, 2024). Dans le chapitre *Spolia Mentale* de Martina Barcelloni Corte et Karel Wuytack, pratiquer la *spolia* revient à « *Collected, reused, reintegrated, re-signified and re-signifying object entering the architectural space to redefine, disturb, provoke* » (L. Reinders, 2024, p. 274).

Le terme *spolia* a pris une telle ampleur qu'il rentre dans une dimension plus philosophique, où il ne se limite plus au domaine pratique de l'architecture construite, mais englobe désormais des éléments qui ne sont pas nécessairement physiques.

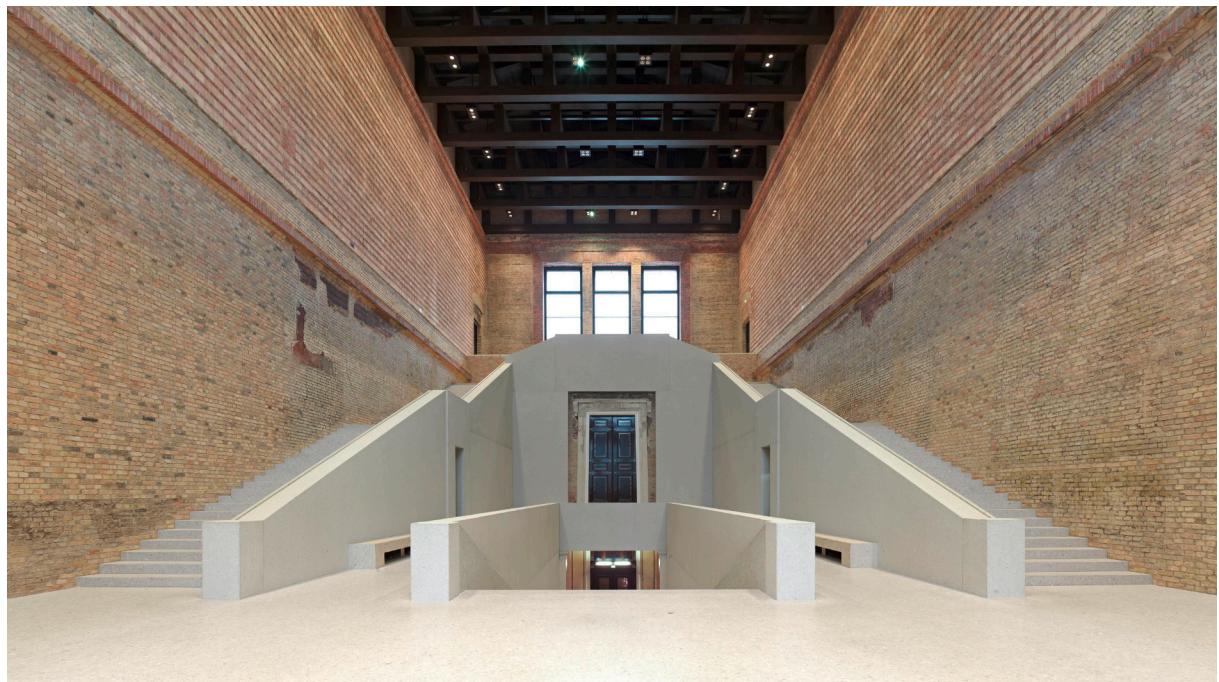
Rabaça nous explique que la *spolia* telle que décrite précédemment se rapporte à la *spolia in se*, qui concerne la réutilisation d'éléments matériels existants. Il existe également une *spolia in re*, qui s'applique à la réutilisation d'éléments non physiques, tels que des idées, des principes, des concepts ou des formes de pensée. Cette extension du concept montre qu'aujourd'hui la notion de *spolia* dépasse les limites de la matérialité pour s'appliquer à des éléments immatériels. (A. Rabaça, 2022).

Ainsi, cette dimension immatérielle de la *spolia* trouve un écho dans certains projets contemporains, tels que ceux présentés dans l'exposition *As Found* notamment à travers le travail de l'architecte Marie-José Van Hee, où l'accent est mis sur la réutilisation d'espaces, de principes et de contextes préexistants. « *Van Hee borrows shapes and lines but also developed her own language.* » (S. De Vocht, J. Dos Santos, 2023).

Spolia



Neues Museum, Berlin. David Chipperfield Architects. <https://davidchipperfield.com/projects/neues-museum>



Neues Museum, Berlin. David Chipperfield Architects. <https://archello.com/fr/story/23088/attachments/photos-video/1>

L'objet trouvé ou le « *readymade* »



Marcel Duchamp, Fontaine 1917. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_\(%22Duchamp%22\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_(%22Duchamp%22))

Si la notion de *spolia* révèle comment l'architecture a intégré des fragments issus du passé, tant pour des raisons pratiques que symboliques, elle s'inscrit dans une dynamique où le matériau réemployé conserve une charge historique et symbolique forte. Toutefois, une autre approche du réemploi affranchie de toute volonté de conservation patrimoniale, mérite d'être explorée : celle de l'objet trouvé ou *ready-made*.

Apparue dans le champ artistique avec Marcel Duchamp et son *ready-made*, cette pratique interroge autrement la valeur des éléments récupérés, en jouant sur leur détournement et leur re-signification.

La notion d'objets trouvés, trouve ses origines dans le travail de Marcel Duchamp en 1913 avec *La Roue de Bicyclette*. Bien que cette pratique soit initialement liée à l'art, elle offre des résonances intéressantes pour l'architecture.

L'objet trouvé désigne le fait de sélectionner un objet préexistant, issu de la production industrielle, et de le recontextualiser dans un cadre différent de celui pour lequel il avait été conçu. Dans le cas de Duchamp, l'œuvre d'art émerge simplement du geste de placer cet objet dans un nouvel environnement, celui d'un musée, où il prend une signification différente de sa fonction première. Ces objets peuvent être modifiés ou non, mais leur puissance réside souvent dans le fait que l'artiste a décidé de leur conférer une valeur d'objet d'art. Ici, l'importance réside dans l'acte même réalisé par la personne : c'est par cette décision de recontextualiser un objet, de lui attribuer une nouvelle signification, qu'il devient une œuvre.

Dans la démarche de Duchamp, il y a une volonté manifeste de nier la réalité originelle de l'objet pour le transcender et en faire quelque chose de merveilleux. L'objet est ainsi extrait de son contexte initial, où il était simplement utilitaire ou banal, pour être investi d'une toute nouvelle valeur. Ce déplacement intentionnel transforme l'objet en un support de réflexion et d'imaginaire.

Aujourd'hui, dans le domaine de l'art, la notion d'objet trouvé (*found object*) est définie, notamment par le MoMA, comme « un objet — souvent utilitaire, manufacturé ou naturel — qui n'a pas été conçu à l'origine dans un but artistique, mais qui a été réutilisé dans un contexte artistique. » (Moma, s. d.). Il y a une volonté claire et délibérée de produire une œuvre d'art, qui porte un sens, une esthétique et une intention précise. Ce n'est pas le fruit d'un hasard ou d'un processus involontaire.

Le concept de *ready-made* s'est propagé dans la sphère architecturale, avec le mouvement moderne et la production de masse de matériaux industrialisés. Chez Duchamp, la volonté était de choisir comme objet trouvé un élément industrialisé, plutôt qu'artisanal.

Néanmoins, au début du XX^e siècle, l'arrivée de nouveaux matériaux produits en série sur le marché a favorisé le développement des maisons dites préfabriquées. Parallèlement, l'offre abondante de matériaux dans les catalogues a facilité la préfabrication de la maison fonctionnelle moderne. (Paul J. Armstrong, 2008).

Un exemple marquant de cette évolution est le Pavillon de l'Esprit Nouveau, réalisé par Le Corbusier pour l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925. Dans ce projet, Le Corbusier a choisi de meubler entièrement un appartement type avec des meubles fonctionnels et préfabriqués, tels que la chaise Thonet. À l'instar du *ready-made* de Duchamp, Le Corbusier a sélectionné des objets ordinaires, produits en série, pour leur valeur utilitaire, et non pour leur esthétique traditionnelle ou artisanale. Cette approche remet en question le rôle traditionnel de l'architecte, qui n'est plus le créateur unique du bâtiment, du mobilier et des objets.

Dans ce cas-ci, avec la production en série, l'architecte se limite à utiliser des objets déjà créés, produits en masse, plutôt que de concevoir chaque élément. Il crée avec ce qui est déjà là, c'est-à-dire des objets industrialisés qui deviennent des *ready-made*. À travers cette démarche, l'architecte adopte un rôle similaire à celui de l'artiste exposant un objet trouvé : il choisit, organise et met en valeur des éléments issus de la production industrielle pour produire son art. (Paul J. Armstrong, 2008).

Objet trouvé



Marcel Duchamp. Roue de bicyclette . New York, 1951 (troisième version, d'après l'original perdu de 1913) <https://www.moma.org/collection/works/81631>

26

Objet trouvé

Néanmoins, cette pratique et les théories modernes peuvent sembler incohérentes. On observe cette divergence, entre autres, dans les théories de l'ornement d'Adolf Loos, qui justifie en partie son rejet de l'ornement superflu par son rejet de l'art en architecture. Loos ne considère pas l'architecte comme un artiste et soutient que, si l'ornement relève davantage de l'art que de l'architecture, il devient superflu.

Dans *Ornement et Crime*, il adopte une vision critique de l'art appliquée aux objets fonctionnels, affirmant que l'introduction de l'esthétique dans ces objets est non seulement inutile, mais peut aussi nuire à leur utilité première. Pour lui, l'art et la fonctionnalité sont souvent en opposition. À l'inverse, dans la pratique de l'objet trouvé, c'est précisément la dimension artistique de l'architecte qui confère à l'objet son statut de *ready-made*, en lui attribuant une nouvelle signification architecturale et esthétique.

C'est dans cette « nouvelle alliance entre art et société » (T. Golsenne, 2012) que l'ornement postmoderne rejoue la pratique de l'objet trouvé. Dans une démarche artistique propre au postmodernisme, l'ornement intègre des stratégies de reproduction et de citation, où l'ironie joue un rôle central. L'ornement se construit à partir de productions déjà existantes, tout comme l'objet trouvé se construit à partir d'objets existants. On observe dans l'ornement postmoderne, la réappropriation de références historiques, non pas dans un simple souci décoratif, mais dans une posture critique qui confère une nouvelle lecture à l'objet ou à l'ornement.



27

Objet trouvé

Des exemples marquants de *ready-made* dans le domaine du design, qui illustrent cet ornement postmoderne, sont les œuvres d'Achille et Pier Giacomo Castiglioni qui, tout comme Marcel Duchamp, utilisent des objets industriels ordinaires et réinterprètent leur usage. Les frères Castiglioni, dans leur démarche, vont chercher l'inspiration dans les objets du quotidien, souvent considérés comme anodins, pour les réinterpréter de manière créative. « Il sait observer et puiser des idées, autour de lui, dans les trouvailles du design anonyme », une capacité qui va leur permettre de détourner ces objets de leur fonction initiale. (Centre Pompidou, 1985-1986).

Tout comme le postmodernisme, les frères Castiglioni adoptent un regard critique sur la fonction utilitaire des objets qui les entourent. Ils ne se contentent pas de la forme dictée par l'usage, mais cherchent à interroger, détourner et réinterpréter les objets du quotidien.

Prenons l'exemple du tabouret Sella (1957) : il est composé d'une selle de vélo montée sur un pied métallique et d'une base en fonte. Cet objet trouvé est né d'une volonté de résoudre de manière ironique une situation conflictuelle liée à l'usage initial de l'objet.

En effet, le Sella naît dans un contexte très précis: « *When I use a pay phone, I like to move around, but I also would like to sit, but not completely.* » (Castiglioni, 1997, p.4). Ils imaginent alors un dispositif hybride, entre la station debout et la position assise, qui donne lieu à un nouveau comportement.

Désormais, la production massive de matériaux ne cesse encore de croître, soulevant des interrogations cruciales sur son impact environnemental. Dans une optique où l'architecture tend à adopter une approche plus responsable, tant dans le choix des matériaux que dans la gestion des ressources premières, l'avenir des éléments préfabriqués devient un

questionnement majeur, faisant évoluer la pratique de l'objet trouvé. Si historiquement il s'agissait principalement de détourner des objets matériels déjà fabriqués, une nouvelle approche s'impose aujourd'hui: celle du détournement non plus uniquement d'objets, mais aussi de concepts, d'espaces ou de situations.

C'est dans cette perspective que s'inscrit l'exposition *Objet trouvé*, organisée en 2023 par Barrault Pressacco à la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris. Cette exposition explore à travers la création de 42 dyptiques, le « potentiel architectural » des concepts existants, mettant en lumière ce qui est déjà-là.

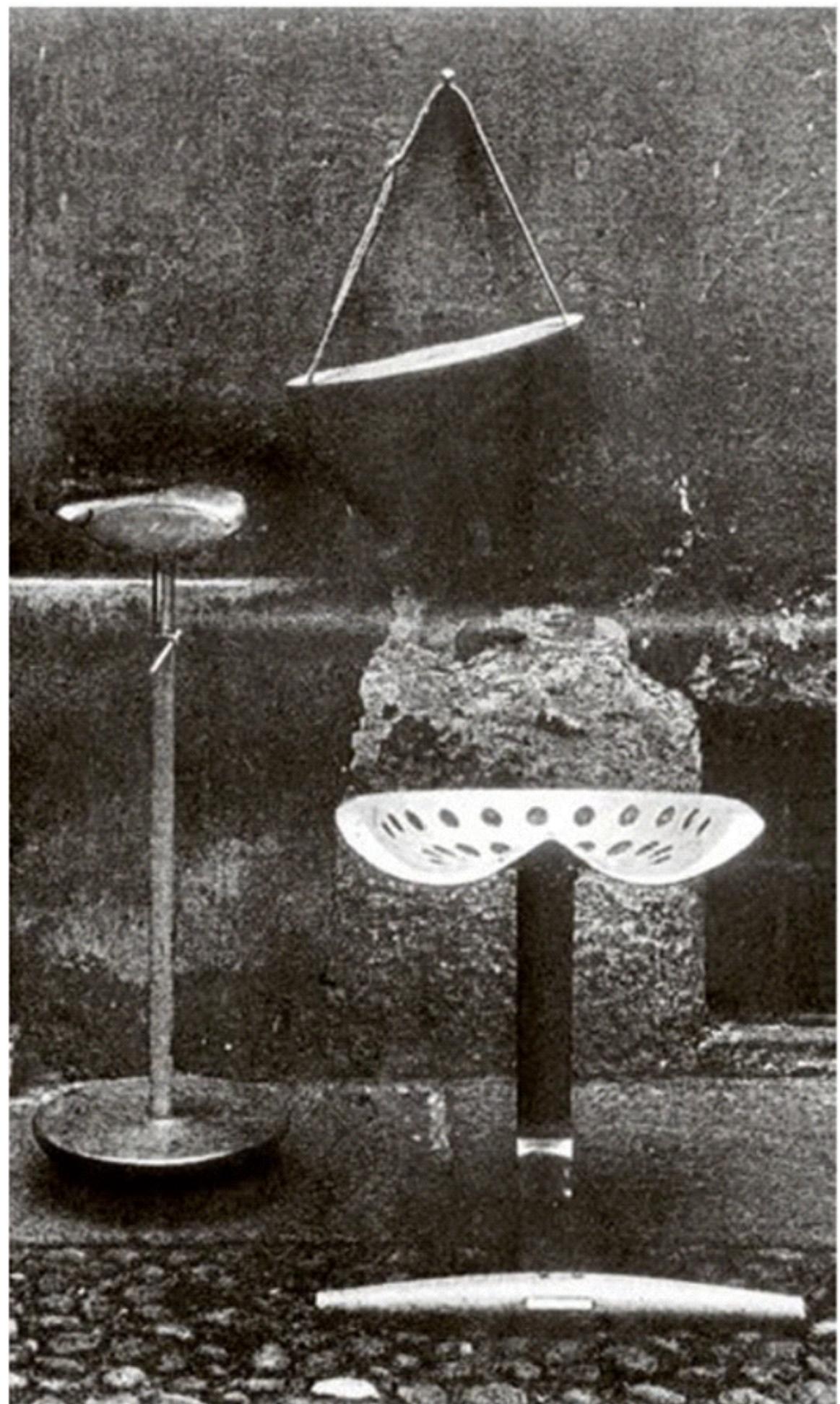
Thibaut Barrault et Cyril Pressacco établissent même un parallèle entre la notion d'objet trouvé et celle du *As found*, en insistant sur l'attention portée à l'existant et au « patrimoine matériel qui nous entoure » (T. Barrault, C. Pressacco, 2023, p.006). Les objets sélectionnés, découverts au hasard de « flâneries physiques ou virtuelles et de rencontres fortuites », sont ainsi réinterprétés. (B. Pressacco, 2023, p.006). Chaque objet trouvé invite à une nouvelle lecture, pour « briser les limites » de son conditionnement d'origine, ouvrant ainsi des perspectives inédites pour chacun d'entre eux. Loin d'être relégués à l'oubli par leur obsolescence, ces objets retrouvent une « valeur d'usage et symbolique » (T. Barrault, C. Pressacco, 2023, p.006), permettant de devenir un élément porteur de sens et d'imaginaire.

Sella et Le tabouret Mezzadro, Achille Castiglioni, Pier Giacomo Castiglioni, 1957. ►

Sella (à gauche) :Une selle de vélo de course, montée sur une colonne en acier inoxydable soutenue par une lourde base hémisphérique **Mezzadro** (à droite) : un siège de tracteur en porte-à-faux soutenu par une bande d'acier.

<https://www.zanotta.com/en-us/products/furnishing-accessories/sella>

Objet trouvé



Objet trouvé

Dans ces objets devenus architecturaux, on retrouve un traitement similaire aux objets trouvés de Marcel Duchamp. : « Ces refus ferme de la réalité de l'objet, originellement ordinaire ou prosaïque, permet de le propulser au rang de merveilleux ». (T. Barrault, C. Pressacco, 2023, p.007). Cependant, le passé de ces objets joue un rôle clé dans cette transformation, établissant un dialogue riche entre mémoire et renouveau. C'est en reconnaissant l'identité initiale de l'objet, tout en l'insérant dans un nouveau contexte, que naît sa nouvelle valeur. Comme le souligne cette approche, « les formes créées rappellent les objets trouvés, et leur puissance esthétique nouvelle réside en partie dans la reconnaissance de leur état initial ». (T. Barrault, C. Pressacco, 2023, p.009). Ainsi, l'objet devient un pont entre ce qu'il était et ce qu'il peut désormais représenter.

Les objets trouvés, comme ceux présentés par le bureau Barrault Pressacco, se distinguent par une grande diversité. Leur variété s'exprime à travers leurs dimensions, allant de petits éléments discrets à de grands ensembles. Leur usage, qu'il soit encore actif ou déjà obsolète, contribue également à cette richesse. (T. Barrault, C. Pressacco, 2023). Ces exemples restent néanmoins dans un cadre conceptuel non construit.



Production d'un dyptique par le bureau Piovenefabi pour l'exposition Objets trouvés à Paris en 2023. <https://tecnne-bookshop.fr/livre/4983/objets-trouves-culture-and-forms-of-repurposing>

Objet trouvé



Objet trouvé

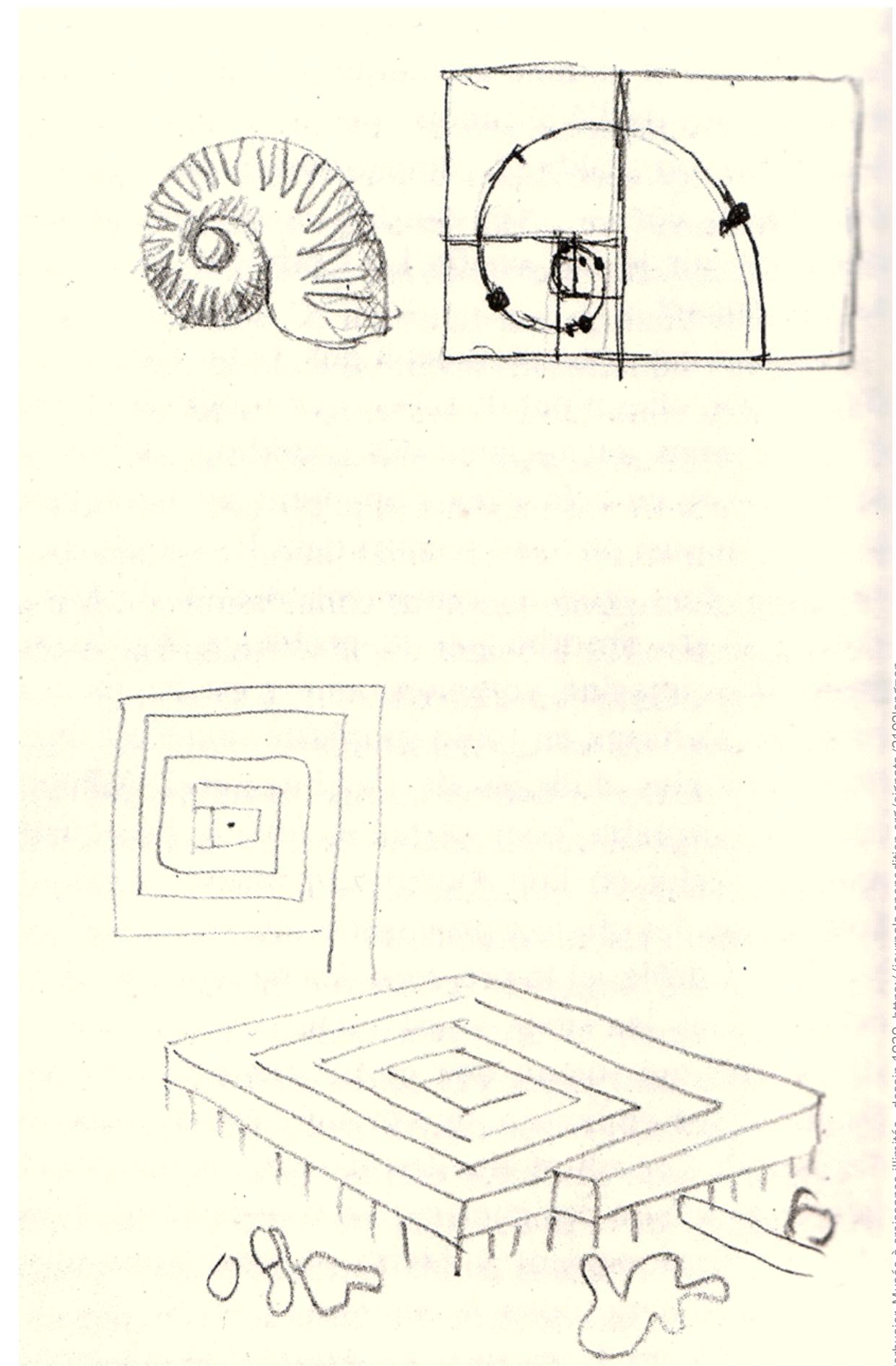
Néanmoins, cette réinterprétation plus conceptuelle du *ready-made* peut trouver ses origines dans le travail des « objets à réaction poétique » développés par Le Corbusier ou Charlotte Perriand. Loin de se limiter à une simple collecte d'éléments, cette démarche s'appuie sur l'observation sensible et poétique des espaces générés par ces objets. Un coquillage, une pomme de pin, une carapace de crabe... autant d'éléments naturels que Le Corbusier collectionne et dont il extrait l'essence formelle pour nourrir sa pensée créative. Ces objets deviennent alors des catalyseurs d'inspiration, aussi bien pour ses œuvres picturales que pour ses réalisations architecturales. Il en détourne la géométrie et les logiques internes pour concevoir des formes nouvelles et habitées, dans une sorte de variante abstraite de l'objet trouvé. On retrouve cette approche dans plusieurs de ses projets : la toiture de la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp, dont la forme évoque la carapace d'un crabe, ou encore l'escalier hélicoïdal de la Villa Savoye, directement inspiré de la spirale naturelle d'une coquille de nautile. (G. Morel Journel, 2025).



Objets de réaction poétique » de Le Corbusier (photographie de Willy Rizzo).
<https://hyperallergic.com/75509/le-corbusiers-objects-of-poetic-reaction/>

On n'est pas ici dans le registre de la décoration ou d'un simple travail esthétique. C'est précisément ce travail de réinterprétation poétique de l'objet qui confère à l'ornement une portée symbolique. Loin d'être un ajout superficiel, l'ornement qui en découle est chargé de sens, issu d'une transformation sensible du réel.

Objet trouvé



Le Corbusier, Musée à croissance illimitée , dessin 1939. <https://journals.openedition.org/signata/310?lang=en>

Objet trouvé

Un exemple contemporain construit à grande échelle d'objet trouvé est le projet du même nom du Bureau B+B aux Pays-Bas. Ce projet consiste à déplacer des bunkers de leur emplacement d'origine, le canal de Lek, pour les repositionner dans un nouvel environnement plus loin, toujours liés à ce paysage fluvial. Ce déplacement ne modifie pas seulement leur situation géographique, mais opère un changement également dans leur signification. En les inclinant ou en les retournant, ces structures perdent leur fonction militaire initiale pour devenir des objets trouvés avec une nouvelle signification.



Projet Objets Trouvés par le Bureau B+B entre 2011 et 2019. <https://bplusb.nl/en/project/objets-trouve/>

As Found

Principe du As Found : Émergence d'une posture critique sur l'existant dans les années 50.



Alison et Peter Smithson, École Hunstanton, <https://nica.arkitектура.com/2023/07/alison-and-peter-smithson-hunstanton-school/>

« **Le as found n'est pas sorcier ; il est affaire d'attention** » **Peter Smithson**

(D. van den Heuvel, 2003)

À partir de la Première Guerre mondiale, la pratique du réemploi de matériaux de construction s'est progressivement marginalisée. Jadis économique, cette approche est devenue moins avantageuse avec la mécanisation croissante de l'industrie et la pression foncière dans les zones urbaines. Cependant, les années 50 marquent l'apparition d'un nouveau rapport à l'existant, incarné par le concept d'*As Found* développé par Alison et Peter Smithson. Ce mouvement s'inscrit en réaction contre la doctrine de la *tabula rasa* prônée par les modernes, qui préconisaient le remplacement systématique de l'ancien par du neuf. (S. De Caigny, H. Ertas, B. Plevoets, 2023). À l'inverse, le *As Found* valorise une approche plus attentive, dans laquelle l'existant devrait être « *understood and used—without bias.* » (University of Luxembourg, 2023).

Néanmoins, bien que les Smithson, avec leur concept de *As Found*, s'opposent à la logique de *tabula rasa* prônée par les modernes, ils partagent avec ces derniers une même volonté de valoriser l'authenticité des matériaux. Cette préoccupation se manifeste notamment à travers la question de l'ornement. Tandis que les modernes intègrent le respect du matériau dans une esthétique dépouillée, les Smithson, quant à eux, cherchent à révéler la nature intrinsèque des matériaux, en les utilisant tels qu'ils sont trouvés, sans transformation ni dissimulation. Ils rejettent l'idée de travestir un matériau pour en imiter un autre, et défendent une approche fondée sur la sincérité matérielle.

As Found

Comme ils l'expriment eux-mêmes : « We were concerned with seeing of materials for what they were: the woodness of the wood; the sandiness of the sand. » (A. Smithson, P. Smithson, 1990, p. 201). Chez les modernes également, cette fidélité au matériau s'exprime à travers leur approche de l'ornement.

En effet, même si Adolf Loos rédige son célèbre essai *Ornement et crime*, il ne s'agit pas d'un rejet absolu de l'ornement, mais plutôt d'une critique de son usage superflu, ajouté sans lien avec la fonction ou le matériau. Chez Loos, comme chez d'autres modernes, l'ornement naît précisément du respect du matériau et de sa mise en valeur pour ce qu'il est, sans artifice ni travestissement. L'ornement se révèle alors dans la matérialité elle-même, dans la texture, la couleur ou le veinage naturel. Il illustre cette idée en affirmant : « La même eau peut paraître fade et terne dans un verre, et fraîche comme une source dans un autre. Cela s'obtient par la qualité du matériau ou par le polissage. » (A. Loos, p.46). Ce principe s'incarne particulièrement dans la Villa Müller.



Villa Müller, Adolf Loos, 1930. <https://socks-studio.com/2014/03/03/i-do-not-draw-plans-facades-or-sections-adolf-loos-and-the-villa-muller/>

« Une autre forme de convenance remplace alors la convenance décoration [des classiques] : elle se base sur le respect du matériau [...] La convenance moderniste est une convenance matérialiste»

(T. Golsenne, 2012, p.14).

À l'intérieur, le marbre sur les murs illustre parfaitement cet ornement. Ici, l'ornement ne s'ajoute pas, il émerge du matériau lui-même et de sa fonctionnalité. En effet, ce marbre n'est pas uniquement présent pour des raisons esthétiques ; il participe pleinement à l'organisation de l'espace, comme en témoigne le banc intégré à la paroi.

Tout comme Loos défend l'importance de travailler le matériau pour révéler sa beauté intrinsèque, l'architecte, à travers la pratique du *As found*, n'ajoute pas de décosrations superflues, mais fait ressortir la beauté naturelle du matériau, en le traitant de manière à ce qu'il prenne sens dans son nouveau contexte.

As Found

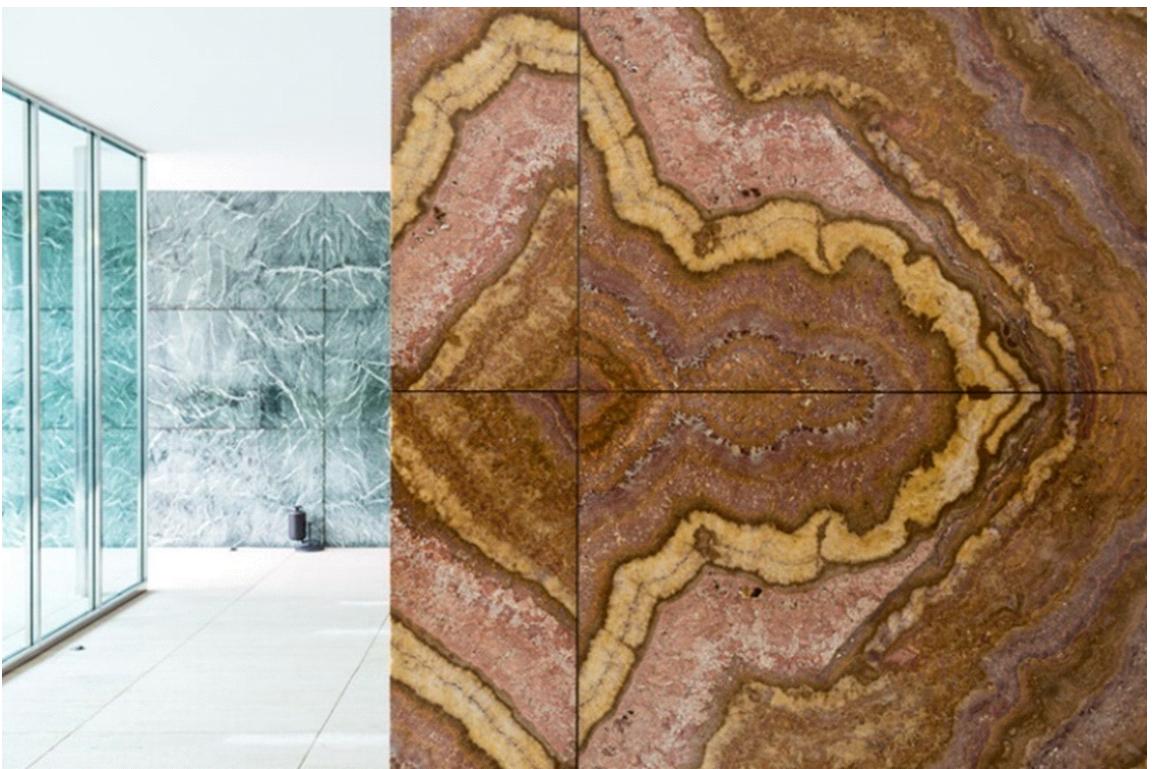
Ce travail ornemental, qui s'inscrit dans le traitement brut des matériaux, se retrouve également dans les projets d'autres architectes modernes de l'époque. Par exemple, Mies van der Rohe, dans le Pavillon de Barcelone, utilise le marbre et l'onyx.

De même, Le Corbusier, dans l'Unité d'Habitation à Marseille, met en avant les colonnes en béton, où l'on peut percevoir le travail des ouvriers à travers les textures et les marques laissées par le moulage. Ces choix témoignent d'une volonté de rendre visible le travail des matériaux et des artisans, et contribuent à une approche ornementale qui valorise la simplicité et la matière brute. (A. Picon, 2016).



Le béton de la Cité de Radieuse de Le Corbusier. - Ornement dans le traitement de la matière.

As Found



Marbre du Pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe.
Ornement dans le traitement brut de la matière.
<https://www.archdaily.com/987004/rediscovering-the-barcelona-pavilion-through-its-material-innovations-steelf-glass-and-marble>

Dans les années 50, les théories architecturales ont accordé une valeur esthétique à la notion d'existant ou de «trouvé» avec justement l'apparition de l'esthétique du *As Found*. Ce concept : « pose l'ordinaire et le quotidien comme inspirateurs d'une pensée créatrice. » (M. Tessier, 2012) (A. Smithson, P. Smithson, 1990). Il redéfinit les critères esthétiques en valorisant l'authenticité de ce qui est trouvé sur place, faisant de l'architecture un acte d'observation et d'acceptation de l'existant.

« Cette conjonction de la vie ordinaire et de l'art est précisément ce que cherchent à exprimer les Smithson et les membres de l'indépendant Group dans leurs textes et leurs expositions. » (M.A. Durand, X. Van Rooyen, D.V.D. Heuvel, P. Murray, 2019, p18).

«The 'as found' where the art is in the picking up, turning over and putting with ... and the 'found' where the art is in the process and the watchful eye »

(A. Smithson, P. Smithson, 1990, p 201)

Un exemple qui s'appuie aussi bien sur la théorie du *As Found* que sur celle de l'objet trouvé est celui des lavabos de l'école Hunstanton, conçus par les Smithson. Les architectes ont placé une série de lavabos identiques devant une façade vitrée. Ils ont même supprimé le système de plomberie habituel pour y installer un dispositif plus traditionnel, où l'eau est évacuée par un caniveau ouvert dans le sol. Ces lavabos, très ordinaires et issus d'une production standardisée, sont organisés de manière consciente par les architectes, dans une volonté réfléchie de les transformer en un objet remarquable.

As Found



Les lavabos de l'Ecole Hunstanton, Alison et Peter Smithson, 1954. https://www.ribapix.com/hunstanton-school-hunstanton-norfolk-detail-of-the-washbasins_riba111727

As Found

On retrouve chez les Smithson une volonté de les exposer comme objets trouvés. Mais ce geste relève également du *As Found*, dans la mesure où, en supprimant la plomberie traditionnelle, les Smithson nous présentent le produit tel qu'il a été trouvé, comme à la sortie de l'usine, dans son état brut et non transformé.

C'est également par la répétition d'un objet que l'on voit apparaître, dans cette intervention, un ornement postmoderne. En effet, une partie de l'esthétique postmoderne repose sur des procédés tels que le montage, l'accumulation, la reproduction et la répétition. Comme le souligne T. Golsenne (2012), « le postmodernisme a posé l'hybridation, le montage, l'impur en principes esthétiques directeurs ». Dans ce cas précis, c'est la répétition du lavabo, réinterprété qui le transforme en ornement.

Une des dimensions de l'esthétique du *As Found* est son caractère imprévu donnant lieu à des assemblages au hasard.

Les Smithson comparent cette esthétique aux œuvres de Jackson Pollock, dont les toiles, créées à partir de techniques spontanées comme le *dripping*, incarnent une esthétique libre de toute pré-méditation formelle. Il adopte la technique du *layering*, caractérisée par l'absence de hiérarchie entre les différentes couches. À travers cette comparaison, ils mettent en avant une analogie entre l'approche du *As Found* en architecture et la peinture gestuelle de Pollock : « L'image a été découverte au cours du processus de création de l'œuvre. Elle n'était pas pré-méditée mais recherchée en tant que phénomène inhérent au processus de création ». (D. van den Heuvel, 2003, p.34)

Les Smithson ont largement exploré l'esthétique du *As Found* à travers la combinaison de sources visuelles et la reproduction par la photographie, cherchant à capturer la réalité de manière directe et authentique. Ils ont utilisé diverses références, telles que des radiographies, des extraits de journaux, des illustrations issues de livres classiques,



Vue de l'installation, *Parallel of Life and Art*, Institute of Contemporary Arts, Londres, 14 septembre-18 octobre 1953. Organisée par Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, les Smithson et Ronald Jenkins, L'exposition comprenait 122 photographies dont certaines représentant le travail de Jean Dubuffet et Jackson Pollock.

As Found



Nigel Henderson, 1949. Photographie des murs de Paris montrant des affiches et des journaux se décollant des murs. <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tgs-5211-9-6/nigel-henderson-photograph-of-paris-walls-showing-posters-and-newspapers-peeling-from-walls>

ainsi que des œuvres d'artistes comme Jackson Pollock et Jean Dubuffet. Cette démarche leur a permis d'observer et de comprendre la ville sous un angle nouveau, « non pas d'un point de vue purement architectonique, mais de manière plus humaine, plus intuitive, en observant les gens, les flux, les mouvements, les lieux... » (M. Tessier, 2012). L'esthétique du *As Found* se façonne à travers l'assemblage et la superposition de couches issues de reproductions et de copies d'éléments existants, un processus illustré et transmis grâce au travail photographique de Nigel Henderson.

Dans le cadre de l'esthétique du *As Found*, la question du beau prend un tournant radical. Depuis l'émergence de ce concept, la notion de beauté a été mise à mal, bouleversant les fondements esthétiques traditionnels. Contrairement aux théories vitruviennes où l'ornement et l'harmonie étaient indissociables de la quête du Beau, l'architecture du *As Found* s'éloigne de cette finalité.

Ici, la beauté n'est plus un objectif recherché ; elle devient insignifiante face à une volonté de confrontation avec l'existant brut. Avec l'essor du *New Brutalism*, l'architecture revendique une matérialité brute et une esthétique non maîtrisée, où l'irrégularité et l'accidentel prennent le pas sur la composition ordonnée. Cette approche ne cherche pas à séduire l'œil, mais plutôt à provoquer, à perturber la perception par l'exposition directe des matériaux dans leur état originel.

Ce glissement de paradigme est en rupture avec la quête de perfection formelle du modernisme. Il rejoint en cela des réflexions postmodernes sur l'ornement et le rôle de l'esthétique dans l'architecture.

As Found



Photographie de Las Vegas. <https://99percentinvisible.org/episode/lessons-from-las-vegas/>

Le retour de l'ornement en architecture prend un nouveau tournant avec Robert Venturi et Denise Scott Brown. Ces architectes, perçus initialement comme les héritiers du modernisme, remettent en cause ses principes en réintroduisant l'ornement comme un élément essentiel de la communication architecturale. *Learning from Las Vegas* (1972), leur ouvrage phare, analyse l'architecture commerciale américaine et souligne l'importance du signe sur la forme. Ils opposent ainsi le mutisme formel du modernisme à l'exubérance de l'architecture populaire américaine, où les enseignes lumineuses et les panneaux publicitaires dominent la perception urbaine.

Dans ce contexte, l'ornement ne vise plus uniquement une finalité esthétique, mais devient un outil de transmission d'un message, un moyen d'interagir avec son environnement. Cette évolution marque un tournant dans la perception du Beau en architecture : il ne réside plus dans l'harmonie classique des formes, mais dans la capacité d'un élément à communiquer et à interagir avec le spectateur.

Bien que le concept du *As Found* tel que développé par Alison et Peter Smithson ne traite pas directement du réemploi des matériaux, il en établit néanmoins des bases en soulignant l'importance contextuelle de travailler avec l'existant. Leur approche valorise l'authenticité des éléments déjà présents, et encourage une lecture attentive du lieu. Cette vision enrichit la réflexion sur le réemploi, notamment concernant la différence du rapport contextuel du réemploi *in-situ* et du réemploi *ex-situ*.

Lors d'un réemploi *ex situ*, se pose la question délicate de la mise en dialogue entre le contexte du lieu d'implantation et celui de l'objet architectural réemployé.

Ce type de réemploi implique en effet le déplacement d'un élément architectural depuis son emplacement d'origine vers un autre site, souvent avec un contexte différent.

La difficulté réside alors dans la capacité à travailler avec le contexte de l'objet réemployé, tout en intégrant ce dernier dans un nouvel environnement. Cette interrogation sur le dialogue entre passé et présent avait déjà été soulevée dans les années 1970 par, entre autres, les Smithsons, qui affirmaient que : « le contexte s'appuie alors sur les liens entre l'ancien et le nouveau, entendus d'un point de vue matériel ou culturel, spécifiques à un lieu et à une communauté ». (M.A. Durand, X. Van Rooyen, D.V.D. Heuvel, P. Murray, 2019, p22).

Dans la conception *As Found* des Smithson, leur travail porte principalement sur le contexte et l'existant *in situ*, en intégrant de nouveaux éléments dans l'environnement déjà présent. « Le contexte est défini par l'intégration d'un nouvel élément dans un existant *as found* » (M.A. Durand, X. Van Rooyen, D.V.D. Heuvel, P. Murray, 2019, p22).

Dans certains cas, le réemploi doit s'inspirer de ces méthodes de travail avec l'existant. Cette réflexion se retrouve aujourd'hui dans les pratiques contemporaines, où l'intégration et la valorisation des matériaux réemployés sont devenues des enjeux essentiels.

L'importance accordée au contexte et à la matière existante reste cruciale, avec une vision du réemploi qui dépasse la simple récupération de matériaux. Comme le souligne cette citation du livre *Matière grise* publié en 2014 : « Réemployer revient à considérer que les matières premières ne sont plus sous nos pieds ou à l'autre bout du monde mais dans nos villes, nos bâtiments, nos infrastructures. Cela revient aussi à considérer la matière présente non plus comme un déchet à évacuer le plus loin possible, mais comme un capital à valoriser et à préserver. » (J. Choppin, N. Delon, 2014)

La distinction entre l'utilisation contemporaine de la spolia et du *As Found* réside principalement dans le rapport patrimonial accordé aux objets. Alors que la spolia s'inscrit souvent dans une démarche de valorisation patrimoniale, le *As Found* ne nécessite pas un tel ancrage pour inspirer de nouvelles constructions. À l'image des Smithson, ce sont les « choses ordinaires et prosaïques » des villes ou d'autres contextes qui deviennent des sources de créativité, indépendamment de leur valeur patrimoniale.

Un exemple particulièrement éclairant de cette approche en Europe, et plus spécifiquement en Belgique, se trouve dans le travail de Marcel Raymaekers dans les années 1960. Affranchi de tout poids historique des fragments qu'il utilisait, Raymaekers s'est éloigné de la démarche patrimoniale propre à la spolia. Loin des doctrines architecturales, des modes et de l'exactitude historique, il assemblait les éléments récupérés comme des blocs d'un vaste jeu de construction, il composait ses bâtiments de manière libre, cherchant avant tout un impact esthétique fort. (Ad Hoc Baroque : Marcel Raymaekers' Salvage Architecture In Postwar Belgium, Rotor, s. d.) Cette pratique du *As Found*, telle qu'illustrée dans son œuvre, se rapproche néanmoins de ce que nous explorerons dans le chapitre suivant : le bricolage.



Marcel Raymaekers, Belgique. Années 50. <https://civa.brussels/fr/expos-events/ad-hoc-baroque-marcel-raymaekers-salvage-architecture-postwar-belgium>

Le bricolage comme langage architectural



Kurt Schwitters, *Plikken paa I en (Le point sur le i)*, 1939, 0,755 m. x 0,918 m., Paris, MNAM - Centre Georges Pompidou. <https://www.centregeorges-pompidou.fr/cpv/resource/c8bxok/rrkgig>

Il est intéressant de mettre en lumière les points de convergence entre deux démarches architecturales qui privilient l'existant et l'authenticité du matériau : le *As Found* et le bricolage. Le *As Found*, envisage l'existant comme une source de créativité, valorisant ce qui est "trouvé" et intégrant l'ordinaire dans un projet architectural. Cette approche se distingue par son observation attentive, son respect pour les matériaux dans leur état brut, et une esthétique spontanée, libre de toute préméditation formelle.

De son côté, le bricolage, dans sa forme architecturale, repose sur l'assemblage de matériaux récupérés, réutilisés de manière improvisée pour répondre aux besoins d'un projet.

L'aspect spontané du bricolage permet une plus grande liberté d'action, où les matériaux, débarrassés de toute contrainte esthétique préalable, sont utilisés de façon pragmatique et créative.

Ces deux démarches partagent un même respect pour les matériaux dans leur état brut, mais elles diffèrent dans la manière dont ces matériaux sont appréhendés. Tandis que le *As Found* privilie une lecture attentive et respectueuse de l'existant, le bricolage y ajoute une dimension de transformation personnelle et imprévisible.

Bricolage

Le bricolage s'impose consciemment en architecture comme une réaction au mouvement moderne. Là où certaines théories modernes envisagent l'architecture à la manière d'un ingénieur, imposant aux matériaux les contraintes d'un projet rationalisé, le bricoleur, lui, adopte une posture plus libre et spontanée, improvisant avec les ressources disponibles. « *The bricoleur on the other hand looks for signs and images in the reality that is around him.* » (I. Scalbert, 2011).

Contrairement à l'ingénieur, qui s'appuie sur un plan rigoureux et des matériaux standardisés pour parvenir à un résultat préétabli, le bricoleur manipule des éléments hétérogènes trouvés autour de lui et adapte son projet à ces derniers.

Cette approche met en avant « la notion d'un art non-savant, non-scientifique, fait des déchets du monde ordinaire, cherchant à réenchanter le réel. Elle donne à voir un art sans autorité, où le goût et la technique n'ont pas d'autre ligne directrice que le hasard ou l'inconscient. » (A. Rigaud, 2020). Le bricoleur joue un rôle central dans tout le processus, car « *he is pivotal to the entire process, being at once designer, builder and inhabitant.* » (I. Scalbert, 2011). La frontière entre concevoir et habiter s'estompe alors.

L'un des rares à avoir théorisé le bricolage est Claude Lévi-Strauss, anthropologue et ethnologue, dans *La Pensée Sauvage*. Sa vision du bricolage repose sur un aspect primitif où « *The bricoleur uses what is at hand because that is all that he has. His materials bear no relation to his task because they are themselves the result of previous constructions.* » (I. Scalbert, 2011). Ainsi, le bricoleur ne travaille pas avec un ensemble de matériaux prédéterminés, mais avec un inventaire ouvert, constitué d'éléments disparates issus de constructions antérieures. « *What had been ends in previous projects now become means.* » (I. Scalbert, 2011). Le résultat obtenu est donc un mélange entre l'intention initiale du projet et les ressources disponibles au moment de sa réalisation.

Cette approche a séduit Charles Jencks, notamment sur le plan esthétique : « *the ingenuity by which everything can always be turned into something else.* » (I. Scalbert, 2011).

Toutefois, contrairement au spolia ou au *ready-made*, il n'y a pas dans le bricolage une volonté explicite de valoriser ou de transcender l'objet en l'intégrant dans une nouvelle création. Il s'agit davantage de l'approche *As Found*, qui consiste à travailler avec le banal, tel qu'il est, sans artifices.

La pratique du bricolage entretient une certaine proximité avec celle du collage. Dans le domaine de l'art, le collage consiste souvent à assembler des fragments de matériaux préexistants pour créer une œuvre nouvelle. Cette approche se retrouve notamment dans le travail de Kurt Schwitters, avec son œuvre *Prikken paa I en* (Le point sur le i), réalisée à partir de morceaux de papier ramassés au sol puis collés sur de l'aggloméré. (C. L., Thomas, 2019). Par ce geste, Schwitters cherchait à « construire des choses nouvelles à partir des débris », affirmant ainsi une esthétique fondée sur l'assemblage, la récupération et la réinvention du déjà-là. (*Prikken Paa I En* (le Point Sur le I) - Centre Pompidou, s. d.). À l'instar du bricolage, le collage repose sur l'appropriation libre de fragments hétérogènes pour en faire émerger de nouvelles formes et de nouveaux récits.

Aujourd'hui, avec les préoccupations écologiques croissantes, la pratique du bricolage prend tout son sens. Lorsqu'un architecte intervient sur un bâtiment existant et déconstruit certaines parties, il se retrouve face à un inventaire de matériaux, hétérogènes, souvent considérés comme ordinaires. Dans une démarche écologique et circulaire, il doit puiser dans ces ressources pour les réutiliser intelligemment. Cela donne naissance à de nouvelles techniques d'assemblage et de composition.

Pour mieux composer avec le réemploi, les auteurs du livre *Réemploi, architecture et construction* définissent deux démarches distinctes dans la conception architecturale avec des matériaux de réemploi :

La première est une **démarche classique**, où les lots de matériaux de réemploi sont déjà précisément identifiés en amont : leur quantité, leurs dimensions, leurs performances et leur esthétique sont connues. Cette approche, fortement encadrée, s'apparente presque à travailler avec des matériaux neufs en raison du haut niveau d'information disponible.

La seconde est une **démarche ouverte**, qui laisse place à de nombreuses possibilités. Ici, l'intégration des matériaux de réemploi est retardée au maximum dans le processus, parfois jusqu'à la phase de réalisation. Dans cette approche, les ressources ne déterminent ni la conception spatiale ni l'esthétique de l'ouvrage, ce qui exige une grande souplesse de la part des architectes et des intervenants. « La conception n'est plus cantonnée à un moment (début de mission) mais peut s'étaler en phase chantier, notamment dans le cas de la démarche ouverte » (P. Belli-Riz et al., 2022, p.151).

Cet aspect imprévisible du bricolage exige « une grande maîtrise des assemblages, tant pour les entreprises que pour les architectes » (P. Belli-Riz et al., 2022, p.138). En effet, le bricolage en tant que réemploi est marqué par une imprévisibilité à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, les stocks et les matériaux disponibles lors de la réalisation du projet sont rarement garantis à l'avance, ce qui peut entraîner des ajustements en cours de conception. Ensuite, il existe une incertitude technique : les éléments réemployés conservent-ils leurs capacités structurelles ou performantes nécessaires pour être intégrés dans une nouvelle construction ? Enfin, cette imprévisibilité s'étend à leur composition dans le projet. Si l'on modifie la fonction initiale d'un élément, comment s'assurer que les assemblages proposés fonctionneront à la fois techniquement et esthétiquement ?

Il est intéressant de noter, dans le livre *Réemploi, architecture et construction*, la distinction faite entre « assemblage » et « ensemblage ». L'assemblage est défini comme une "opération technique", où les éléments sont réunis selon des critères fonctionnels ou structurels. En revanche, l'ensemblage, qui concerne leur mise en ensemble, est une « opération esthétique », visant à créer une cohérence visuelle et conceptuelle.

Bricolage

Trois types d'ensemblage ressortent particulièrement :

Par continuité, qui repose sur la similitude de couleur, texture, dimension, etc., créant une unité visuelle.

Par combinaison, où la diversité des matériaux ou des formes est organisée de manière rythmée, en jouant sur la répétition et la participation à une forme commune.

Par conjonction, où un élément liant (tel un mortier, de la peinture ou un principe unificateur) permet de rassembler les matériaux en un tout cohérent.

Comme expliqué plus tôt, l'utilisation du bricolage dans l'architecture est souvent perçue par le grand public comme renvoyant à une « esthétique du désordre ». Pourtant ce n'est pas, dans la majorité des cas, l'intention des architectes. Ces derniers cherchent, d'une manière ou d'une autre, à créer un ensemble cohérent, malgré la diversité des matériaux.

Cette démarche, partagée par Rotor, vise à intégrer le réemploi de manière si harmonieuse qu'il rivalise avec l'apparence du neuf. Lors de la visite de leur entrepôt (Rotor DC) le 7 novembre, un membre de l'équipe expliquait que construire quelque chose qui ne semble pas issu du réemploi permet de normaliser cette pratique. En montrant qu'elle peut atteindre les mêmes standards que le neuf, le réemploi devient une évidence pour un plus grand nombre.

Dans le livre *Réemploi, architecture et construction*, les auteurs font une analogie intéressante avec la musique créée avec des samples. À partir d'un morceau existant, on peut créer quelque chose de nouveau, harmonieux et cohérent tout en préservant la singularité du morceau original.

Cette idée de cohérence dans le réemploi se décline en cinq manières d'unir les matériaux :

« **Unir par la couleur** » : Une sélection ou transformation monochrome des matériaux (par exemple, des briques de même couleur, des châssis de fenêtre assortis) qui crée une unité visuelle.

« **Unir par la matière** » : Lorsque les matériaux proviennent de la même production ou gisement, ils offrent une continuité dans la texture, la couleur et la pérennité. L'exemple le plus marquant en Belgique est la brique où selon la région de production ou la température utilisée, la couleur ou les dimensions vont varier. Et donc l'utilisation de matériaux provenant du même lot de production crée une cohérence dans l'ouvrage.

« **Unir par l'objet** » : L'apparence physique des matériaux importe peu tant qu'il s'agit du même type d'élément et que sa répétition dans l'ouvrage crée de la cohérence.

« **Unir par le rythme** » : Un ordre géométrique ou une répétition structurée des éléments donne une harmonie à l'ensemble, même si les objets sont différents.

Ces méthodes d'unification du bricolage, qui visent à apporter de la cohérence malgré la diversité des matériaux, renvoient d'une certaine manière à l'idée d'ornementation. Ces éléments, par leur capacité à créer un tout harmonieux, permettent d'orner l'ouvrage d'une manière nouvelle. Cette recherche de cohérence, loin d'être une simple technique de composition, résonne également avec les théories de l'ornement d'Alberti, pour qui l'ornement, doit être intrinsèquement cohérent avec l'architecture et ne doit pas briser l'unité de l'ensemble.

Bricolage



<https://sanyinandpartners.com/fr/portfolio/europa-siège-du-conseil-européen-et-du-conseil-de-union-européenne/>

Ensemblage par continuité
Villa Welpeloo, Superuse Studios
Bardage en bois réemployé : Lattes découpées à partir d'enrouleurs de câbles, offrant une uniformité de teinte grâce à leur origine commune.

Bricolage



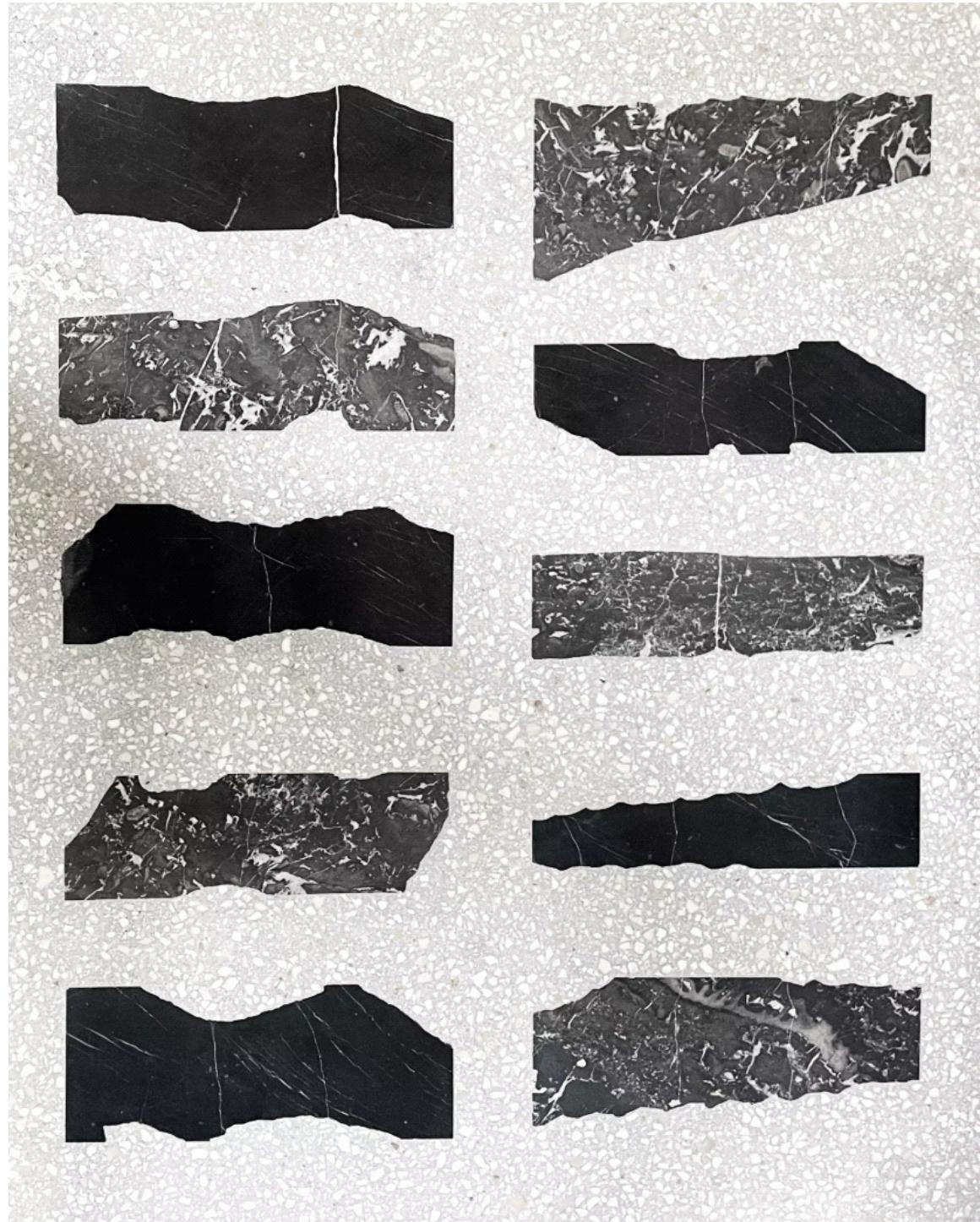
Ensemblage par combinaison.
Chiro d'itterberk, Rotor
Ensemblage rythmé de brique
de réemploi de taille et couleur différente.

Bricolage



Ensemblage par combinaison.
Emmaüs Angers, Terrien Architectes

Bricolage



<https://bc-as.org/projects/usquare-feder>

Ensemblage par conjonction
Usquare, Bc architectes

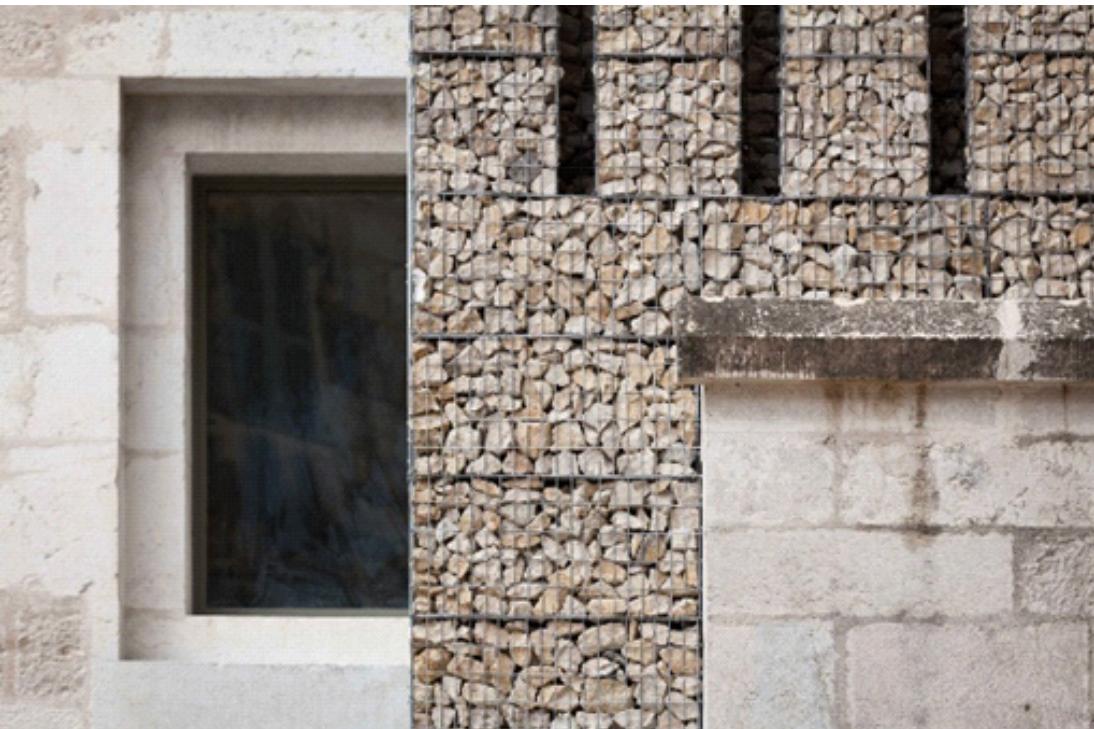
Bricolage



Uni par la couleur (et par l'objet)
Salon Chéret, Encore heureux. Les chaises récupérées ont toute été peintes d'une même couleur.

https://encoreheureux.org/media/pages/projets/salon-cheret/4df474ec75-1727960227/eh-salon-cheret_dossier-presse.pdf

Bricolage



<https://www.archistorm.com/fort-ecluse-atelierpng/>

Uni par la matière
Fort l'écluse, par ATELIERPNG
Réutilisation de pierre provenant du même gisement.

54

Bricolage

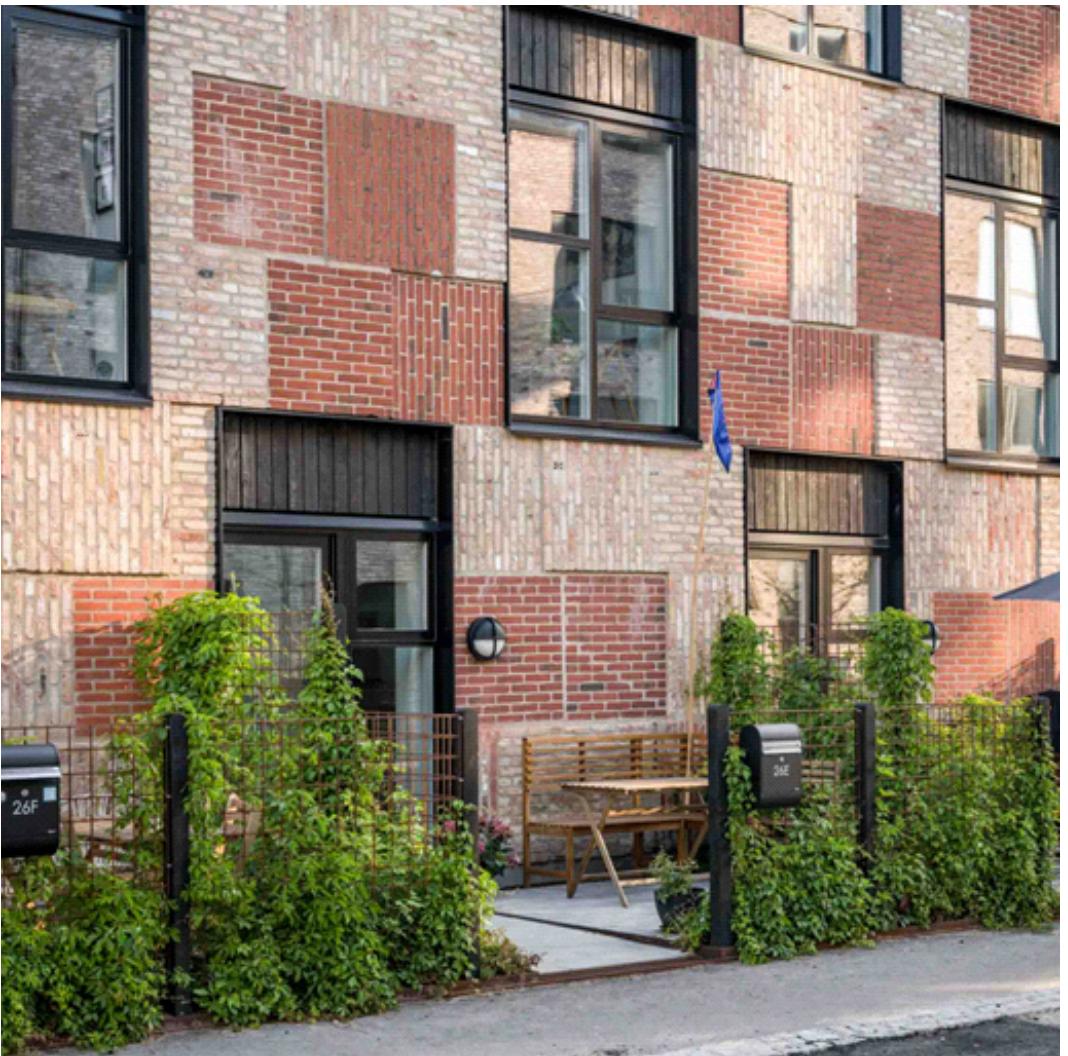


<https://inhabitat.com/dratzdratz-unveil-workspace-made-from-recycled-paper-in-essen-germany/dratz1/>

Uni par l'objet
Paper House, Dratz&Dratz
Bâtiment composé de 550 balles de papier recyclé compressé provenant de supermarchés de la région.

55

Bricolage



<https://lendager.com/project/resource-rows/>

Uni par le rythme (et la matière)
Resource Rows par Lendager

Bricolage



<https://www.n-a-architecture.fr/portfolio/court-circuit/>

Uni par le rythme
Déchetterie par NA architecte

Ornement Frugal : une nouvelle manière de construire face à l'urgence économique

À travers les époques, les méthodes de construction ont souvent engendré des formes d'ornement ou des expressions esthétiques intrinsèquement liées au réemploi. Dans l'Antiquité, les matériaux étaient porteurs d'une histoire : perçus à la fois comme témoins du passé et comme ressources disponibles, ils ont donné naissance aux pratiques de *spolia*, où la réutilisation assumée de fragments anciens constituait un ornement en soi. À l'opposé, la période industrielle a peu à peu imposé une vision strictement fonctionnelle des matériaux, fondée sur des critères de prévisibilité, de garantie et de disponibilité. Cette logique, encore présente aujourd'hui, a conduit à une standardisation massive des ressources de construction, détachant progressivement l'architecture de toute relation directe à la matière existante. C'est précisément en réaction à cette uniformisation que sont apparues des pratiques comme l'objet trouvé ou le *As Found*. Ces deux approches génèrent chacune à leur manière de l'ornement: par la transcendance de la matière dans l'objet trouvé et dans la réalité du terrain pour le *As Found*. Dans le sillage de ces démarches, le bricolage émerge comme une pratique libre, s'appuyant sur les matériaux issus de la déconstruction – longtemps perçus comme de simples déchets – pour créer de nouveaux ornement à partir de l'existant. Aujourd'hui, dans un contexte de crise écologique, cette prise de conscience devient incontournable. (P. Simay, 2024)

« Plutôt que de continuer ainsi et courir à la catastrophe, pourquoi ne pas imaginer, à partir de maintenant, de ne plus rien prendre ? Pourquoi ne pas puiser uniquement dans cette masse de choses et d'objets en tout genre que nous avons produits ? » (P. Simay, 2024, p.74)

Le réemploi apparaît alors comme une réponse pertinente, offrant une alternative frugale, plus respectueuse de l'environnement en donnant une nouvelle vie à la matière. C'est donc dans ce contexte que l'architecture ne doit plus être un produit, mais un processus. (P. Simay, 2024)(P. Madec, 2021).

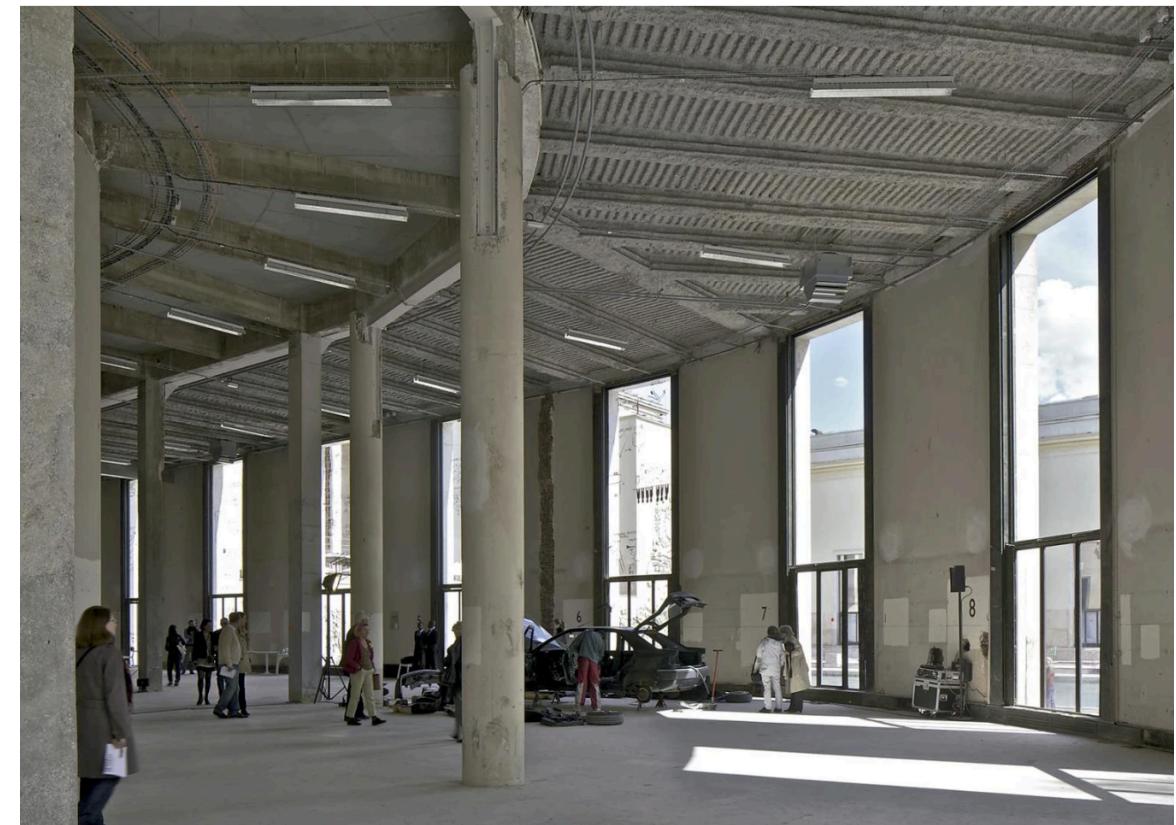
« La finitude des ressources implique la non-finitude des objets »
(B. Pressacco, 2023, p.008)

Dans la pratique du réemploi aujourd'hui, on peut voir apparaître une « Stratégie du disponible » (P. Simay, 2024, p.79). Le réemploi s'appuie exclusivement sur des éléments déjà présents, disponible et plus exactement, sur des matériaux ayant déjà subi une première transformation. Il tend ainsi à minimiser autant que possible le recours à de nouvelles ressources.

« Le réemploi nous invite à penser une architecture de subsistance, soucieuse de la relation à la ressource existante, et non une architecture de production. » (P. Simay, 2024, p.79).

C'est précisément cette attention portée aux ressources disponibles et à leur potentiel résiduel, qui permet aujourd'hui d'ancrer la pratique du réemploi dans une approche frugale. Dans ce concept de frugalité, on retrouve une vision de l'architecture qui, selon Philippe Madec, « protège la nature, la civilisation et leur patrimoine » (Madec, 2021, p. 119). Si cette protection évoque d'abord la dimension patrimoniale au sens historique, elle engage également des aspects sociaux, mémoriels et identitaires , à l'image des *spolia*.

Ornement Frugal



Palais de Tokyo, Lacaton Vassal. <https://arquitecturaviva.com/works/palais-de-tokyo-10>

Toutefois, dans cette approche contemporaine et frugale du réemploi, il ne s'agit plus seulement de préserver des traces du passé, mais de prendre soin de la matière elle-même. On parle alors de « matrimoine » pour désigner cette attention sensible portée à la matière, indépendamment de sa valeur patrimoniale. Car « tout bâtiment n'est pas seulement un déjà-là, pas toujours un patrimoine, mais toujours un matrimoine, à la fois ressource, énergie et accueil de la vie » (Madec, 2021, p. 120). Le réemploi, en ce sens, devient un acte de soin autant que de conception, où la matière existante n'est plus un déchet, mais une ressource précieuse.

Même si le réemploi aujourd'hui ne s'inscrit pas nécessairement dans une logique de valorisation patrimoniale au sens institutionnel du terme, il n'en demeure pas moins porteur de mémoire. Chaque élément réemployé conserve les traces de son usage antérieur, les marques du temps, d'usures, autant de signes qui racontent une histoire silencieuse.

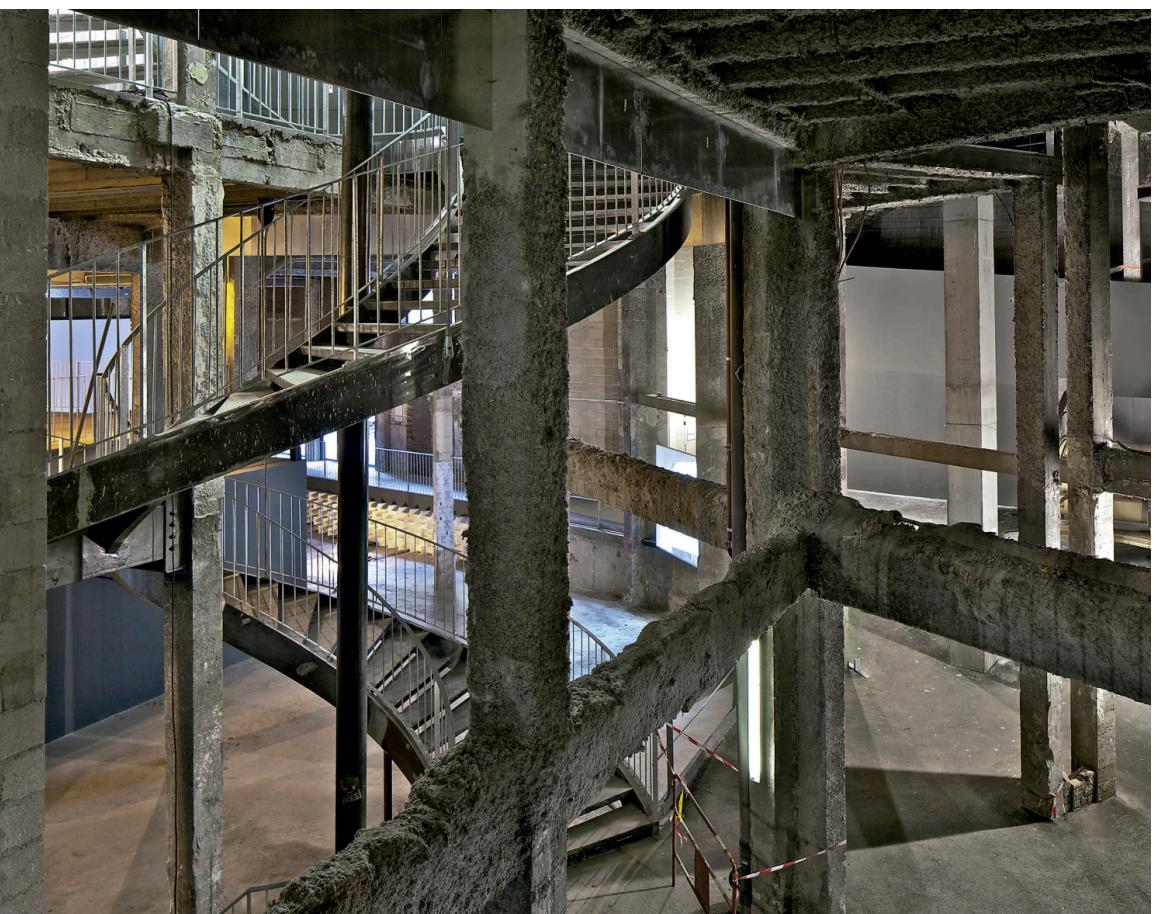
Ces fragments ne sont pas neutres : ils véhiculent une mémoire d'usage, de lieu, de gestes constructifs passés. « L'objet récupéré n'est pas intégré dans le nouvel ouvrage comme s'il était neuf mais il garde son histoire, il conserve la trace de son ancien usage. S'établit ainsi un continuum entre les générations... » (P. Belli-Riz et al., 2022, p.163).

Un exemple particulièrement révélateur de cette mémoire non patrimoniale se trouve dans les matériaux industrialisés, produits à l'identique et en grande quantité. Contrairement aux éléments issus de productions artisanales, qui peuvent acquérir une valeur patrimoniale par la singularité du geste de l'artisan, ces matériaux standardisés n'en sont pas moins porteurs d'une mémoire. Ils font, selon l'expression de Philippe Simay, « figure de résistance » et rendent visible, parfois crûment, la violence de nos modes de production et de déconstruction contemporains. « La violence dont il a fait l'objet ne doit pas être masquée.

Ornement Frugal

Elle témoigne non seulement de son histoire mais constitue une dimension heuristique, esthétique et politique du réemploi, véritable outil de transformation écologique » (Simay, 2024, p. 97). Ainsi, même dénué de toute reconnaissance patrimoniale, le matériau industrialisé réemployé porte en lui les marques d'un système, et devient, à l'image de la pratique du As Found, de l'objet trouvé ou du bricolage, le support d'un récit critique, sensible et engagé, donnant lieu à l'émergence d'un ornement qui lui est propre.

Le traitement des matériaux et la conception architecturale diffèrent profondément entre les matériaux neufs et ceux issus du réemploi. Le traitement des matériaux neufs s'inscrit dans des processus systématiques et prévisibles. En revanche, les matériaux de réemploi nécessitent une approche beaucoup plus spécifique. Chaque élément doit être examiné avec une attention particulière, prenant en compte son histoire, son état actuel, ses capacités structurelles et ses potentiels nouveaux usages.



Palais de Tokyo, Lacaton Vassal. <https://arquitecturaviva.com/works/palais-de-tokyo-10>

Ce travail minutieux, presque artisanal, ajoute une dimension unique au travail de l'architecte, où chaque fragment devient une pièce singulière. (P. Belli-Riz et al., 2022).

« Le réemploi peut être cet art de l'attention, de la patience, du dialogue avec la matière qui permet de redéfinir dans et par le faire un écosystème de relations qui nous unit aux choses, aux autres et au monde. »

(P. Simay, 2024, p.89)

« Les localités, temporalités, identités, territoires, particularités, spatialités, quotidiennetés, redeviennent des principes actifs du projet [...] » (P. Madec, 2021, p.95).

Dans les écrits récents, on voit émerger l'idée qu'il est nécessaire de composer ou (re)composer l'architecture en intégrant des éléments de réemploi. « Le principe d'unité (ou d'unicité) est-il si évident, indépassable? Faut-il craindre le désordre ou le réemploi peut-il, au contraire, remettre en question l'idée même d'unité de l'œuvre ? » (P. Belli-Riz et al., 2022, p.136).

Néanmoins ce type de construction n'aboutissent pas nécessairement à une « esthétique du désordre ». (P. Belli-Riz et al., 2022). Bien qu'une apparente désorganisation puisse émerger, elle n'est pas un objectif en soi, mais le résultat d'une démarche où des éléments hétéroclites et incertains sont assemblés pour créer une nouvelle cohérence à l'image du bricolage.

En effet, un certain degré d'incertitude accompagne toujours la composition architecturale pratiquant le réemploi. Les stocks de fragments disponibles ne sont jamais immuables, et leur nature varie souvent en fonction des opportunités ou des trouvailles. Cela impose une grande souplesse dans leur intégration et leur mise en œuvre. La majorité de ces éléments peuvent être inconnus au départ, ce qui exige des architectes une adaptation de leurs projets en fonction des matériaux disponibles. (P. Belli-Riz et al., 2022)

« Tu n'as pas à le prévoir mais à le permettre »

Antoine de Saint-Exupéry.

(P. Belli-Riz et al., 2022, p. 137)

Ainsi, l'ornement frugal qui émerge de la pratique contemporaine du réemploi ne peut être réduit à une simple réponse stylistique ou décorative. Il s'inscrit dans une pensée plus profonde, attentive aux ressources disponibles, à leur mémoire, et à l'acte même de concevoir avec l'existant. Ce type d'ornement prend forme à travers des logiques multiples : il s'apparente tantôt à une pratique de la *spolia*, lorsqu'il érige certains fragments anciens en éléments symboliques ; il convoque la figure de l'objet trouvé, en intégrant des éléments déplacés de leur usage initial; il s'inscrit dans la pratique du *As Found*, en valorisant les qualités intrinsèques du déjà-là sans les dissimuler ; et il puise dans l'esprit du bricolage, en composant avec ce qui est disponible, dans une démarche de composition adaptative. C'est précisément dans cette diversité de postures que réside la richesse du réemploi : chacune de ces approches offre une manière singulière d'habiter la matière, d'en révéler les potentialités oubliées, et de faire émerger un langage architectural inédit. L'ornement frugal est ici un produit du processus même de conception, un ornement qui naît de l'existant, de l'attention, de la transformation, et de son ancrage dans le temps et le contexte.

À travers l'ornement frugal se dessine un imaginaire singulier, capable de produire de nouvelles fictions architecturales. Il révèle un ornement, né de l'imperfection, de l'altération et du passage du temps, où chaque trace, chaque fragment, chaque matière réemployée participe à la narration d'un lieu. Cet imaginaire, loin des esthétiques figées, propose une sensibilité contemporaine fondée sur l'économie des ressources, la mémoire des choses, et une poésie du déjà-là. Dans la suite de ce travail, nous explorerons les formes que peut prendre cet imaginaire à travers des images conceptuelles ou de projet, afin de nourrir cette vision et d'enrichir la réflexion sur l'ornement frugal.



Méthodologie de sélection

L'objectif de ces études de cas est d'étudier des projets d'architecture intégrant le réemploi afin d'évaluer dans quelle mesure cette pratique transforme la notion d'ornement. La sélection des études de cas repose sur plusieurs critères afin de garantir une diversité d'approches : des projets de différentes échelles, des interventions à la fois dans le domaine public et privé, ainsi qu'un projet situé dans un autre pays européen que la Belgique afin d'élargir le champ d'analyse.

Ces critères permettent d'examiner comment le réemploi influence l'ornement selon la taille du projet, les contraintes et les opportunités propres à chaque contexte. La distinction entre projets publics et privés met en lumière les différences en termes de réglementation, d'usages et de perception du réemploi. Enfin, l'inclusion d'un projet européen, hors territoire belge, offre une perspective comparative, permettant d'identifier des approches spécifiques liées à des contextes culturels, économiques ou normatifs variés.

Ces études s'appuient principalement sur des recherches menées à partir d'ouvrages et d'articles discutant des projets. Afin d'enrichir ces analyses, je souhaite compléter cette approche documentaire par des échanges écrits, si possible, avec les auteurs des projets étudiés.

L'analyse de chaque projet suivra une démarche en plusieurs étapes. Il s'agira d'abord de présenter et de contextualiser l'intervention architecturale. Ensuite, j'identifierai les éléments de réemploi mis en œuvre, en étudiant leur provenance, leur histoire et leur transformation. J'analyserai ensuite comment, à travers leur mise en œuvre ou le processus de conception, ces éléments peuvent s'apparenter aux notions de *spolia*, *As Found*, objet trouvé ou bricolage, et en quoi ils participent à la création d'un ornement.

Zinneke : Ouest architecture et Rotor

Zinneke

« Le résultat est une intervention très sensible, dans laquelle la frugalité combinée à la cocréation ont générée des solutions spatiales, constructives et de détail inattendues. » (ICA-WB)



Façade à rue du projet Zinneke. @Delphine Matthy. <https://rotordborg.fr/projects/feder-zinneke-masui4ever-fr>

Le projet Zinneke, mené par Ouest Architecture, est assisté par Rotor sur la question du réemploi. C'est un projet de reconversion d'anciens ateliers d'impression situés place Masui, dans le quartier de Schaerbeek à Bruxelles. Le maître d'ouvrage est l'association Zinneke, présente à Bruxelles depuis 2000, dont l'objectif est de générer des dynamiques artistiques et sociales entre habitants, écoles et artistes dans différents quartiers de la ville. (P. Borret et al., 2024).

L'association a occupé ces lieux pendant deux ans, bien que ceux-ci ne soient pas adaptés à ses besoins spatiaux. Ils ont alors fait appel à Ouest Architecture pour collaborer avec Rotor. Le site se composait de deux maisons de ville bruxelloises, d'un ancien atelier d'imprimerie au cœur de l'îlot et d'un long entrepôt. (P. Borret et al., 2024).

L'objectif de ce projet était de préserver les bâtiments existants tout en expérimentant avec des matériaux réutilisés, issus à la fois du site lui-même et d'autres sources, dans une démarche environnementale. L'intervention s'inscrivait comme un projet pilote pour l'application de matériaux de réemploi à grande échelle dans le secteur de la construction (ICA-WB). L'association souhaitait travailler avec des architectes capables «to embrace the momentary opportunities that arise from available reuse materials while letting go of strict control over the building's aesthetic.» (P. Borret et al., 2024, p.87).

Les architectes ont également occupé les lieux durant la phase de réflexion et de conception, favorisant un travail à l'échelle 1:1 et surtout une co-création.

Ce projet représentait toutefois un défi de taille pour Ouest et Rotor, qui devaient jongler entre leur volonté d'intégrer un maximum d'éléments de réemploi et les procédures strictes de l'appel d'offres public.

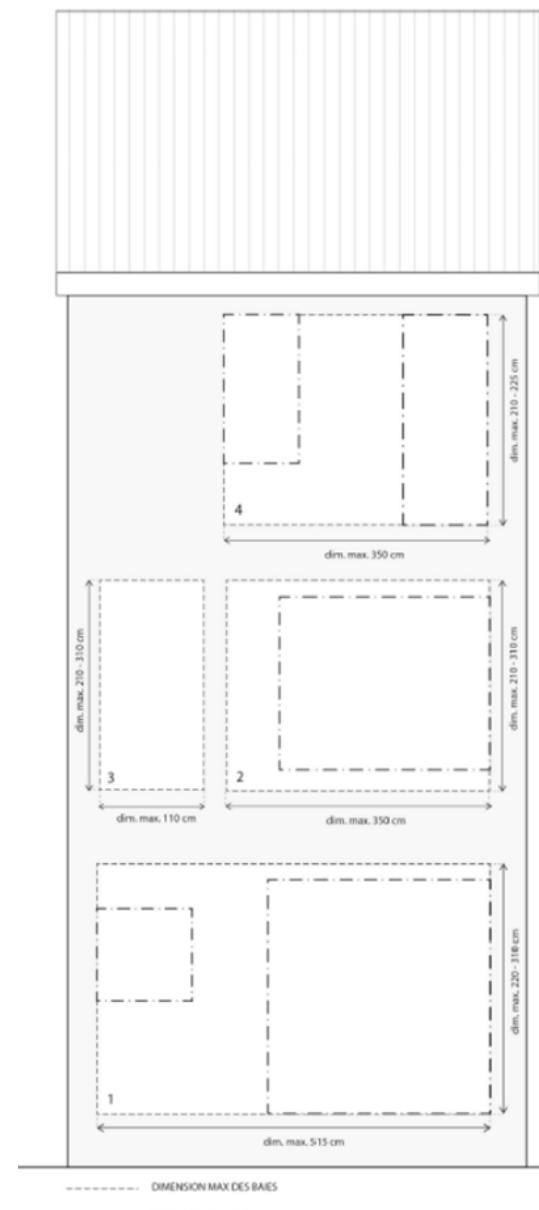
Concernant leur intervention sur l'existant, ils ont décidé de conserver au maximum la structure et les volumes existants, préservant 94% de la masse d'origine du bâtiment. Les matériaux de réemploi représentent quant à eux 12% des matériaux ajoutés. Parmi ceux-ci, on retrouve des poutres en acier, des cadres de fenêtre, des isolants, des escaliers, des poignées, une terrasse en bois, du parquet et des portes.

Rotor, pour ce projet, a utilisé trois sources différentes de matériaux : tout d'abord une source in situ. Ils ont fait « l'inventaire de tout, vraiment de tout, des très petits objets tels que les poignées et les portes aux grands objets tels que les clôtures et les portails. » (Kunstenpunkt, n.d., p.11). Ensuite, il y a les matériaux qui peuvent être achetés auprès de vendeurs. Enfin, une dernière source, pour laquelle Rotor est également spécialisé : les sites de démolition, où les matériaux peuvent être démontés et récupérés. (Kunstenpunkt, n.d.)

Durant le processus de sélection des matériaux, une partie a été identifiée dès la phase de conception. Toutefois, certains éléments, comme les châssis de fenêtre pour la façade de la cour, n'ont été déterminés que tardivement, après la demande de permis d'urbanisme. Cette façade a d'ailleurs été mentionnée dans Réemploi, Architecture et Construction sous le nom de "façade à trous". (P. Belli-Riz et al., 2022, p.215)

La façade arrière de la cour devait être refaite et il était dès le début prévu d'y intégrer des fenêtres de réemploi. Toutefois, d'un point de vue administratif, les dimensions des fenêtres n'avaient pas été précisées dans le dossier de demande de permis, une pratique très rare et risquée dans un marché public strict.

Des dessins de la façade ont été réalisés, mais uniquement à titre indicatif. Les architectes ont fourni une fourchette approximative des dimensions des fenêtres, en fonction de ce qui était disponible sur les chantiers de démolition à Bruxelles. Le rendu final de la façade est donc resté incertain pendant une longue période.



Dessin indicatif de la façade. <https://energie-internet.spp.wallonie.be/storage/energie/documents/content/colloques/by/zinneke-an-exemplary-circular-economy-project.pdf>

Zinneke

“Although contractors for private projects are familiar with the reuse of materials, applying such a principle in the context of a public tender is not that simple. The client’s attitude is crucial here.”

(J. Naeyaert, 2020-2021)

Les seuls paramètres fixes à respecter concernaient les règles urbanistiques, soit la mitoyenneté, la luminosité et la hauteur des allèges pour la résistance au feu. (Pierre Belli-Riz et al.). Malgré une administration communale stricte sur la complétude des dossiers de permis d’urbanisme, cette approche a été acceptée, probablement parce que l’incertitude concernait une façade donnant sur une cour et non sur la rue.

Cette pratique incertaine tant pratiquée par Rotor est notamment soulignée dans le Chapitre *Esthétique et paternité de l’œuvre* par Pierre Chabard dans le magazine *A+ -Material Flows* : « Les ressources matérielles d’une architecture de réemploi lui préexistent, mais lui sont parfois inconnues. C’est là un point inédit que la pratique de Rotor révèle. » De plus, ce sont les éléments réemployés ex situ, dont la forme, la matière et les propriétés préexistent, qui vont informer la conception et non l’inverse. (P. Chabard, 2024)

Plusieurs appels d’offres ont été lancés durant la phase de construction. Alors qu’ils s’attendaient à devoir choisir un lot par défaut, plusieurs lots de fenêtres ont finalement été proposés. Face à une abondance de choix, ils ont été confrontés à des « enjeux de composition architecturale ». (P. Belli-Riz et al., 2022, p. 215).

Rotor et Ouest ont co-expérimenté plusieurs assemblages, comme en témoigne la documentation du projet. Un lot a finalement été sélectionné, comprenant notamment une fenêtre arrondie.

On remarque que, comparé aux dessins indicatifs de la conception, les ouvertures finales sont beaucoup plus contrastées et hétérogènes, en raison de la diversité des éléments de réemploi, créant ainsi un « tableau composite ». (P. Belli-Riz et al., 2022, p.216).



Test de composition de la façade, https://energie-internet.spw.wallonie.be/storage/energie/documents/content/event/colloques/bx_zinneke-an-exemplary-circular-economy-project.pdf

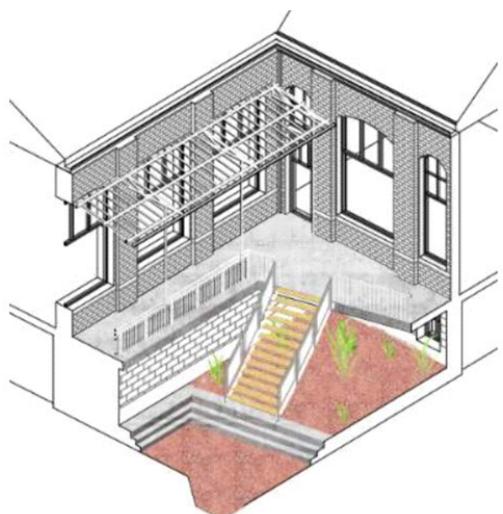
Façade côté cour. @Delphine Mathy <https://rotordb.org/fr/projects/feder-zinneke-masui4ever-fr>



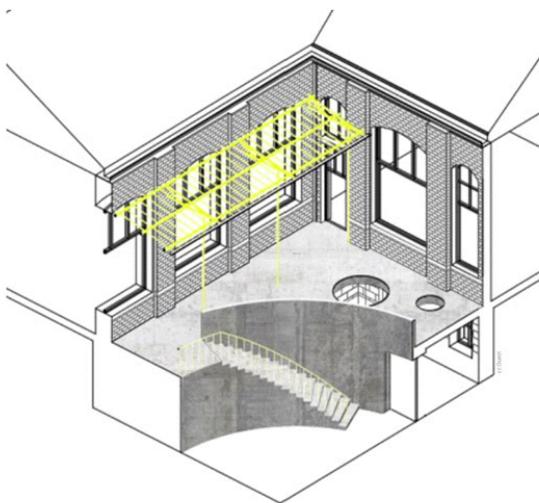
Zinneke

Un autre exemple d'incertitude dans ce projet est l'escalier du patio extérieur. À l'origine, son emplacement avait été dessiné, mais il est resté incertain pendant deux ans, jusqu'à ce qu'un escalier métallique soit récupéré sur un chantier de déconstruction situé à un kilomètre. Cet escalier blanc, facilement démontable, a été transféré dans le patio de Zinneke. Cela a obligé les architectes à repenser leur conception initiale en expérimentant sur place de nouvelles compositions. « Cette histoire montre la souplesse, voire la capacité de contorsion dont ont dû faire preuve les architectes, qui ont réagi promptement à une opportunité soudaine » (P. Belli-Riz et al., 2022, p. 214).

Dans un autre escalier, cette fois-ci à l'intérieur, une autre composition de réemploi apparaît, celle des rampes. Sont ainsi associées les rampes moulurées de l'escalier existant avec les rampes d'un escalier en acier blanc de réemploi. Cet assemblage peut être qualifié de « Beau comme une rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (P. Chabard, 2024, p.28). Cette pratique peut être assimilée à une forme de bricolage, comme développé dans le chapitre correspondant.



Proposition pour le Permis
d'urbanisme - 2017



Test - 2018

[https://energie-internet.spw.wallonie.be/storage/energie/documents/
content/event/colloques/bx/zinneke-an-exemplary-circular-economy-project.pdf](https://energie-internet.spw.wallonie.be/storage/energie/documents/content/event/colloques/bx/zinneke-an-exemplary-circular-economy-project.pdf)

Escalier intérieur. @Delphine Mathy <https://energie-internethttps://rotordb.org/fr/projects/feder-zinneke-masui4ever-fr>





▲ Escalier de la cour. @Delphine Mathy <https://rotordb.org/fr/projects/feder-zinneke-masui4ever-fr>

Cette pratique du bricolage se retrouve aussi bien dans la façon de travailler avec des éléments existants que dans la manière dont travaille Rotor. En effet, ici, le réemploi des fenêtres en façade ou celui des rampes, est marqué par un assemblage hétérogène d'éléments de réemploi. « De manière générale, on a assumé dès le départ une approche assez décomplexée vis-à-vis de l'esthétique de ce projet, en assumant une forme d'hétérogénéité. C'était de toute façon l'une des caractéristiques saillantes de l'ensemble des bâtiments d'origine et il aurait été un peu absurde (ou, en tous cas, extrêmement coûteux) d'aller contre cet état de fait. » (Michael Ghyoot, communication personnelle, 31 mars 2025).

Néanmoins, l'aspect esthétique du lot sélectionné a quand même été un critère de sélection pour Rotor. Comme expliqué par Michael Ghyoot lors de notre échange, plusieurs critères rentrent en jeu lors de la sélection de matériaux. On retrouve notamment : des «aspects techniques (répondre à l'usage), aspects économiques (rester dans le budget), aspects architecturaux (s'intégrer dans le projet), aspects environnementaux (éviter autant que possible les matériaux issus des industries extractivistes)... Pour certains lots, la question esthétique était un critère explicite, notamment pour certains éléments de finition où l'apparence était une considération importante. Pour d'autres, ça ne l'était pas du tout (par exemple, pour les panneaux d'isolant qui étaient de toute façon invisibles). » (Michael Ghyoot, communication personnelle, 31 mars 2025). Cette hétérogénéité des lots et le travail de composition de Rotor s'apparentent à une approche du bricolage, où l'ensemblage d'éléments hétérogènes crée une nouvelle cohérence.

▲ Escalier d'origine du hall d'administration Vlaamse Gemeenschap. Février 2018. <https://energieinternet.spw.wallonie.be/storage/energie/documents/content/event/colloques/bx/zinneke-an-exemplary-circular-economy-project.pdf>

Ce processus génère un nouvel ornement frugal sur la façade de la cour, ou encore dans les escaliers, non pas comme un ajout décoratif, mais comme le résultat direct des variations de matériaux et de leur mise en œuvre.

Rotor devient également le bricoleur qui, pour agrandir ses possibilités de choix, a créé des stocks. (P. Chabard, 2024). Ceux-ci sont répertoriés sur des plateformes publiques comme Opalis, mais aussi stockés dans leur entrepôt à Bruxelles. De là, « Le collectif constitue ces stocks indépendamment de tout « projet », de même que le bricoleur de Lévi-Strauss, dont « l'univers instrumental » est « le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de construction et de destructions antérieures » (C. Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, p. 31).¹ Comme expliqué plus tôt dans le chapitre, le bricoleur – et ici Rotor – ne travaille pas avec des matériaux prédéterminés, mais avec un inventaire ouvert. Cette approche permet une flexibilité et une adaptation aux ressources disponibles, ce qui donne naissance à des compositions inattendues liées au bricolage.

« Je pense qu'on s'est bercé d'une douce illusion en pensant que l'on pouvait échapper à l'indétermination. Plus exactement, une bonne partie de la modernité industrielle s'est construite sur la mise en place de dispositifs visant à créer un sentiment de contrôle et de prévisibilité, notamment en matière d'approvisionnement des matériaux (mais sans doute pas que...). »

¹ Cette citation est utilisée par Pierre Chabard dans son article et est référencée comme telle. Je n'ai pas consulté cet ouvrage.

Comme expliqué par Michael Ghyoot lors de notre échange : cette fenêtre retournée a permis d'« affirmer une certaine esthétique à cette façade (qui était finalement l'un des seuls gestes architecturaux aussi visibles dans l'ensemble du projet) » (Michael Ghyoot, communication personnelle, 31 mars 2025). En modifiant son sens dans une intention dans faire un geste architectural, cela laisse penser que cette fenêtre s'inscrit dans la logique de l'objet trouvé, acquérant une nouvelle portée qui dépasse son usage original.

Cette approche du réemploi, fondée sur l'acceptation de l'aléatoire et l'imprévu, ouvre la voie à une nouvelle lecture de l'ornement en architecture. Plutôt que d'être conçu comme un ajout maîtrisé et décoratif, l'ornement naît ici des contingences du stock disponible, des traces d'usure et des assemblages improvisés. Cette esthétique non préméditée, issue de la rencontre entre volonté écologique et hasard des matériaux, interroge notre perception de ce nouvel ornement frugal. Elle s'éloigne des standards de perfection homogène pour embrasser une expressivité brute et fragmentaire, où chaque élément participe à une composition. « Mais la part de hasard et d'incomplétude inhérente aux ressources de réemploi ne devrait-elle pas être assumée également comme une condition esthétique, pour imaginer une architecture moins dessinée, partiellement inachevée, dépourvue de finitions coûteuses – une sorte de non finito sans maniérisme –, suffisamment hétéroclite pour résister au retrait ou à l'ajout ultérieur d'éléments ; une architecture sans fin, disponible à une double incertitude, celle des choses qui la constitue et celle de son devenir sur la longue durée ? » (P. Chabard, 2024).

En renonçant à la beauté harmonie classique d'Alberti avec l'arrivée du *As found* en architecture, on peut grâce au réemploi voir apparaître une « beauté involontaire » (P. Chabard, 2024).

Zinneke

Cette question du beau, notamment à travers le travail de Rotor, est développée par Pierre Chabard : « Il est urgent de mettre à jour notre rapport collectif à ce que nous (architectes ou non) proche du beau ou désirable, notre culture de la forme. En redéfinissant les déchets comme ressources, en faisant architecture de choses déjà faites, en ne masquant pas la marque de leur usure, de leur usage, en leur reconnaissant même une forme de beauté involontaire, Rotor nous invite à minima à remettre en question l'esthétique dominante de l'iPhone ou de la Tesla. Cette esthétique qui fascine tellement par son abstraction lisse, sa perfection magique, son homogénéité plastique, son intégration technologique achevée, trouve son équivalent architectural dans un minimalisme de façade aliéné aux processus les plus industrialisés. » (P. Chabard, 2024).

Cette reconnaissance de l'usure comme valeur architecturale transforme radicalement la notion d'ornement. En intégrant des matériaux de réemploi marqués par le temps, l'ornement n'est plus un ajout décoratif, mais une qualité intrinsèque de la matière elle-même. Il évolue sans date limite d'expiration, témoignant du passage du temps et des usages successifs.

« En tant que trace, l'usure rappelle que, la plupart du temps, d'autres usagers ont précédé et d'autres encore suivront. » (T. Boniver et al., 2010, p.15). Cette usure devient ornement parce qu'elle est symbolique : « Elle est à la fois révélatrice quant à la vie de l'artefact, à sa matière, à son emploi, à son contexte et à ses usagers. » (T. Boniver et al., 2010, p.13) C'est peut-être là que l'on voit émerger une pratique du As Found. Tout comme cette approche valorisait l'existant sans chercher à le transformer ou à l'embellir, l'usure des matériaux de réemploi est acceptée telle quelle, avec son histoire et ses marques du temps.

Elle ne cherche pas à masquer l'ancien, mais à le révéler et à l'intégrer dans une nouvelle composition architecturale. Cet ornement par le As Found ne réside donc ni dans un motif ajouté ni dans une recherche d'harmonie classique, mais dans l'acceptation brute de l'existant.

En mettant en œuvre des éléments que certains pourraient considérer comme des déchets, Rotor s'inscrit dans une démarche active face aux préoccupations écologiques contemporaines. Michael Ghysel déclare pouvoir « considérer ce projet comme relevant d'une démarche de frugalité. » (Michael Ghysel, communication personnelle, 31 mars 2025). Ainsi Rotor ouvre la voie à un nouvel ornement frugal qui naît des contraintes et des potentialités du déjà-là dans un contexte de préoccupation écologique.

Zinneke



Usure des murs existants, ©Delphine Mathy, <https://energieinternet.fr/>

House Rot Ellen : De Vylder Vinck Taillieu

House Rot Ellen



©Philippe Dujardin <https://architectenjdviv.com/projects/rot-ellen-berg/>

Nichée au pied du Koppenberg, dans les Ardennes flamandes, cette maison, supposément construite en 1870, a traversé plusieurs vies avant de devenir un projet d'habitation individuelle dirigé par le bureau d'architecture De Vylder Vinck Taillieu. Ancienne auberge, elle a été abandonnée avant d'être rachetée et transformée en une grande maison familiale. Lors de la visite de Piet et Ellen, les maîtres d'ouvrage, les signes de son passé d'auberge étaient encore bien présents, l'histoire du lieu lui collant encore à la peau. Sur la façade de la maison, on pouvait lire l'inscription « *Handel in bieren Meurez-David* » (Commerce de bières Meurez-David), et à l'intérieur, le bar était toujours en place. Les robinets à bière toujours sous pression, les verres de bar étaient encore là, et de nombreux slogans, tels que « *Speciaal provisiebier, goudeband* », étaient encore visibles.

Ce lieu occupait une place centrale dans la vie du village. Il fut le premier à posséder une télévision, attirant ainsi de nombreux habitants.

Son grenier servait d'espace polyvalent, accueillant des combats de boxe, des réceptions de mariage, des bals, des kermesses... Son histoire riche et son rôle essentiel dans la communauté font de sa transformation en habitation un défi complexe. (J. De Vylder, I. Vinck, J. Taillieu, 2010). La maison a été acquise en 2007 par Piet et Ellen, qui ont décidé de la rénover en collaboration avec les architectes De Vylder Vinck Taillieu. (Architecten de Vylder Vinck Taillieu, sd)

Le projet se distingue par une implication totale des propriétaires : Piet et Ellen souhaitent réaliser eux-mêmes une grande partie des travaux et participent activement à toutes les étapes, de la conception à la construction. Leur dialogue constant avec les architectes est à l'origine de nombreux choix architecturaux et techniques. Cette collaboration est d'autant plus marquée qu'un stagiaire a même séjourné chez eux pendant deux semaines, renforçant encore l'échange entre toutes les parties prenantes.

House Rot Ellen

La majorité des interventions ont ainsi été pensées en fonction de leur mode de vie et de leurs capacités d'autoconstruction. (Architecten de Vylder Vinck Taillieu, sd) (J. De Vylder, I. Vinck, J. Taillieu, 2010)

Le projet s'inscrit dans une volonté de préserver l'histoire du lieu, tout en s'adaptant à un budget restreint, obligeant à trouver un équilibre entre ambitions architecturales et contraintes financières. Cette dernière a d'ailleurs conduit à une réalisation par étapes, permettant d'affiner les choix et d'étaler les coûts. Piet et Ellen portent également des valeurs fortes, axées sur l'écologie et un mode de vie simple et autonome. Leur maison est conçue comme un projet évolutif, un chantier en perpétuelle transformation dont la finalité reste indéfinie. (Architecten de Vylder Vinck Taillieu, sd).

L'intervention architecturale a consisté à démolir l'ensemble des murs et planchers intérieurs, ne conservant que l'enveloppe d'origine, car ces éléments étaient trop instables. Ce vaste espace vide a ensuite servi de base à une reconstruction intérieure radicale : une maison en verre a été implantée dans cette coquille existante. Ce dispositif crée un contraste frappant entre l'ancien, brut et marqué par le temps, et les éléments contemporains, faits de panneaux et de portes en verre de serres industrielles. Les espaces intérieurs bénéficient d'une certaine transparence, seuls des rideaux étant installés pour garantir l'intimité des chambres. (Architecten de Vylder Vinck Taillieu, sd) (J. De Vylder, I. Vinck, J. Taillieu, 2010)

Pour garantir la sécurité des habitants, les planchers existants sont démolis. Toutefois, les planches en bois sont récupérées, découpées en morceaux de 30 cm, puis disposées verticalement, bord à bord, pour former un coffrage. Une fois retirée, ce dernier laisse apparaître dans le béton un motif, dessiné par l'empreinte verticale des veines et des reliefs du pin.

Cette technique sera ensuite réemployée pour d'autres coffrages, notamment pour la réalisation d'une poutre de liaison au premier étage. (J. De Vylder, I. Vinck, J. Taillieu, 2010)

Pour les planchers des étages, les architectes ont choisi d'utiliser directement le système de coffrage Doka, habituellement employé pour le coulage de dalles en béton. L'absence de parachevement est pleinement assumée : l'isolation intérieure en polypropylène du toit reste visible, tout comme la plomberie et les câblages, accessibles en permanence. Les murs d'origine, quant à eux, ne sont pas recouverts, conservant les traces du passé du bâtiment. (Architecten de Vylder Vinck Taillieu, sd)

▼ (Photo de gauche) ©Philippe Dujardin <https://architectenjdviv.com/projects/rot-ellen-berg/>

▼ (Photo de droite) ©Philippe Dujardin <https://architectenjdviv.com/projects/rot-ellen-berg/>





House Rot Ellen

▲ @Philippe Dujardin. <https://architectenjdviv.com/projects/rot-ellen-berg/>

Les façades sont ainsi préservées, Piet et Ellen affirmant : « *we like the fade glory it exudes* ». (J. De Vylder, I. Vinck, J. Taillieu, 2010, p.73). Ils ont même choisi de conserver l'ancienne inscription de l'auberge. Les menuiseries extérieures, quant à elles, sont également préservées et simplement repeintes.

La façade présente plusieurs éléments jouant sur l'illusion visuelle. Sur le toit, une lucarne, une copie des fenêtres existantes plus bas, semble ne pas être présente en l'étant réellement. Une structure métallique et des miroirs créent cet effet trompe-l'œil en reflétant la toiture et le ciel. Dans cet exemple, il ne s'agit pas d'un réemploi matériel à proprement parler, mais plutôt d'un réemploi d'idée, d'une forme déjà présente dans le bâtiment. La lucarne n'est pas simplement une ouverture ajoutée, mais une réinterprétation d'un élément architectural existant : les fenêtres situées plus bas sur la façade. Le procédé évoque une forme de mémoire architecturale, où la référence à l'existant devient le moteur d'un récit.

Une fenêtre sur la façade ayant contribué également à cette illusion. Bien qu'elle soit conservée à son emplacement d'origine, elle ne remplit plus sa fonction première, car il n'est plus possible de voir à travers. Elle est conservée comme élément de composition de la façade.

Quant au pignon nord, il se transforme en une réinterprétation du passé. Pour protéger la façade en brique originale des intempéries, un revêtement en ardoise de fibrociment a été installé. Les architectes ont travaillé cette façade en tenant compte de l'existant, créant un motif sur mesure sur les ardoises, qui imite l'agencement des briques d'origine, montrant des traces subtiles du passé. (Architecten de Vylder Vinck Taillieu, sd).

▲ @Philippe Dujardin <https://architectenjdviv.com/projects/rot-ellen-berg/>

Ce motif a été réalisé à l'aide de pochoirs par Pete, Ellen et leur famille, qui ont eux-mêmes réemployé l'appareillage des briques, réinterprété ici de manière plus conceptuelle. C'est sans doute à travers leur engagement actif dans cette création que se dessine une pratique du bricolage. À l'image d'un bricoleur qui façonne son œuvre de ses propres mains, Piet et Ellen construisent et transforment leur maison avec les leurs. Comme expliqué plus tôt, le bricoleur est à la fois concepteur, constructeur et habitant, tout comme Piet et Ellen.

C'est également le travail à partir de ce qui est déjà là – un appareillage de briques typique de la région – qu'ils vont expérimenter, bricoler sur des ardoises pour perpétuer cet élément important dans l'histoire et le contexte de la maison. Ce geste traduit une approche où l'ornement ne relève pas d'un ajout décoratif arbitraire, mais d'une continuité avec l'existant, réinterprétée par l'acte même du bricolage et du réemploi de cet appareillage. En reproduisant manuellement le motif des briques sur les ardoises, Piet, Ellen et leur famille prolongent la matérialité du lieu tout en le détournant.

Cette pratique du bricolage, est également décrit par Paul Vermeulen dans *L'Esprit Sauvage*, concernant l'utilisation d'étais de construction. « C'est la colonne du bricoleur qui, avec ses poignées à vis et les plaques aux extrémités qui agrippent la surface, montre plus que toute autre colonne l'action de soutenir une construction. L'action rendue visible par l'accessoire ressemble à celle de poser une attelle, de guérir et de réparer et, sauf lorsqu'il est utilisé par ADVVT, elle est temporaire » (Architecten de Vylder Vinck Taillieu, sd). Dans ce projet, l'étais devient plus qu'un simple élément technique provisoire ; il est intégré de manière assumée dans la composition architecturale.

House Rot Ellen

Cette approche traduit un intérêt pour l'architecture en tant que processus en perpétuelle transformation, où les traces du bricolage restent visibles comme partie intégrante du langage formel. Loin d'être dissimulée, l'infrastructure habituellement banal et temporaire devient un ornement fonctionnel rappelant l'ornement de Vitruve incarné par l'image même de la colonne structurelle.

C'est dans cette idée même de déplacement du contexte d'origine de l'objet que l'on peut peut-être reconnaître dans ces étais une forme d'objet trouvé. Initialement conçus pour un usage provisoire, strictement technique, ces éléments changent ici de statut : leur présence dans l'espace bâti est réinterprétée pour devenir partie intégrante du projet architectural. Ce glissement – du temporaire au permanent, du chantier à l'ornement – révèle une approche du réemploi qui ne se limite pas à une logique de recyclage, mais qui engage une véritable transformation narrative et symbolique de l'objet.

Il y a aussi, dans ce projet, une approche *As Found*, dans le traitement des matériaux. En effet, comme l'expliquent Piet et Ellen, ils ont travaillé avec des matériaux bruts, tels qu'ils étaient, sans chercher à les camoufler derrière des parachèvements. « Nous étudions la manière dont quelque chose est fabriqué et les dépouillons de toute pompe décorative et de toute pollution. Nous choisissons la pureté des matériaux et nous remontons. Nous éliminons le superflu. » (J. De Vylder, I. Vinck, J. Taillieu, 2010, p.69).

À l'image de l'ornement moderne, ici, l'ornement naît de la matérialité elle-même, de la manière dont elle est mise en œuvre et révélée. Cependant, la nuance avec l'ornement moderne réside dans le statut des matériaux utilisés. Alors que l'architecture moderne tend à sublimer des matériaux plus nobles, comme le marbre du Pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe, l'ornement chez Piet et Ellen se dégage de la banalité du matériau brut, sans chercher à

un statut supérieur. Loin d'être dissimulés ou embellis, ces matériaux sont assumés dans leur état premier, et c'est précisément dans cette absence de transformation que réside leur force ornementale.

Nous pouvons noter, dans le traitement des matériaux, une volonté de réemployer certaines techniques de construction présentes à l'origine dans le bâtiment. En effet, les linteaux en bois des portes et fenêtres, bien que d'origine, devaient être remplacés en raison de leur instabilité. Néanmoins, plutôt que d'opter pour une solution plus contemporaine, Piet et Ellen ont souhaité « rétablir une vieille coutume » en remplaçant le bois par du bois. (J. De Vylder, I. Vinck, J. Taillieu, 2010, p.69). Ce choix témoigne d'une approche où la réparation ne vise pas seulement à restaurer la fonction structurelle, mais aussi à prolonger une logique constructive propre au bâtiment.

Ce projet incarne une approche du réemploi ancrée dans la matérialité brute et l'histoire constructive du lieu. En choisissant de conserver et de valoriser certains éléments existants tout en réinterprétant ceux qui étaient détériorés, Piet et Ellen font preuve d'une grande économie de moyens, transformant le patrimoine sans une consommation superflue de matériaux. Le réemploi, dans ce cas, ne relève pas d'un réemploi traditionnel de matériaux, même si certains éléments existants sont conservés. Il s'agit à l'image du *As Found*, d'un réemploi de concepts et de techniques structurelles, où l'architecture puise dans les logiques constructives du passé pour les réactiver dans un nouveau contexte. La démarche se veut à la fois frugale et attentive à l'histoire du bâtiment, non par la récupération brute de matière, mais par une réinterprétation des savoir-faire et des situations constructives.

Sala Beckett : Flores & Prat

Sala Beckett



@Rory Gardiner. Sala Beckett de Flores & Prats. <https://www.architectural-review.com/awards/new-into-old/circle-of-life-flores-prats-sala-beckett-theatre-in-barcelona>

Ce projet, réalisé entre 2014 et 2017, situé à Barcelone, est dirigé par le bureau d'architecture Flores & Prats. Il consiste à transformer la *Cooperativa de Pau i Justícia* (Coopérative de Paix et de Justice) en un théâtre et un centre culturel. Les architectes ont pour objectif de conserver et de réutiliser autant que possible les éléments architecturaux de l'édifice existants. Le bâtiment d'origine, construit en 1897, a subi plusieurs modifications au fil du temps, mais il a été laissé à l'abandon après le départ de la coopérative en 1980, se transformant ainsi en ruine. Le principal enjeu du projet est de raviver le lien social autrefois très fort au sein de ce lieu, un lien profondément enraciné dans la mémoire collective. À travers le réemploi de l'existant, l'initiative cherche à rétablir cette connexion historique tout en redonnant vie à un bâtiment riche de significations pour la communauté locale. (R. Gómez-Moriana, 2019 ; R. Flores, E. Prats, 2020).

Ce projet s'inscrit dans la dynamique de transformation que connaît Barcelone depuis le 20^e siècle. Autrefois dominée par une activité industrielle florissante, la ville a entamé, au cours du siècle dernier, une mutation profonde, notamment sous l'effet du développement touristique qui l'a propulsée au rang de métropole mondiale. Cette évolution s'est manifestée principalement par un changement architectural, marqué par une volonté d'effacer les vestiges d'un passé industriel. L'architecte Eva Prats a d'ailleurs souligné cette tendance en proclamant qu'à Barcelone: « *So much is being forgotten and discarded* » (R. Gómez-Moriana, 2019). Ce processus de dissimulation de l'histoire est précisément ce que Flores & Prats cherchent à contester à travers leur projet. En réutilisant l'existant, ils placent la question du patrimoine industriel et de la mémoire collective au cœur de leur réflexion, proposant une approche qui intègre le passé dans le processus de rénovation, plutôt que de rejeter. (R. Flores, E. Prats, 2020).

« *But for Flores & Prats that rubble imposed the "obligation to express": it represents the bond with the deepest roots of living memory of working-class neighborhood like Poblenou.* » (R. Flores, E. Prats, 2020, p.60).

C'est peut-être là que l'on peut déjà faire une première comparaison avec l'approche *As Found*, car Flores & Prats, tout comme les Smithson à l'époque, refusent la *tabula rasa*, et cherchent à révéler l'existant. Comme le souligne Ricardo Flores : « *So it was important to keep everything that could be kept. We did not want to rid the building of its ghosts.* » (R. Gómez-Moriana, 2019). Cette déclaration illustre parfaitement leur démarche, qui ne se limite pas à une simple préservation matérielle, mais vise à conserver l'âme du lieu, ses strates temporelles et les récits qu'il porte en lui.

« *The broken floors, crumbling walls, sinking roofs, the fragments of ceramics and glass, the pieces of plastic were all quite worthless in terms of trade value, but very dear – in the affective sense- from the standpoint of usage value, accumulated in a infinite number layers, latent in every detail, ready to reawaken in collective memory.* » (R. Flores, E. Prats, 2020, p.60).

C'est notamment en raison de cette volonté de la ville d'effacer son histoire industrielle que le bâtiment a été privé de toute protection patrimoniale, offrant ainsi aux architectes une plus grande liberté d'action. Plutôt que de concevoir une architecture radicalement nouvelle, en rupture, ils saisissent l'occasion pour inscrire leur intervention dans la continuité du lieu, en réemployant ses espaces et éléments. (R. Gómez-Moriana, 2019)

C'est avec leur travail de remaniement des espaces pour une plus grande clarté que l'on peut également faire un autre lien avec le *As Found*. En effet, ils cherchent à clarifier ces espaces et, pour eux, clarifier, comme ils le décrivent dans leur livre, c'est remettre les choses à leur place sans rien éliminer :

« *Flores & Prats do not make space, they do not empty, or cut, open or remove. They undo and redo, untangling a tangle or a complicated knot, tracing back—to better understand it—through the steps and gestures of the person who created it: they find the threads, unthreading them and threading them again; [...]* » (R. Flores, E. Prats, 2020, p.60).

Ils cherchent à comprendre profondément le déjà-là, la façon dont cela a été construit pour au mieux le remettre en œuvre par la suite. Un exemple notable est celui de la structure en bois qui sera démontée puis réemployée afin d'agrandir la hauteur du dernier étage. Cette approche relève d'une forme d'archéologie architecturale, où chaque geste vise à révéler plutôt qu'effacer, en donnant à voir l'histoire accumulée dans le bâtiment. La clarté des espaces n'est donc pas une rationalisation forcée, mais le résultat d'un travail patient de réinterprétation de l'existant.

D'autres interventions illustrent cette approche *As Found* et l'ornement qui en découle. Un exemple marquant se trouve dans les murs du café, où les extrémités des poutrelles en fer d'une mezzanine, une fois retirée, ont été laissées apparentes. Plutôt que de les dissimuler, ce choix met en valeur les traces du passé et affirme la mémoire du lieu. Cette démarche architecturale ne cherche pas à lisser ou homogénéiser l'espace, mais au contraire à rendre visible et assumée la transformation du bâtiment. En respectant le déjà-là, ces éléments deviennent des ornements, non pas ajoutés, mais révélés à travers l'histoire qu'ils portent.

Ce respect de l'histoire, qui érige certains éléments du passé en symboles, permet d'y voir aussi, d'une certaine manière, une pratique contemporaine de la spolia. Un autre exemple est la mosaïque de céramique laissée en l'état, qui révèle la silhouette de l'ancien escalier déplacé à l'arrière du bâtiment. Plutôt qu'un simple vestige, cette mosaïque devient un témoignage visuel du réagencement du lieu, inscrivant la

Sala Beckett

transformation dans une continuité plutôt que dans une rupture. Elle acquiert ainsi une portée symbolique, affirmant que le projet ne cherche pas à effacer la mémoire du site, mais au contraire à l'intégrer pleinement à sa nouvelle fonction, en révélant les strates de son histoire architectural.



Dans cette mise en pratique du réemploi par Flores & Prats, deux approches distinctes se dégagent. D'une part, certains éléments, comme la mosaïque décrite précédemment, ont été directement identifiés, sélectionnés et conservés pour leur capacité à raconter une histoire, s'inscrivant ainsi dans une logique proche de la *spolia* ou du *As Found*. D'autre part, un travail plus méthodique de démontage, d'inventaire et de stockage a été entrepris, avec, entre autres, les menuiseries. Ce processus, impliquant un long travail de retraçage manuel, a permis de constituer un stock défini de matériaux dans lequel les architectes ont pu puiser par la suite.

► @Adrià Goula. Carreaux de céramique qui suivent la forme de l'ancien escalier. Sala Beckett de Flores & Prats. <https://www.architectural-review.com/awards/new-into-old/circle-of-life-flores-prats-sala-beckett-theatre-in-barcelona>

► @Rory Gardiner. Café de la Sala Beckett de Flores & Prats. <https://www.architectural-review.com/awards/new-into-old/circle-of-life-flores-prats-sala-beckett-theatre-in-barcelona>



Sala Beckett

Il y a néanmoins, une volonté très claire de ne pas réinterpréter la fonction des éléments de réemploi. Contrairement à une approche qui pourrait s'apparenter au *ready-made*, où un objet détourné acquiert une nouvelle signification, ici, chaque élément conserve son usage d'origine. Comme le souligne Eva Prats : « *Windows remain windows; doors are still doors. We prioritised use-value.* » (R. Gómez-Moriana, 2019)

Flores & Prats ont donc choisi de conserver les anciennes menuiseries – portes, fenêtres – plutôt que de les remplacer. Pourtant, il ne s'agissait pas à première vue de pièces spectaculaires, mais leur valeur venait d'ailleurs : « *we realised that every door, every window was unique. Each one had a different detail, a bit of circular or rectangular latticework, or different kinds of glass* », expliquent les architectes. (R. Flores, E. Prats, 2020, p.72) Ces éléments portent la trace d'un travail artisanal précis, fait sur mesure. En les gardant, les architectes ont reconnu cette richesse, à la fois technique et esthétique.

Ces portes deviennent ainsi plus que des éléments fonctionnels : elles racontent une histoire, acquièrent une certaine symbolique à l'image de spolias.

Dans cette pratique du réemploi, les marques du temps et les traces d'usure n'ont pas été dissimulées, bien au contraire. Elles sont pleinement assumées et deviennent des vecteurs de sens, témoignant de la charge mémorielle qui accompagne ces éléments récupérés. Ces altérations visibles – rayures, fissures, patines ou déformations – racontent une histoire antérieure à leur intégration dans le nouveau projet. À l'image de l'usure présente dans le projet Zinneke, elles deviennent le moteur d'un ornement frugal, porteur d'une symbolique mémorielle.

► @Adrià Goula. Traces d'usure laissées apparente. Sala Beckett de Flores & Prats. <https://www.architectural-review.com/awards/new-into-old/circle-of-life-flores-prats-sala-beckett-theatre-in-parcelona>

Flores & Prats, 44 portes et 35 fenêtres pour la nouvelle Sala Beckett, https://www.researchgate.net/figure/Collated-frame-extracts-from-the-film-44-Doors-and-35-Windows-for-the-New-Sala-Beckett_fig1_381541746



Une des raisons pour lesquelles j'ai sélectionné cette étude de cas est sa capacité à réunir le réemploi, l'ornement et la frugalité. Comme l'introduit Andrew Ayers dans son article sur le travail de Flores & Prats pour le magazine AA: « Créer quelque chose d'entièrement nouveau à partir de l'existant, de surcroît en intégrant la somme de toutes les strates passées d'un bâtiment, voilà l'approche choisie par l'agence catalane Flores & Prats. À la fois frugaux et ornementés, dans l'entre-deux et pile dans le mille, leurs projets réconcilient tous les contraires. » (A. Ayers, 2021)



L'ornement, ici, est lié à l'idée de réemploi et d'utiliser ce qui existe déjà: « *everything is updated for new use, with structure and ornamentation working together* ». (R. Flores, E. Prats, 2020, p.14).

Ainsi, ce qui confère à tous ces éléments de réemploi leur dimension ornementale, c'est précisément leur capacité à singulariser le bâtiment dans son contexte.

Sala Beckett



Flores & Prats, Sala Beckett, https://www.world-architects.com/flores-and-prats-barcelona/project/sala-beckett/international/theatre-and-drama-centre

Ces traces du passé sont ce qui distingue cet édifice des autres bâtiments industriels du quartier, souvent caractérisés par une architecture plus dépouillée et fonctionnelle. Contrairement à ces derniers, celui-ci possédait des corniches et des rosaces de plafond, des carreaux hydrauliques aux motifs variés, une menuiserie remarquable et des vitraux colorés. (R. Flores, E. Prats, 2020). En réintégrant ces éléments dans le projet, la culture qu'ils portaient en eux est revenue également. Le réemploi devient ici ornement, car ces éléments: « *might reactive the place by their presence, bringing along the time already accumulated and adding it to the memories the new occupants would eventually generate.* » (R. Flores, E. Prats, 2020, p.64).

Les céramiques, les rosaces et autres éléments autrefois purement décoratifs deviennent, dans ce projet, un véritable ornement par l'histoire et la symbolique qu'ils portent.

« *All the decorative elements had been used for generations, and here in a building so sparsely decorated, they assumed special importance.* » (R. Flores, E. Prats, 2020, p.64).

Ainsi, la frugalité et l'ornement ne s'opposent pas, mais se renforcent mutuellement dans ce projet. En réemployant les éléments existants, Flores & Prats évitent la production de nouveaux matériaux, limitent l'empreinte écologique du chantier et minimisent les coûts, tout en conférant une identité singulière au bâtiment. Cette démarche repose sur une économie de moyens où chaque ressource est utilisée à bon escient, sans surplus ni ajout de superflu. La frugalité dans ce projet ne signifie pas dépouillement, mais plutôt une mise en valeur du déjà-là. L'ornement, loin d'être un artifice, émerge de cette démarche : il n'est pas ajouté, mais révélé à travers un travail minutieux de réinterprétation des traces existantes.



L'ESTHÉTIQUE DU RÉEMPLOI A TRAVERS LE REGARD DES ACTEURS: RÉCOLTE D'UN IMAGINAIRE

imaginaire

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers les bureaux et collectifs d'architecture qui ont accepté de se prêter à cet exercice et de partager avec moi leur vision à travers des documents, des références et des échanges enrichissants. Leur générosité et leur engagement dans le domaine du réemploi et de l'architecture contemporaine ont été une source d'inspiration précieuse pour mon mémoire.

Je remercie tout particulièrement :

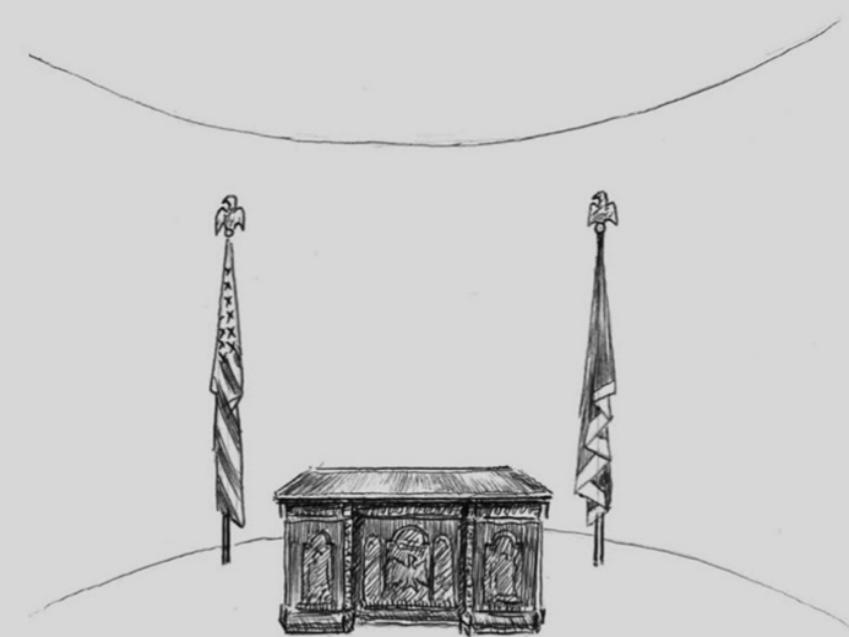
- DUO ZS
- Agmen
- Jean-Benoit Verillard
- Miogui
- Exercice
- Collectif Etc
- Remix
- Zerm
- Studio Shibumi

Cependant, malgré l'enthousiasme initial que suscitait cette démarche, les retours ont été trop peu nombreux pour constituer une base de travail exploitable. Face à cette impasse, j'ai pris la décision de réorienter ma méthodologie, tout en conservant l'esprit initial de la démarche. Plutôt que de m'appuyer uniquement sur les contributions extérieures, j'ai sélectionné moi-même une série d'images issues des projets réalisés par ces mêmes bureaux. En m'appuyant sur les archives en ligne, publications ou portfolios disponibles, j'ai extrait des fragments visuels qui, à mon sens, incarnent une forme d'ornementation contemporaine née du réemploi.

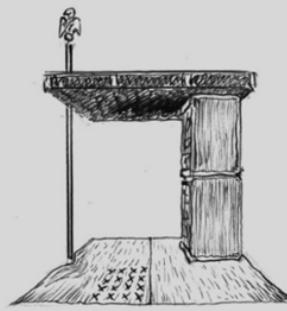
Ce travail m'a permis de révéler une grande diversité d'approches : certains projets mobilisent le réemploi dans une dimension symbolique, où l'objet conserve la mémoire de son usage ou de son contexte d'origine ; d'autres transcendent les matériaux récupérés en leur conférant une nouvelle charge narrative ; d'autres encore adoptent une approche plus fonctionnelle et circulaire.

Mais quel que soit le point de départ, il émerge de ces projets une forme d'expression commune : celle d'un ornement frugal. Cet ornement, se construit à partir de l'existant. Il peut naître du réemploi de quelques menuiseries, d'un mobilier, ou de bâtiments entiers. À différentes échelles, elle se manifeste dans les interstices entre *spolia*, objet trouvé, *As Found* et bricolage.

À travers cette sélection, il ne s'agit pas d'imposer une lecture unique, mais plutôt d'ouvrir un champ de réflexion sur les manières sensibles et signifiantes de composer avec ce qui est déjà là. En cela, cette collecte visuelle participe à l'exploration de ma problématique : comprendre comment le réemploi peut redéfinir l'ornementation en architecture, non plus comme un ajout, mais comme une trace, un geste, un récit.



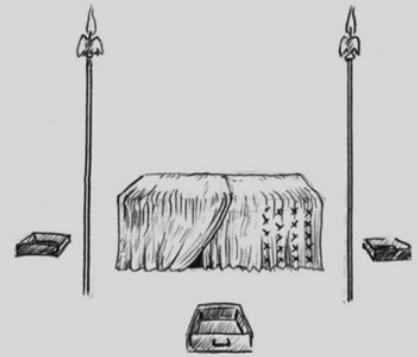
THIS DESK - A GIFT FROM QUEEN VICTORIA TO PRESIDENT RUTHERFORD B. HAYES IN 1880, BUILT FROM THE OAK TIMBERS OF THE BRITISH ARCTIC EXPLORATION SHIP "HMS RESOLUTE" - COULD HAVE BEEN...



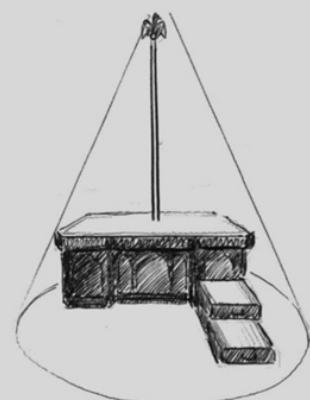
A BUS STOP



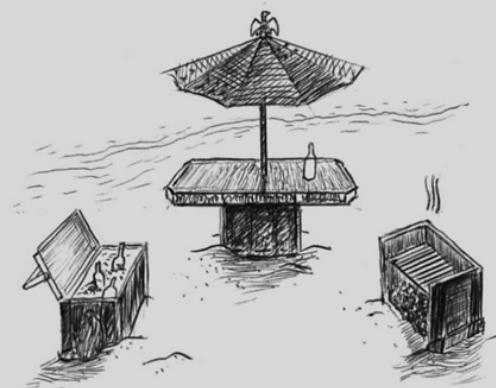
A BUNK BED



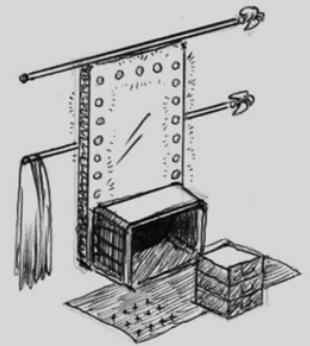
A CATAFALQUE



A POLE DANCE



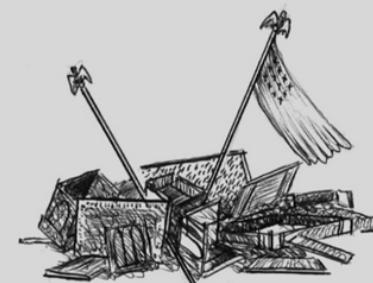
A SPRING BREAK KIT



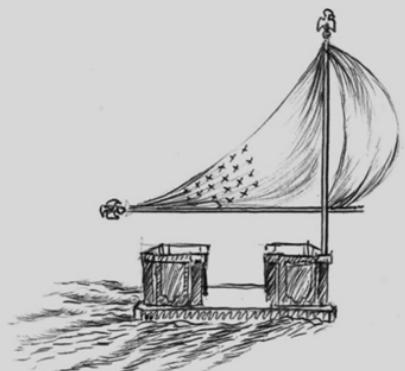
A COIFFEUSE



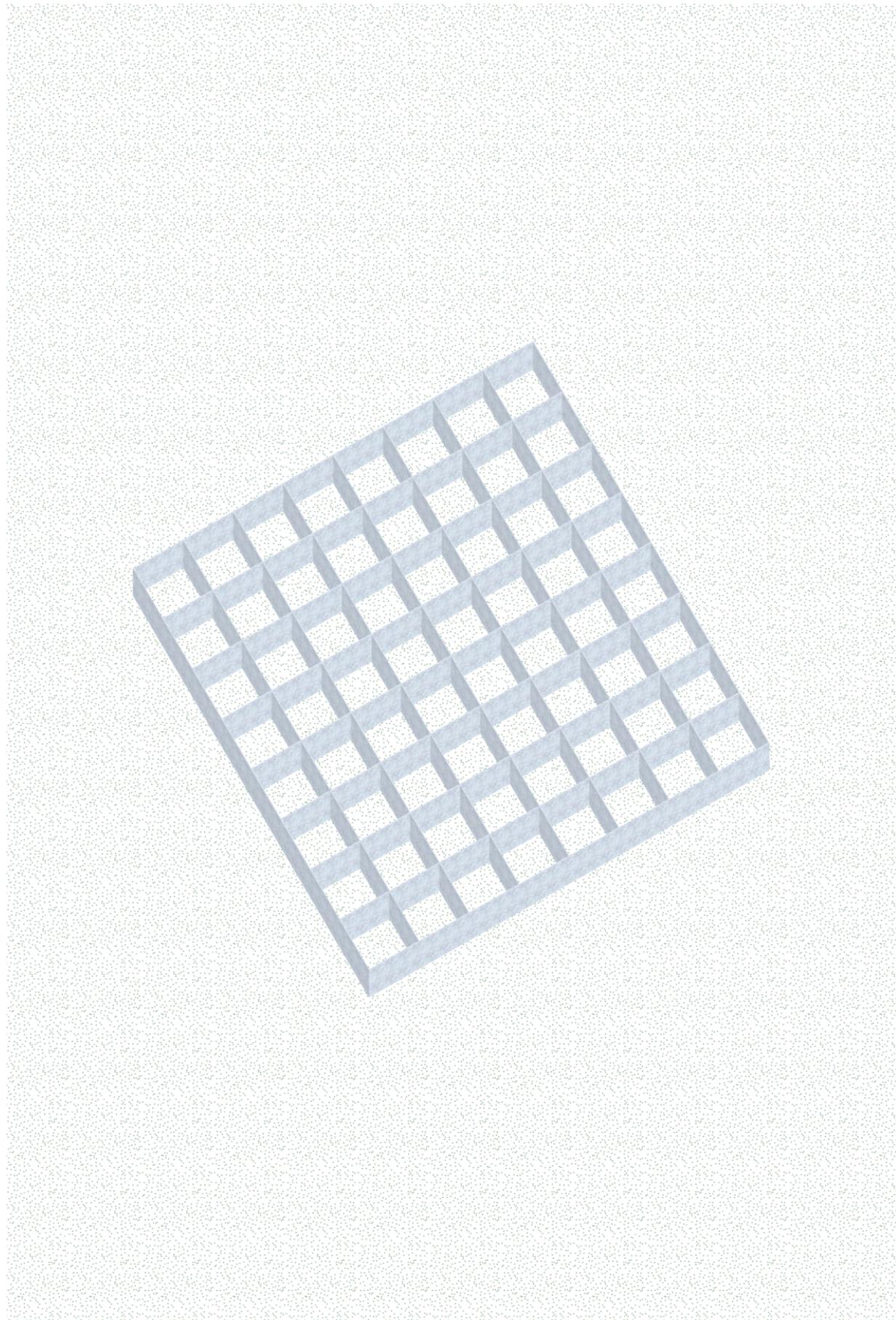
A HAMMOCK



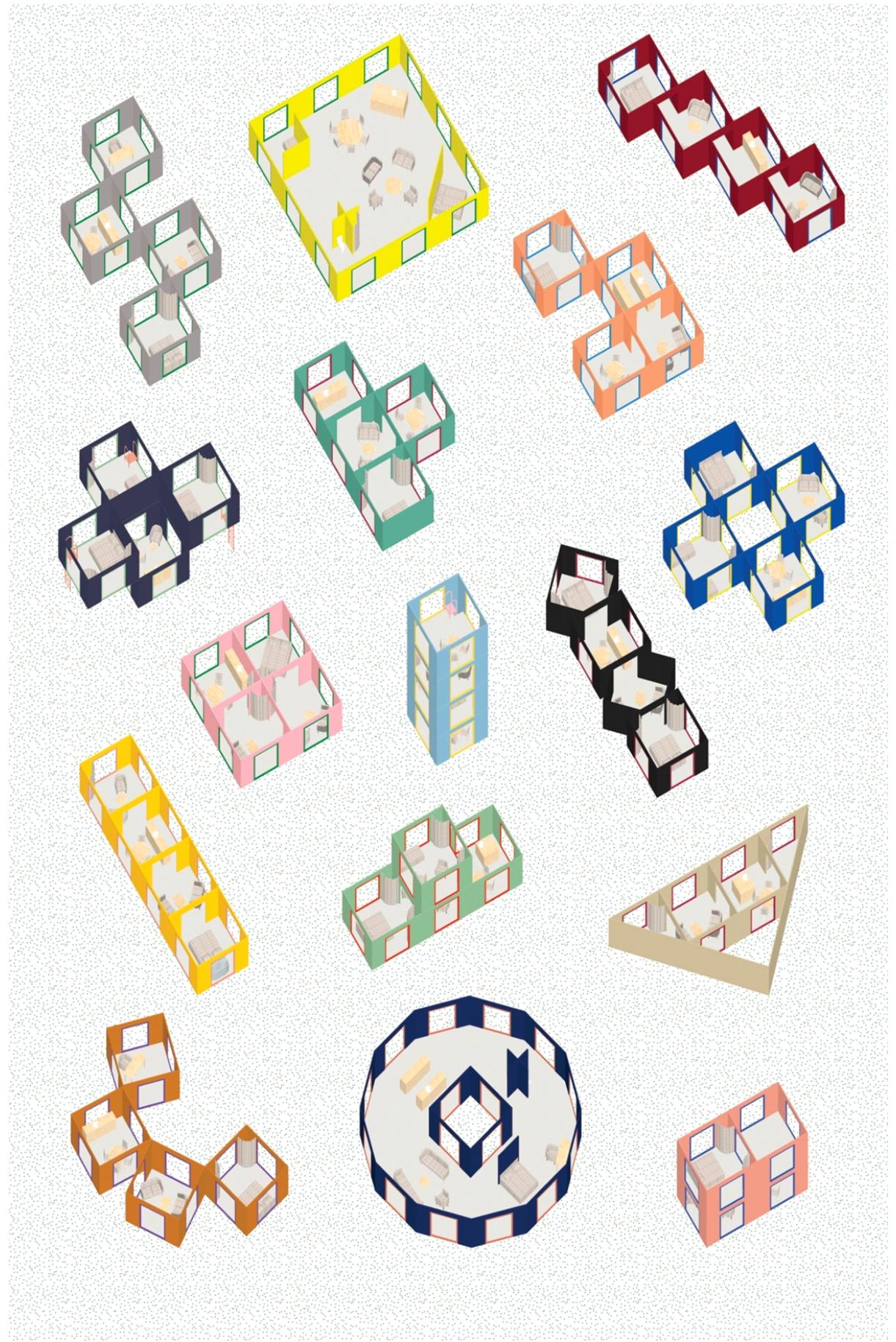
A BARRICADE



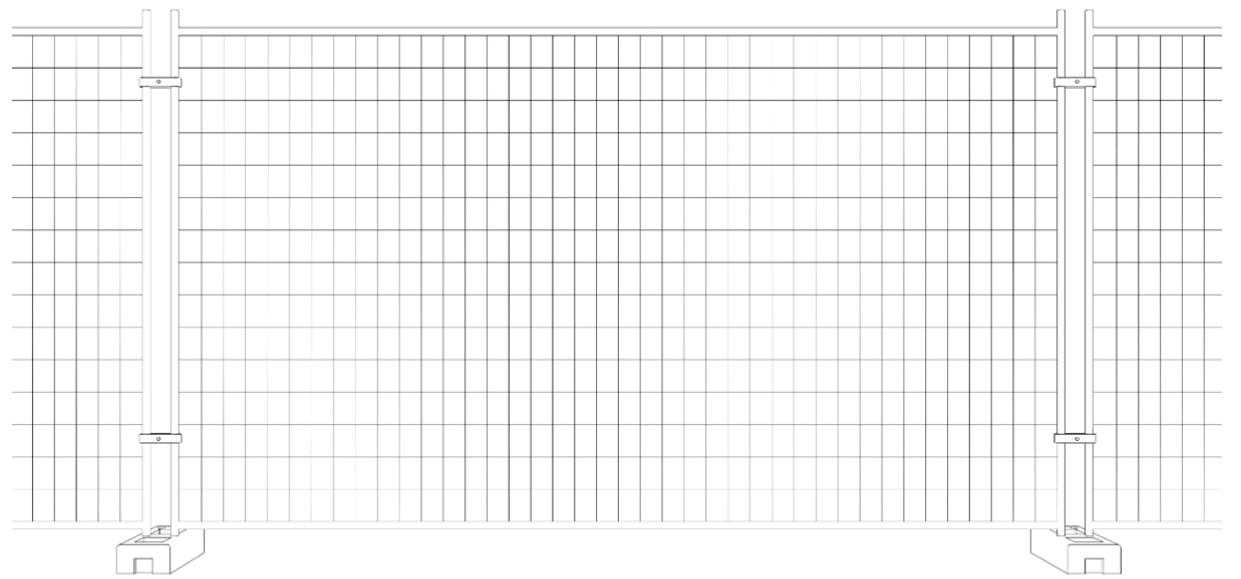
A SAILING BOAT



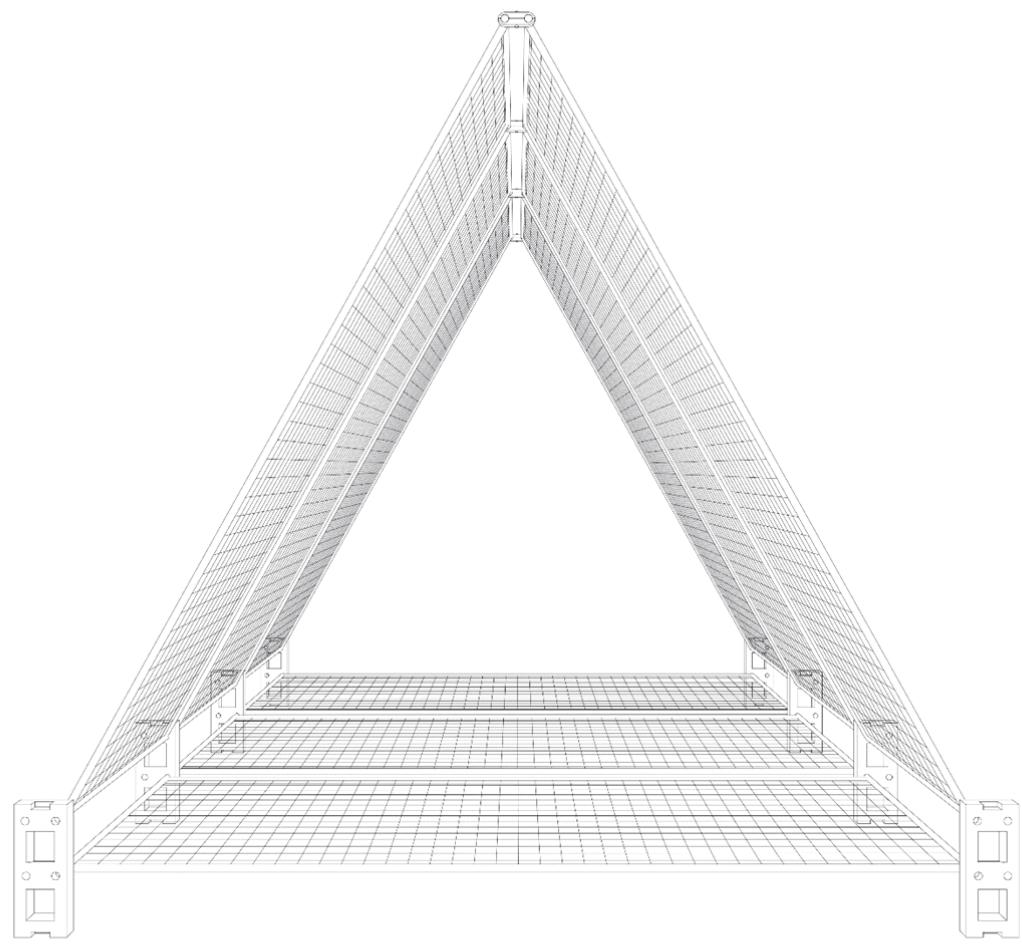
@Miogui
Objet sélectionné nous : une grille métallique (un cailleboti)



@Miogui
Objets transformés : des maquettes de maisons colorées avec toujours comme règle d'avoir la même quantité de "murs" par projet, soit 4 pièces de 4 murs (que l'on pouvait décomposer pour créer des nouvelles formes)



@Exercice



@Exercice



@Encore Heureux
Pavillon Circulaire - Sélectionné par Remix



@DuoZS

Lampe Jaune, fabrication pour la Braderie de l'Art à Roubaix 2024

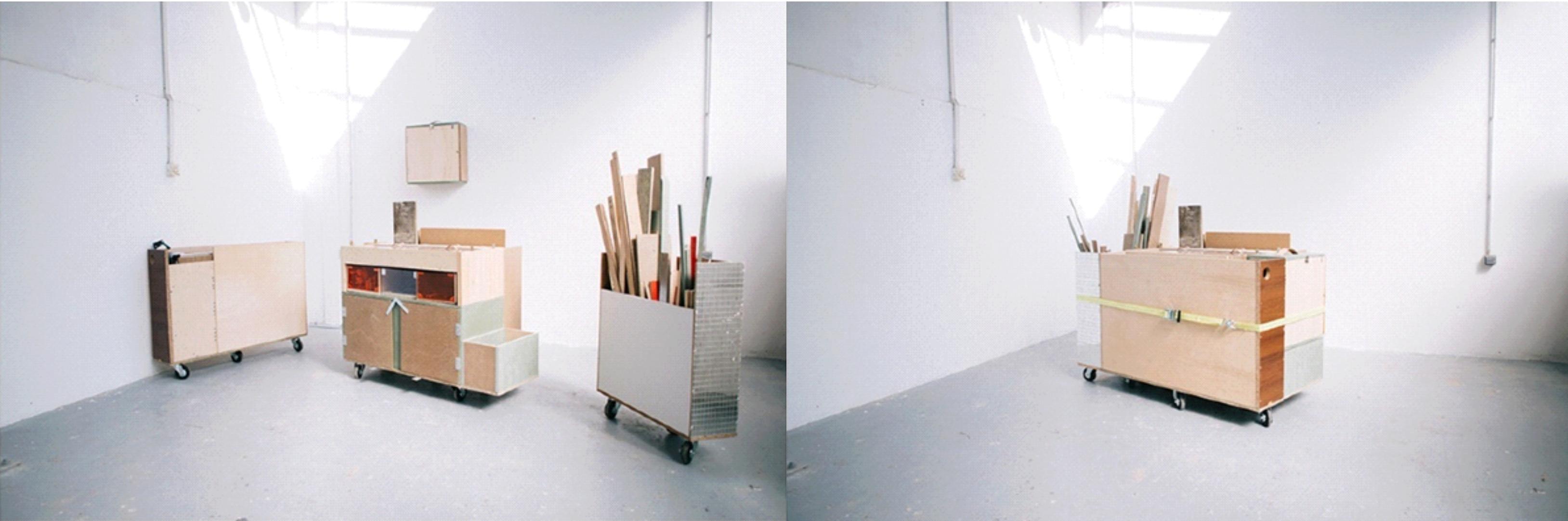
Chutes de MDF, de CP Bouleau, de plexi. Douilles électriques de lampes cassées et visserie de réemploi également

@DuoZS

Delizy, rénovation d'un appartement de 48m2. 80% de matériaux de réemploi pour l'agencement et la décoration.

Plan de travail en patchwork de chutes de marbres, poignées de placard de cuisine en laiton chinées, banc sur-mesure en chutes de bois récupérés, tomettes d'occasion





@DuoZS

La Bijoute, atelier portatif créé par le DUO ZS lors de leur résidence à la Villa Belleville à Paris en 2018

Récupération de tous les matériaux dans un périmètre de 15min à pied autour du lieu de résidence



@Zerm
Le Parpaing



@Zerm
Académie du climat



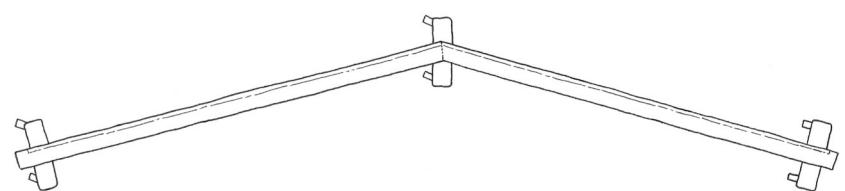
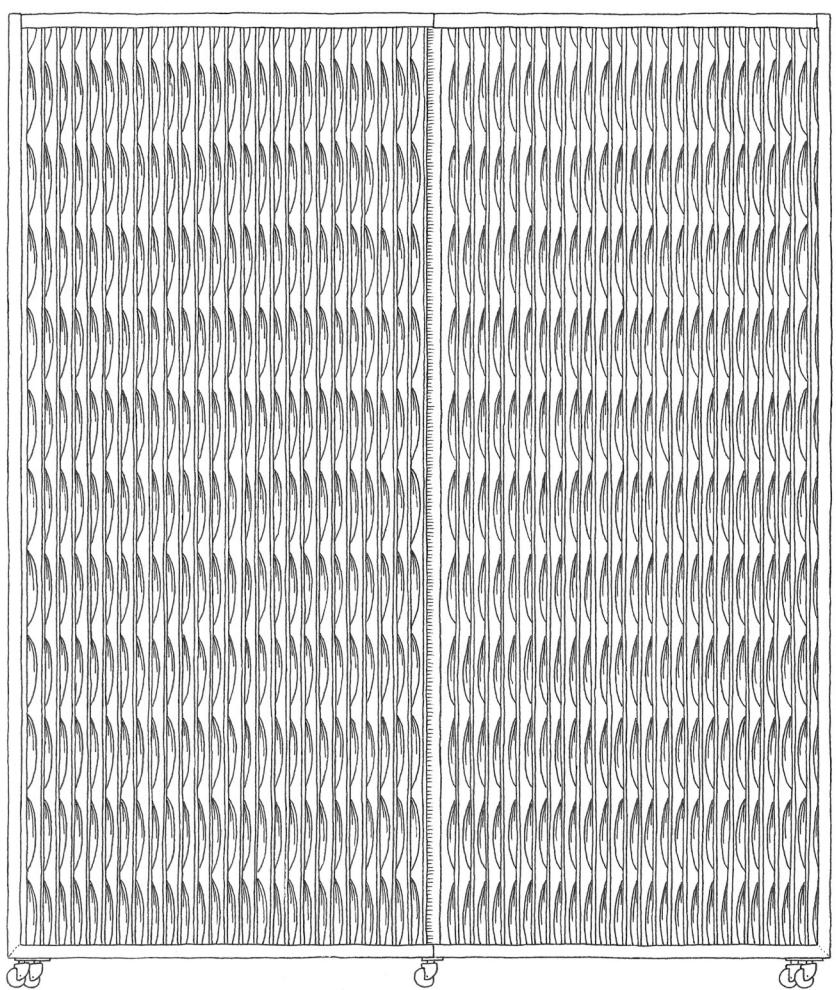
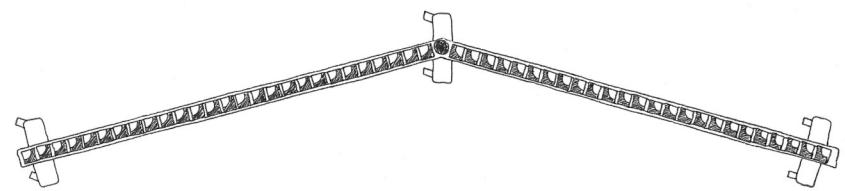
@Zerm
World Design Capital



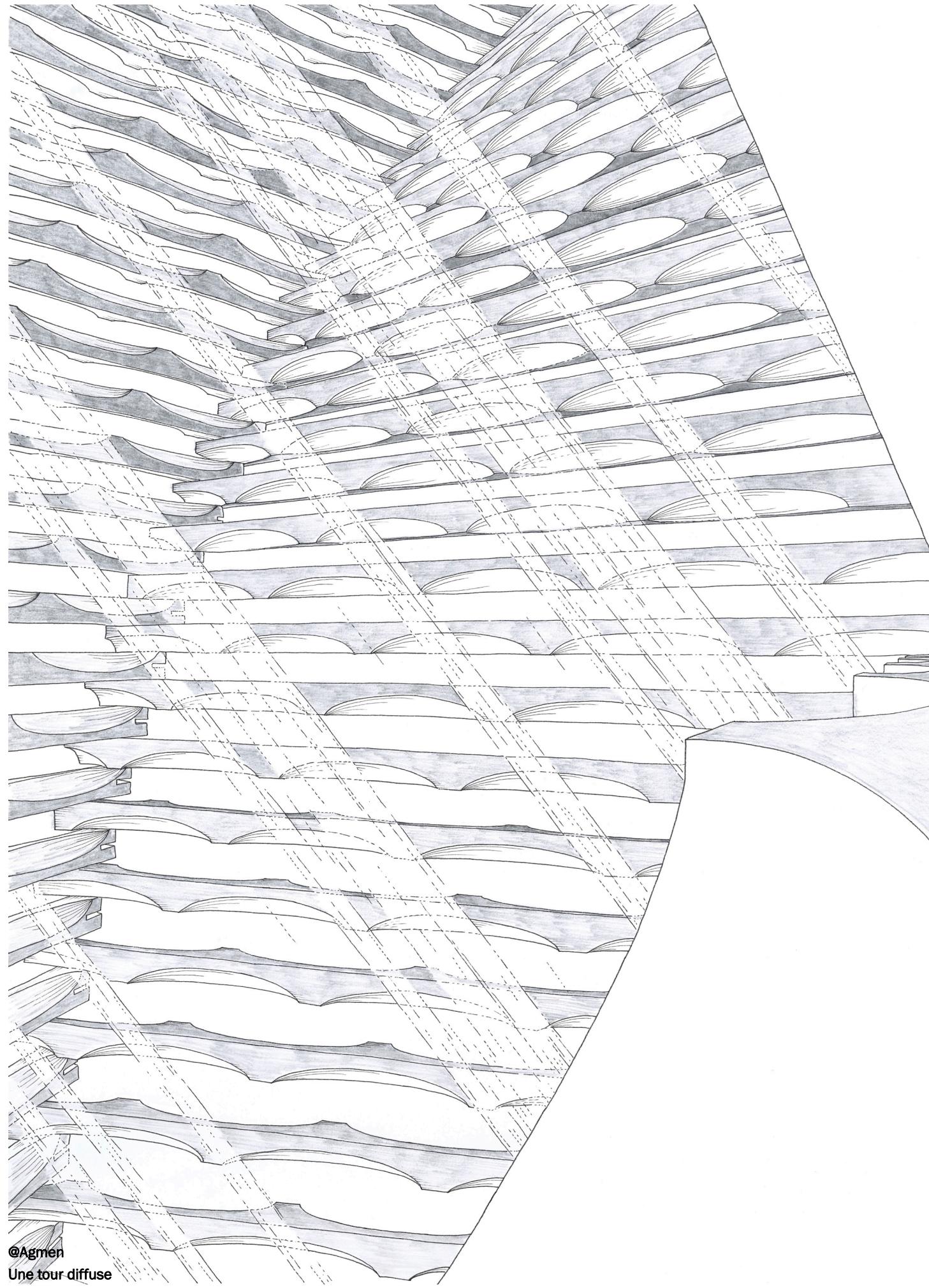
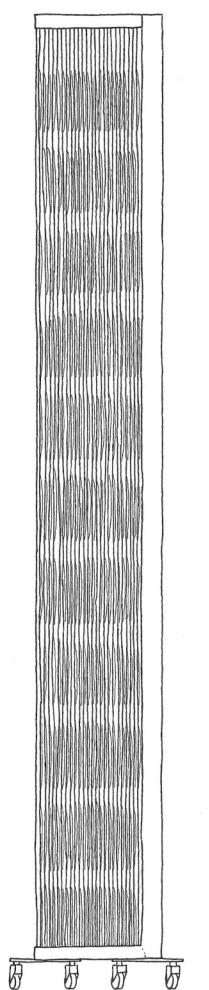
@127af



@Studio 5.5



@Agmen
Un paravent



@Agmen
Une tour diffuse



@N514E
Belgique

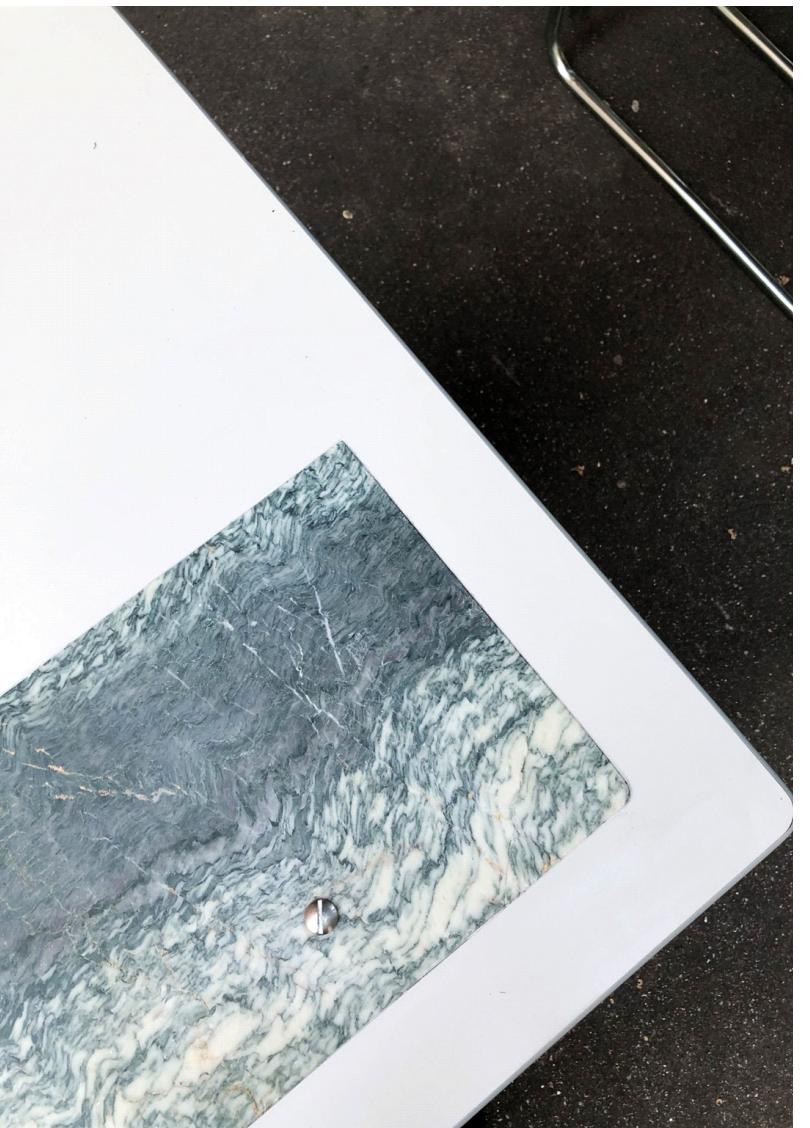


@baubüro in situ
Suisse



@Samyn & partners
Belgique





@Zerm
Porte de Montreuil



@baubüro in situ
Suisse



@baubüro in situ
Suisse



@BC Architects
Usquare, Bruxelles



@BC Architects
Usquare, Bruxelles



@BC Architects
Usquare, Bruxelles



@Flores & Prats
Casal Balaguer Cultural Center, Palma de Mallorca



@ArchipelZero
La ferme des possibles, France



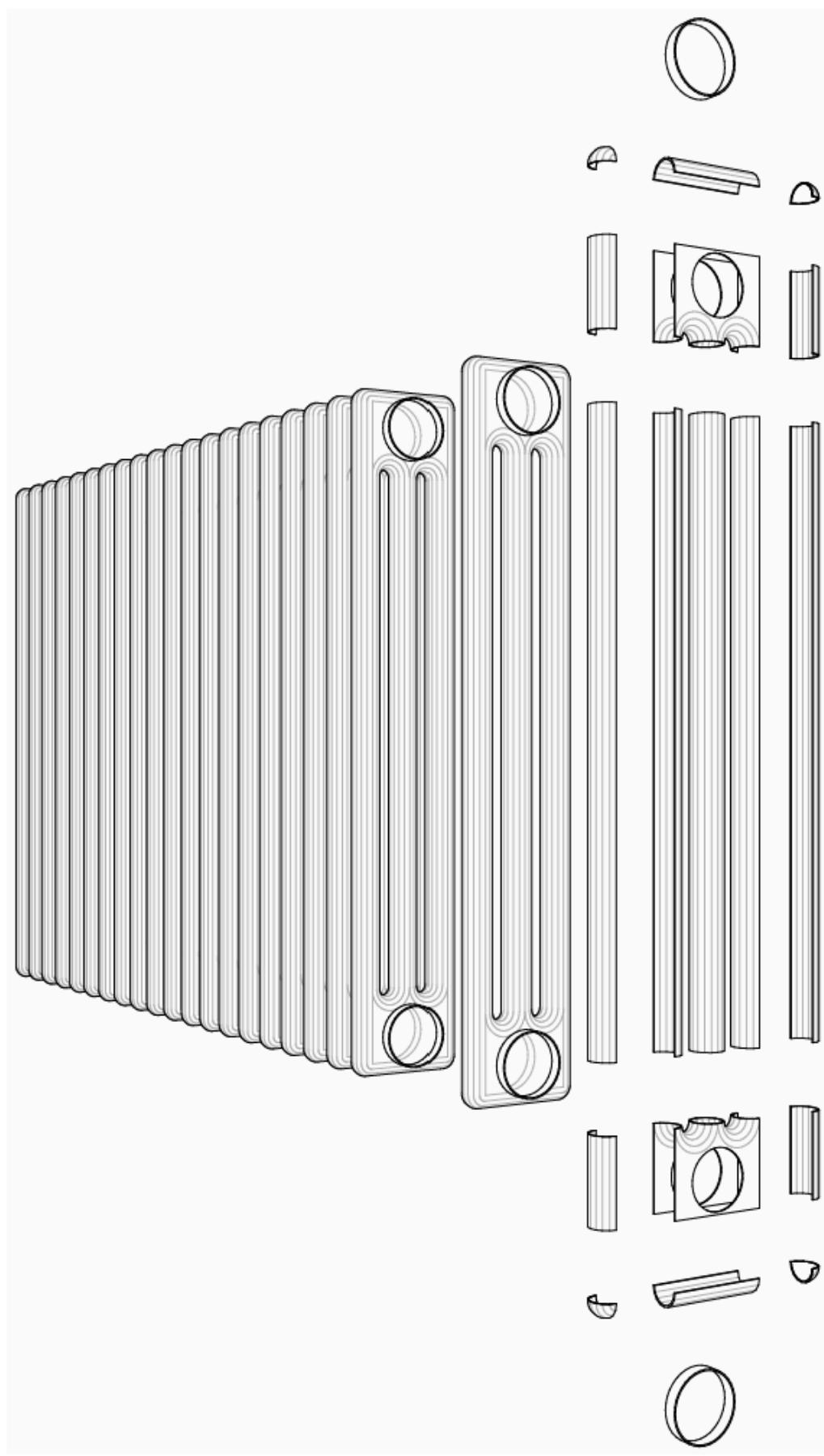
@BellaStock
France



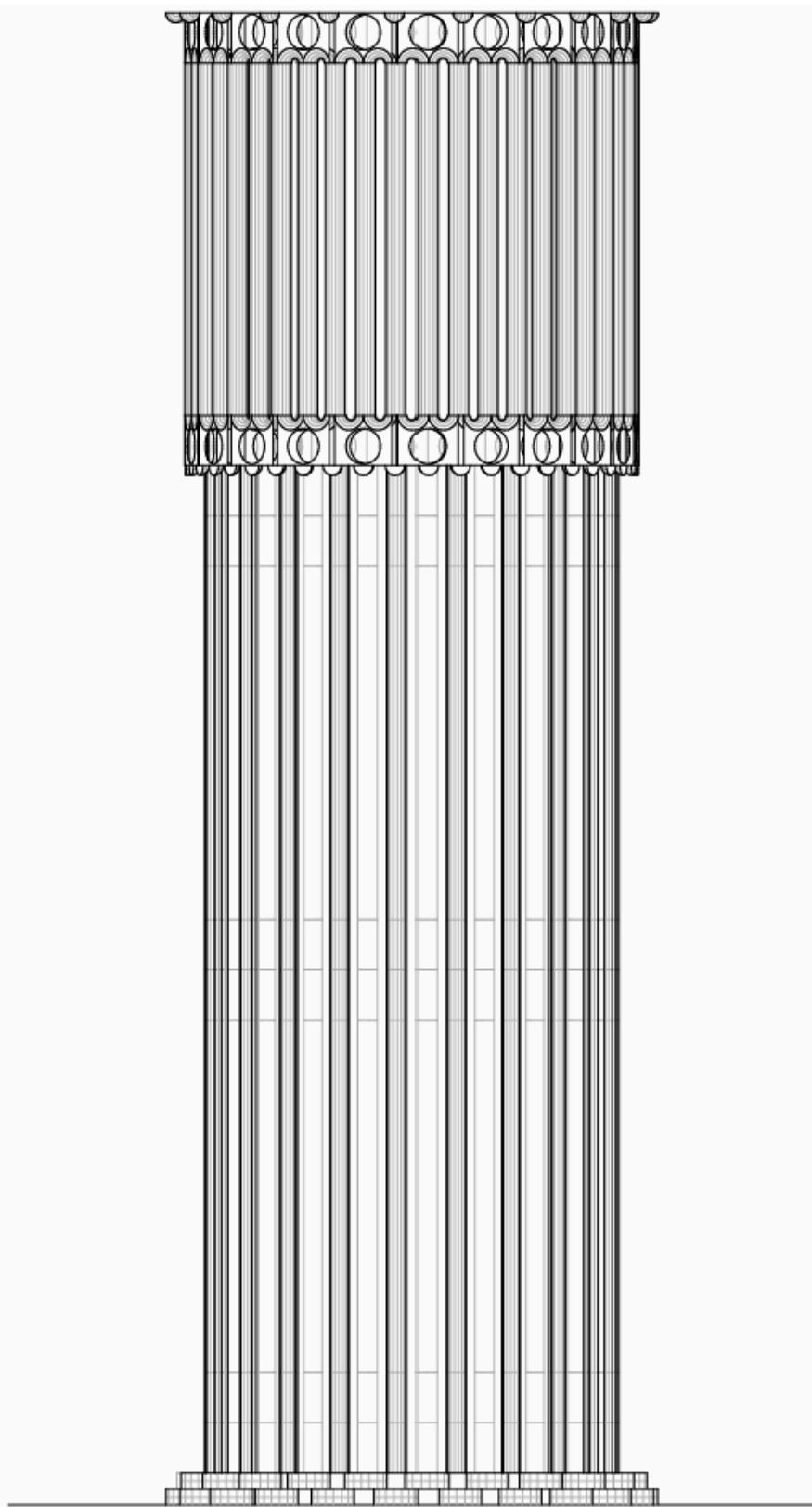
@DeVylderVinckTaillieu
Belgique



@Superuse Studio
Pays-Bas



©Buero Kofink Schels



©Buero Kofink Schels



@Grand Huit
France



@Encore Heureux
France



@Rotor
Belgique



@Karbon
Belgique



©M-AP Architects



©M-AP Architects





@Superuse Studio
Pays-Bas

PHOTO © DENIS GUZZO



@Studio ACTE
Pays-Bas





Conclusion

Conclusion

Dans un monde en mutation, où la crise écologique nous oblige à réinterroger en profondeur nos manières de construire, la pratique du réemploi s'impose non seulement comme une nécessité environnementale, mais aussi comme une opportunité de transformation culturelle, esthétique et symbolique. Loin d'être une simple technique, elle redéfinit un paradigme de l'architecture contemporaine.

Réemployer, ce n'est pas seulement prolonger la vie des matériaux, c'est aussi prolonger celle des lieux, des récits et des gestes. C'est inscrire chaque projet dans une continuité, en refusant la table rase. C'est reconnaître la valeur de ce qui existe, même lorsque cela semble obsolète, abîmé ou banal. C'est s'autoriser à faire avec, à composer à partir de, à bricoler plutôt qu'imposer.

Le réemploi bouleverse notre rapport au projet. Il impose une attention accrue à la matière, à son histoire, à sa provenance, à ses contraintes. Il implique une posture d'écoute, de soin et de compréhension. Il engage l'architecte dans un processus ouvert, où la conception devient indissociable de l'acte de transformation, et où l'imprévu devient moteur de création.

L'ornement, dans cette dynamique, n'est plus un ajout superficiel ou une finalité formelle. Il devient le produit d'un dialogue avec le déjà-là, un langage issu de l'existant, un récit tissé dans la matière elle-même. L'ornement frugal n'imiter ni ne masque : il révèle, il souligne, il raconte. Il s'incarne dans la singularité des fragments, dans les traces de leur usage passé, dans les tensions entre leur origine et leur réinvention. Il témoigne d'une nouvelle manière de faire architecture : plus ancrée, plus contextuelle, plus responsable.

Ainsi, réemployer, c'est faire le choix de la complexité contre la standardisation, du soin contre l'effacement, de la continuité contre la rupture. Et dans cette articulation entre matière, mémoire et imagination, se dessine cet ornement frugal.

Mon engagement personnel dans le réemploi

La question du réemploi et, plus largement, de la circularité des matériaux, m'accompagne depuis bien avant le début de mes études en architecture. J'ai grandi dans un environnement où l'usage d'objets de seconde main — qu'il s'agisse de meubles, de vêtements ou d'objets du quotidien — faisait partie intégrante de mes habitudes. Si cette démarche s'est d'abord imposée pour des raisons écologiques, elle a progressivement nourri en moi un regard attentif à l'histoire des objets, à leur esthétique singulière et à la valeur que le temps leur confère.

C'est sans doute cette sensibilité qui m'a conduite, presque naturellement, à m'intéresser au réemploi dans le champ architectural. J'ai eu l'occasion d'approfondir cette thématique à travers mon travail de fin d'études, dans lequel j'ai choisi d'interroger le lien entre réemploi et ornement. Ce questionnement a trouvé une résonance particulière lors de la visite du projet Zinneke, dans le cadre du workshop de projet « Relecture » en Master 1. Cette rencontre entre réemploi et ornement a été le point de départ de ma recherche. Elle m'a permis de découvrir un champ extrêmement riche, à la fois théorique, esthétique et pratique, qui dépasse largement les frontières d'un travail académique.

Après avoir approfondi cette question du réemploi dans son aspect ornemental, je suis aujourd'hui convaincue de l'importance de ce domaine pour l'architecture de demain, et j'aimerais, à l'avenir, avoir l'opportunité de pratiquer le réemploi dans ma vie professionnelle.



Bibliographie

Bibliographie

Académie des beaux-arts Institut de France. (2023, 23 mai). Présélection des 4 projets du Concours d'architecture de l'Académie des beaux-arts. <https://www.academiedesbeauxarts.fr/sites/default/files/inline-files/communique-preselection-concours-d-architecture-academie-des-beaux-arts-2023.pdf>

Ad Hoc Baroque : Marcel Raymaekers' Salvage Architecture in Postwar Belgium. Rotor. (s. d.). <https://rotordb.org/en/projects/ad-hoc-baroque-marcel-raymaekers-salvage-architecture-postwar-belgium>

As found. (2023). Par UHasselt (Org.). International colloquium on adaptive reuse.

Architectes de Vylder Vinck Taillieu. (sd). Rot-Ellen-Berg. Récupéré le 2 mars 2025 sur <https://architectenjdviv.com/projects/rot-ellen-berg/>

Armstrong, Paul J. (2008, 26 septembre). From Bauhaus to m-[h]ouse: The Concept of the Ready-Made and the Kit-Built House. University of Massachusetts <https://scholarworks.umass.edu/entities/publication/a1f35e78-d36f-4dfe-9384-4a25212b7383>

Ayers, A. (2021, Octobre-Novembre) Réalisation Flores & Prats, AA' L'Architecture d'Aujourd'hui. N. 445. Réhabilitations. <https://floresprats.com/wordpress/wp-content/uploads/2022/01/4.PUB SALA BECKETT 78.pdf>

Barrault, T. Pressacco, C. (2023). Objets Trouvés, Culture and Forms of Repurposing. Editions New Moon.

Barrault, T. Pressacco, C. (2023). « Objets trouvés », par Barrault Pressacco, architectes, Paris. Cité de l'architecture. <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/agenda/colloque-conference-debat/objets-trouves-par-barrault-pressacco-architectes-paris>

BC Architectes & Bento. (2025, 12 mars). [Conférence]. Université de Liège, Liège, Belgique.

Belli-Riz, P., Benoit, J., Fabiani, S., Ghyoot, M., Guichard, C., Huygen, J.-M., De guillebon, M., & Topalov, H. (2022). Réemploi, architecture et construction : méthodes, ressources, conception, mise en oeuvre. Editions le Moniteur.

Boniver, T., Devlieger, L., Ghyoot, M., Gielen, M., Lasserre, B., Tamm, M., d'Hoop, A., Zitouni, B. (2010). usus/usures. Éditions Communauté française Wallonie-Bruxelles. https://rotordb.org/sites/default/files/2019-06/usus_usures_Rotor.pdf

Borret, P., Direckx, B., Ghyoot, M., Haubruege, C., Henrotay, C., Kockerols, J., Mac Aoidh, C., Maertens, A., Morenval, L., Pecher, J.-G., Tuff, M., Serroen, F., Van Den Berg, J. (2024). The Architecture of Reuse in Brussels. <https://bma.brussels/app/uploads/2024/10/The-architecture-of-reuse-in-Brussels.pdf>

Brilliant, R. (2011). Reuse value: spolia and appropriation in art and architecture, from Constantine to Sherrie Levine. Ashgate.

Castiglioni, A. (1997). Achille Castiglioni: Design! (P. Antonelli, Ed.). The Museum of Modern Art.

Chabard, P. (2024). Esthétique et paternité de l'œuvre « La pensée sauvage ». A+. Material Flows. (310). 23-30.

Centre Pompidou. (1985-1986). "ACHILLE CASTIGLIONI" du design au ready-made. Centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/media/document/9b/7d/9b7daf1bfb24f6383eaee84d5cfa604e/normal.pdf>

Choppin, J., Delon, N., Pavillon de l'Arsenal éditeur intellectuel. (2014). Matière grise: matériaux / réemploi / architecture. Pavillon de l'Arsenal.

Bibliographie

De Caigny, S., Ertas, H., & Plevoets, B. (Eds.). (2023). As Found: experiments in preservation.

Flanders Architecture Institute.
De Vocht, S., dos Santos, J., (2023), As Found. At Hand. As Found International colloquium on adaptive reuse. p.30, [as-found_book-of-abstractsconverted_230909_1.pdf](https://as-found-book-of-abstractsconverted_230909_1.pdf)

De Vylder, J., Vinck, I., & Taillieu, J. (2010).

Architecten De Vylder Vinck Taillieu / : [tentoonstelling, 12. Mostra internazionale di architettura, Venetie, 2010; Desingel internationale kunstcampus, Antwerpen, 22 september 2011 - 8 januari 2012] 1 boek 2. Mer.

Dissaux, T., De Lestré, T., Malchair, L., Nalpas, D., Nevens, L., Roman, P., Thiry, G., Valero Infante, L. F., Laure Malchair. (2021). Les leçons pour la région bruxelloise. https://donut.brussels/wpcontent/uploads/2021/05/Cahier2_FR.pdf

Durand, M.-A., Van Rooyen, X., Heuvel, D. van den, & Murray, P. (2019). Collective design : Alison & Peter Smithson. As Found Éditions.

European Environment Angency. (2024, 10 avril). Il est temps d'accélérer la transition vers une Europe plus circulaire. <https://www.eea.europa.eu/fr/highlights/il-est-temps-d-accelerer>

Flores, R., Prats, E., (2020, Janvier). Sala Beckett International Drama Center Flores & Prats. Arquine.

Golsenner, T. (2012). L'ornement aujourd'hui. Images re-vues, 10. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.2416>

Gómez-Moriana, R. (2019, 10 décembre). Circle of life: Flores & Prats' Sala Beckett theatre in Barcelona. The Architectural Review. <https://www.architectural-review.com/awards/new-into-old/circle-of-life-flores-prats-sala-beckett-theatre-in-barcelona>

Heuvel, D. van den. (2003). Une dynamique générative. L'Architecture d'Aujourd'hui. n344. (p30-39)

Institut Culturel d'Architecture Wallonie-Bruxelles.(ICA-WB) (sd). Équipements mixtes Zinneke . <https://ica-wb.be/fr/node/1628>

Kunstenpunt. (n.d.). Ruimte voor kunst – case #12: Zinneke | Kunstenpunt. Kunstenpunt. <https://www.kunsten.be/nu-in-de-kunsten/ruimte-voor-kunst-case-11-zinneke/>

Lacharmoise, H. ,Galerie Dix9 .(2013). SPOLIA, une nouvelle photographie, Sebastian Riemer. <https://www.galeriedix9.com/fr/expositions/presentationarchive/11/spolia-une-nouvelle-photographie>

Larousse. (s.d.). Ornement. Dans Dictionnaire en ligne. Consulté le 5 avril 2024 sur <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ornement/56524>

Loos, A., Cornille, S., & Ivernel, P. (2003). Ornement et crime ; et autres textes. Rivages.

Madec, P. (2021). Mieux avec moins : architecture et frugalité pour la paix. Terre urbaine.

Madec, P. (2024). Frugalité. Terre Urbaine.

Mergold, A. (2023). Toward a contemporary spolia and the poetics of re-imagination in the constructed environment. Books of abstract, pp.50

Moma. (s. d.). Consulté le 3 décembre 2024, à l'adresse <https://www.moma.org/collection/terms/found-objet>

Morel Journel, G. (2025, 29 janvier). Le Corbusier (1887-1965) : L'ouverture sur de nouveaux horizons : « objets à réaction poétique » et territoires. Encyclopædia Universalis. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/le-corbusier/3-louverture-sur-de-nouveaux-horizons-objets-a-reaction-poetique-et-territoires/>

Naeyaert, J. (2020-2021). Ouest – Rotor dc, zinneke, Brussels. From mongrel to co-creator. A+. Special Edition: Practices of Change. (287). 20-34

Bibliographie

ONU Environnement. (2018, 7 décembre). COP24 : le secteur du bâtiment et de la construction, un potentiel inexploité (PNUE). ONU Info. <https://news.un.org/fr/story/2018/12/1031211>

Payne, A. (2010). L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du xxe siècle. Perspective (Paris. 2006), 1, 77–96. <https://doi.org/10.4000/perspective.1220>

Picon, A., & Briaud, J. (2016). L'ornement architectural : entre subjectivité et politique. Presses polytechniques et universitaires romandes.

Prikken paa I en (Le point sur le i) - Centre Pompidou. (s. d.). Centre Pompidou. <https://www.centre Pompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c8bxok>

Rabaça, A. (2022). Spolia and the Open Worl. Footprint. Delft Architecture Theory Journal. Volume 16, Numéro 2.

Rahm, P. (2023). Le style anthropocène. Head Haute Ecole D'art Et Design.

Reinders, L. (2024). AHA in practice: Ermitage, Jubel, Ulysse (B. Burquel, B. Vandenbulcke, & H. Fallon, Eds.). MER.

Rigaud, A. (2020). L'esthétique du déchet et du recyclage chez Joseph Cornell. Interfaces, 43, 75-87. Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross. <https://doi.org/10.4000/interfaces.884>

Scalbert, I. (2011). The Architect as Bricoleur

Simay, P. (2024). Bâtir avec ce qui reste: quelles ressources pour sortir de l'extractivisme ? Éditions Terre Urbaine.

Smithson A. Smithson P. (1990). The Found and the As Found. In Robbins.

Stone, S. "Reconfiguration: fragments of time and place", dans De Caigny, S., Ertas, H., & Plevoets, B. (Eds.). (2023). As Found: experiments in preservation. Flanders Architecture Institute.

Tessier, M. (2012). La contemporanéité du concept de as found. Lieux Communs - Les Cahiers du LAUA, Comment l'histoire nous traverse, 15, pp.86-105.

Thomas, C. L. (2019). « C'est du bricolage » ou l'envers d'une métaphore artistique. Images Revues, Hors-série 7. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.6744>

University of Luxembourg. (2023, 2 juin). As Found: Master in Architecture lecture series. E flux. <https://www.e-flux.com/announcements/543253/as-found-master-in-architecture-lecture-series/>

Van Hoof, A. (s.d.) Zone à déconstruire. Petit tour d'horizon du réemploi et de la déconstruction. Rotor. <https://rotordb.org/en/stories/zone-deconstruire-petit-tour-dhorizon-du-reemploi-et-de-la-deconstruction>

Entretien écrit avec Michael Ghyoot de Rotor

Quels éléments ont guidé votre sélection des lots de matériaux de réemploi? Est-ce que la question de l'esthétique du lot a été un critère de sélection ?

Comme pour n'importe quel choix de matériaux en phase de conception, c'est un ensemble de critères qui guide les choix : aspects techniques (répondre à l'usage), aspects économiques (rester dans le budget), aspects architecturaux (s'intégrer dans le projet), aspects environnementaux (éviter autant que possible les matériaux issus des industries extractivistes -> ce facteur a souvent joué en faveur des choix de réemploi), etc.

Pour certains lots, la question esthétique était un critère explicite, notamment pour certains éléments de finition où l'apparence était une considération importante. Pour d'autres, ça ne l'était pas du tout (par exemple, pour les panneaux d'isolant qui étaient de toute façon invisibles).

De manière générale, on a assumé dès le départ une approche assez décomplexée vis-à-vis de l'esthétique de ce projet, en assumant une forme d'hétérogénéité. C'était de toute façon l'une des caractéristiques saillantes de l'ensemble des bâtiments d'origine et il aurait été un peu absurde (ou, en tous cas, extrêmement coûteux) d'aller contre cet état de fait.

Cette attitude nous a permis d'être assez inclusifs quant au choix des matériaux ajoutés.

Dans quelle mesure la provenance et l'historique des matériaux ont-ils nourri votre réflexion ? Dans quelle mesure la provenance et l'historique des matériaux ont-ils nourri votre réflexion ?

De nouveau, ça dépend des lots. Cela n'a en tous cas jamais été un critère exclusif. Tout au plus un argument alimentant une discussion plus large. Dans certains cas, les éléments sont porteurs d'une histoire plus large qu'on a eu envie de raconter (celle de la démolition prématuée des immeubles de bureaux, dans le cas de l'escalier en acier blanc par exemple). Dans d'autres, cette histoire est moins prépondérante, ou moins intéressante... On n'a jamais choisi un matériau uniquement pour les histoires qu'il pouvait raconter mais c'est parfois un facteur qui nous a enthousiasmé.

Comment avez-vous abordé la question des traces du passé des matériaux ?

Aviez-vous la volonté de conserver et de valoriser leurs marques d'usure, en écho à leur histoire, ou avez-vous privilégié une remise à neuf pour les intégrer de manière plus homogène au projet ?

Je dirais qu'on a adopté aussi à cet égard une approche décomplexée et cohérente avec [nos recherches sur le sujet](#).

La composition très fragmentaire de cette façade, est-elle le fruit d'une démarche consciente ? Comment appellerez-vous cette démarche ? Le mot "composition" vous paraît pertinent ? Est-ce que selon vous la notion de beauté a encore une valeur, et si oui, laquelle ?

Le déroulé factuel est le suivant :

- Pour la reconstruction de cette façade, nous voulions des fenêtres de réemploi et savions qu'il existait un marché relativement développé (mais très fluctuant) pour ces éléments.

Annexes

• Nous ne voulions pas les acheter à l'avance, sans avoir d'abord le permis pour cette façade.

• Nous préférions aussi que ce soit l'entrepreneur qui assure la fourniture de ces fenêtres (pour éviter de devoir les faire acheter par la maîtrise d'ouvrage et se rajouter encore un petit marché à gérer).

• Les architectes ont donc dessiné la façade de façon schématique dans le dossier de demande de permis, en indiquant des surfaces minimales et maximales basées sur toutes les contraintes en vigueur (règles d'urbanisme, résistance incendie, etc.).

• Le permis a été accordé, les travaux ont démarré dans la foulée.

• Quand le chantier arrivé à la phase de reconstruire cette façade, nous avons regardé ce qu'offrait le marché du réemploi à ce moment-là.

• Sur base de nos contraintes diverses (dimensions, performances, etc.), nous avons identifié une liste de fenêtres candidates qui étaient en vente à ce moment-là.

• Les architectes ont procédé à un petit exercice de composition, en s'appuyant sur la liste des fenêtres disponibles.

• Le fait que ce moment de dessin ait eu lieu alors que le chantier battait déjà son plein a permis d'impliquer l'entreprise de construction dans la discussion. Ceci a aidé à résoudre une série de questions techniques (notamment liée à l'intention des architectes de poser l'une des fenêtres à l'envers).

• Une fois le choix arrêté, l'entrepreneur a commandé les fenêtres auprès du fournisseur, se les est fait livrées et les a posées conformément à ce qui venait d'être dessiné.

Je n'hésiterais pas à parler de composition dans ce cas. La quantité de fenêtres susceptibles de répondre aux attentes était telle que des choix étaient véritablement possibles. On pourrait parler de "composition sous contraintes" (mais, au fond, quelle processus de composition ne l'est-il pas un minimum ?).

Je vous laisse trouver un qualificatif pour cette démarche

Oui, je pense que la notion de beauté a de la valeur. Cela me prendrait trop longtemps de développer ceci.

Quelle a été votre intention derrière l'intégration de cette fenêtre arrondie retournée ? Recherchez-vous un effet purement formel, ou y avait-il une dimension symbolique, un message particulier ?

Pour le coup, ce sont les architectes de Ouest qui ont eu cette idée. Je pense qu'il y a plusieurs couches de sens derrière ce geste : faire un clin d'œil à une fenêtre arrondie présente sur la façade du bâtiment voisin, assumer et affirmer une forme de liberté dans le travail à partir d'un set d'éléments pré-déterminés, affirmer une certaine esthétique à cette façade (qui était finalement l'un des seuls gestes architecturaux aussi visibles dans l'ensemble du projet), etc.

Parmi les expériences historiques, auriez-vous des références à suggérer, telles que l'Objet trouvé, le concept d'As Found, ou d'autres approches similaires ?

Il y a sûrement énormément de références possibles, des spolias antiques aux Merzbau de Kurt Schwitters en passant par toute l'histoire de l'art contemporain... Je vous laisse faire vos recherches à ce sujet.

Vous avez travaillé avec un inventaire non pré-déterminé, mais ouvert justement à l'indétermination, à l'image du bricoleur décrit par Lévi-Strauss. Voyez-vous une importance de l'indétermination dans le projet d'architecture contemporain ? Comment on opère en tant qu'architecte dans un cadre indéterminé ? Avez-vous des protocoles, des paramètres, des critères ?

Je me permets de vous renvoyer à un article écrit par d'anciens collègues à ce propos : <https://rotordb.org/en/stories/how-teach-architectural-design-new-age-contingency>

(Personnellement, et pour faire très, très court, je pense qu'on s'est bercé d'une douce illusion en pensant que l'on pouvait échapper à l'indétermination. Plus exactement, une bonne partie de la modernité industrielle s'est construite sur la mise en place de dispositifs visant à créer un sentiment de contrôle et de prévisibilité, notamment en matière d'approvisionnement des matériaux (mais sans doute pas que...). Aujourd'hui, le coût environnemental et social de ces dispositifs devient trop lourd pour qu'on puisse encore alimenter ce mythe - bien qu'il reste encore terriblement persistant dans beaucoup de contextes...)

Voyez-vous un lien entre la composition de la façade côté cour et l'esthétique du As Found ? Son apparente asymétrie et son agencement irrégulier traduisent-ils une approche libre et spontanée ? Cette liberté a-t-elle été facilitée par la souplesse accordée par la commune lors du permis d'urbanisme ?

Cf. réponse 4.

Selon vous, ce projet s'inscrit-il dans une démarche frugale ? Si ce n'est pas le cas, dans quelle démarche s'inscrit-il ?

À titre personnel, je suis à l'aise avec le fait de considérer ce projet comme relevant d'une démarche de frugalité même si nous ne l'avons jamais explicitement appelé ainsi.

Je pense toutefois que ce projet était très complexe et articulait des ambitions à différents niveaux, et pas que sur le choix des matériaux ou la mise en avant de pratiques de récupération et de réemploi. La frugalité est sans doute l'une de ses composantes, mais on pourrait parler aussi de la place privilégiée qu'il accorde à l'artisanat et à la formation, au brouillage des frontières disciplinaires, à l'intelligence collective, à la saisie d'opportunités dans les interstices des cadres normatifs, ou encore à une certaine conception de l'inclusion sociale et de la diversité dans une ville comme Bruxelles. Difficile de rassembler tout ceci derrière une appellation unique...

