Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 7 (2004)

Artikel: Étrangement familières ... : notes sur le réalisme et l'idéalisme de l'architecture de quelques maisons modernes et contemporaines

Autor: Marchand, Bruno

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984529

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 11.07.2025

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

Étrangement familières…

Notes sur le réalisme et l'idéalisme de l'architecture de quelques maisons modernes et contemporaines

Bruno Marchand

Étrangement familières : c'est la première impression que nous éprouvons face aux maisons de banlieue construites par le bureau hollandais MVRDV à Ypenburg, aux maisons jumelles des architectes londoniens Sergison & Bates à Stevenage ou encore à la maison à Leymen des Bâlois Herzog & de Meuron. Familières car elles empruntent les traits essentiels de l'archétype de la maison, ce volume simple "habillé" d'éléments figuratifs clairement identifiables – une porte, des fenêtres, un toit à deux pans. Étranges aussi car la lecture de ces mêmes éléments figuratifs est souvent déconcertante, les dimensions des fenêtres étant étonnamment grandes, les façades et la toiture se confondant dans un seul matériau de revêtement, enfin, les modénatures traditionnelles (la corniche, les chéneaux) étant réduites souvent à un seul pli, à une ligne de contact entre deux surfaces. Étrangement semblables, pourrait-on rajouter, tant leurs caractéristiques formelles communes (des volumes monolithiques, des formes unitaires avec des traitements sophistiqués des surfaces de revêtement) semblent prendre l'avantage sur leurs différences spécifiques.

Comment peut-on interpréter cette tendance récurrente à faire appel à l'image de l'archétype de la maison et, en même temps, à prôner des formes apparemment simples ? Sommes-nous face à une nouvelle forme de *réalisme*[1] (au sens d'une prise en compte dans le projet des exigences du réel), où les conditions contextuelles et notamment les normes et les règlements de construction, perçus d'habitude de façon contraignante, deviennent au contraire les ressorts d'investigations formelles toujours renouvelées ? Doit-on voir dans cette attitude plutôt l'exploitation du potentiel poétique de ces images familières, idéalisées et ancrées dans notre mémoire ? Ou est-ce que ces deux valeurs a priori opposées, *réalisme* et *idéalisme*, convergent sans s'annuler, à l'intérieur d'une même tendance ?

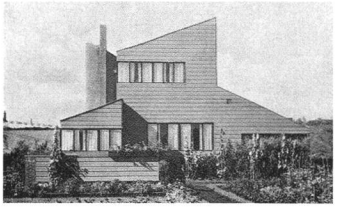
Pour mieux comprendre les contours pas toujours nets de ce phénomène actuel, il faut d'abord revenir aux années 1950 – car il semble bien que la situation contemporaine renoue avec les préoccupations de cette période historique – et, à partir de là, poursuivre une voie diachronique, à la recherche d'indices, de filiations, d'affinités, pour tenter de dépasser les apparences immédiates, trop évidentes, de ces maisons étrangement familières.

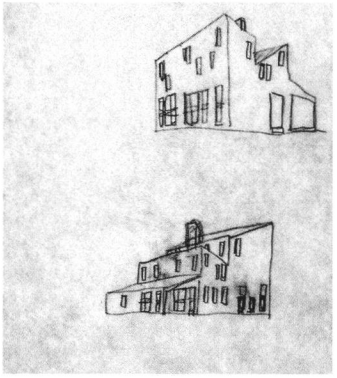
Alison et Peter Smithson, Sugden House, vue de la façade principale depuis le jardin. La composition est centrée sur une grande fenêtre carrée à quatre vantaux.

Le réalisme quotidien de la Sugden House (1955-1956) des Smithson

Étrangement familière : c'est aussi en ces termes que Robert Maxwell qualifie la Sugden House, construite par Alison et Peter Smithson en 1955-1956 à Watford, près de Londres[2], tant elle ressemble à première vue à n'importe quel autre pavillon suburbain londonien, à une maison en briques apparentes avec un toit à deux pans en tuiles, entourée d'un gazon soigné.

Pour les Smithson, le caractère «ordinaire» de cette réalisation est en phase avec l'attention que commencent à retenir, dès le second après-guerre, les qualités du vernaculaire, de l'existant, du déjà-là (*as found*) et les traces visibles, même aléatoires, du réel. Cette position éthique, associée à une esthétique basée sur l'utilisation de matériaux pauvres à l'état brut, contribue tout naturellement à faire considérer la Sugden House comme partie intégrante du brutalisme, ce mouvement dont l'essence doit, selon Peter Smithson, tenir compte de «*l'effort de voir la réalité d'une manière objective – les objectifs culturels de la société, ses impulsions, ses méthodes, etc.*»[3]. Reyner Banham, se référant à la même maison, tient des propos à plusieurs égards semblables, en soulignant le «*sérieux avec lequel les Smithson faisaient face aux réalités de la situation, dans laquelle on construisait alors en Angleterre des pavillons de banlieue, sous les pressions du symbolisme domestique, de la bureaucratie locale embourbée dans les préjugés esthétiques, – et à la réalité d'un terrain ingrat, entouré de médiocres maisons de briques, le tout bien entendu avec un budget insuffisant*». Banham relève aussi que «*selon son habitude Peter Smithson développa une sorte d'admiration bourrue pour la façon dont on avait exploité, au maximum, dans les maisons de cette région, le pauvre stock de symboles d'un certain standing, avec des matériaux économiquement supportables, surtout la brique et le bois. Mais il n'accepta pas leurs "objectifs culturels" et tâcha de faire son travail aussi honnêtement que les contraintes de la "réalité" locale, y compris le même choix économiquement possible de matériaux, le lui permettait* (sic). *Le résultat fut une maison extérieurement semblable aux autres, essentiellement une boîte en briques.*»[4]

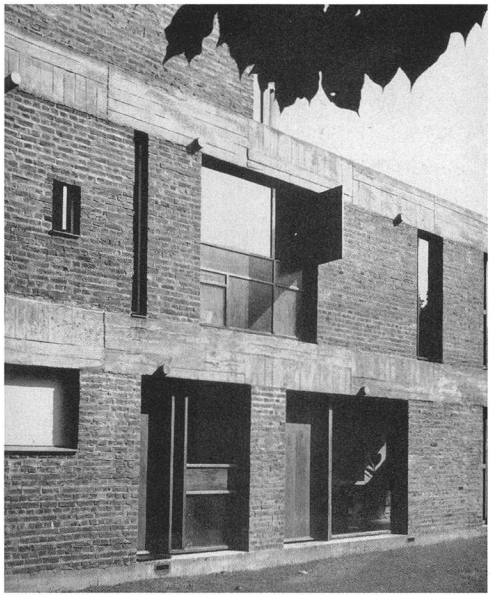




J. Duiker, B. Bijvoet, maison à Aalsmeer (1924), photo de la façade latérale publiée dans la revue L'Architecture vivante *en 1926.*

Alison et Peter Smithson, Sugden House, esquisse volumétrique de la maison, première phase du projet, 1955.

Alison et Peter Smithson, Sugden House, vue de la façade latérale avec des ouvertures disposées de façon apparemment aléatoire.

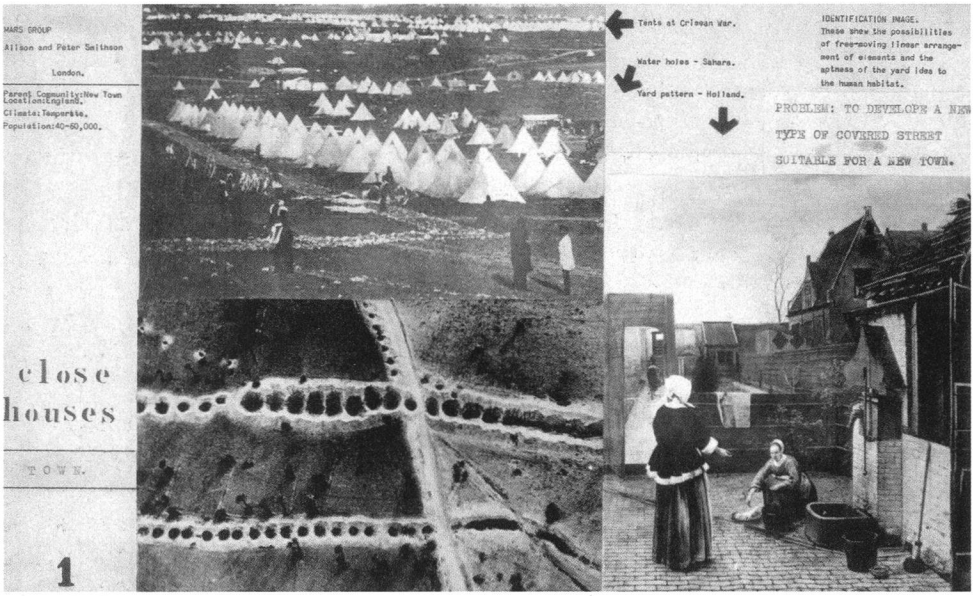


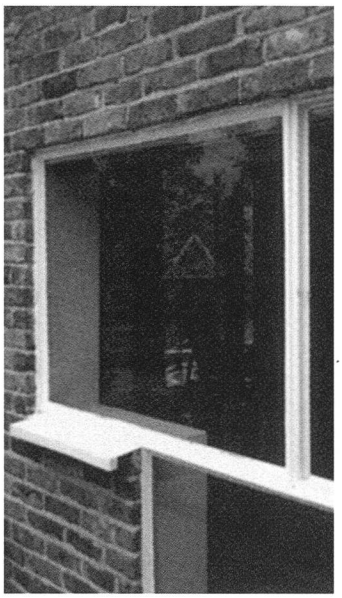
Le Corbusier, maisons Jaoul (1951-1955), expression brutaliste avec des bandeaux horizontaux en béton apparent.

Il n'est pas surprenant que cette ressemblance avec une architecture traditionnelle, à première vue aux antipodes de la modernité, ait suscité des réactions acerbes de la part de certains lecteurs de la revue britannique *The Architectural Review*, qui, réagissant à la publication de la maison en 1957[5], reprochèrent curieusement aux Smithson leur absence de théorie[6]. Le critique Jürgen Joedicke, pour sa part, considère que la Sugden House, avec sa silhouette conventionnelle et ses «*fenêtres à formes surprenantes*», est d'une grande «*faiblesse formelle* (...) *et qu'il est plus que douteux de penser qu'il suffit d'avoir utilisé des briques à l'intérieur et à l'extérieur, pour la désigner comme un précurseur des développements futurs*»[7].

Dans cette critique tardive et rétrospectivement peu lucide, Joedicke évoque un point fondamental de la maison dont le sens semble néanmoins lui échapper: la forme particulière des ouvertures, aux dimensions exagérées. L'observation en est également faite par Banham qui constate que les architectes «*adaptèrent les fenêtres aux besoins intérieurs d'éclairement et non aux conventions banlieusardes, basées sur la tradition des* Arts-and-Crafts *du 19e siècle*»[8]. Elle dénote le fait qu'il ne s'agit finalement pas d'une maison comme les autres. En effet, à la prétendue objectivité à l'égard de la réalité se superpose un effet de distanciation critique, les dimensions inhabituelles des fenêtres donnant à voir *ce quelque chose d'autre* qui nous fait comprendre que la maison ne se fige pas dans une seule signification – pour les Smithson, «*les choses doivent être ordinaires et héroïques en même temps*»[9].

Le caractère ordinaire, on l'a vu, procède de l'utilisation démonstrative des traits architecturaux essentiels du pavillon de banlieue. La «charge héroïque des choses», en revanche, provient en grande partie de la fascination des architectes pour la période «blanche» du mouvement moderne. Les premières esquisses de la maison témoignent en effet de l'influence de l'architecture de l'entre-deux-guerres, notamment de la figure asymétrique de la maison que Johannes Duiker et Bernard Bijvoet construisirent en 1924 à Aalsmeer – œuvre que les Smithson connaissent par le biais de la revue *L'Architecture vivante*[10] et qu'ils vont eux-mêmes publier, plus tard, dans leur ouvrage *The Heroic Period of Modern Architecture*[11]. De même, on peut relever que la forme des ouvertures est présentée





Alison et Peter Smithson, panneau «Close Houses» présenté au CIAM X, à Dubrovnik, en 1956.

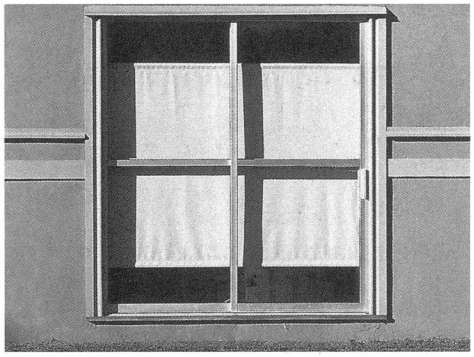
Alison et Peter Smithson, Sugden House, vue de la fenêtre de la cuisine posée au nu de la façade.

comme la résultante de l'application d'un module de base, dans un esprit machiniste tout à fait dans la lignée des discours corbuséens des années 1920.

Mais les références ne se limitent pas au champ de la modernité et s'ouvrent à d'autres systèmes de valeur[12]. Les ouvertures des faces latérales, par exemple, traitées comme des trous disposés de façon apparemment aléatoire, évoquent à la fois l'architecture vernaculaire et une architecture savante, teintée de pittoresque (comme le Vanbrugh Castle à Blackheath, cité par les architectes)[13]. Quant à la façade donnant vers le jardin, elle est d'un registre plutôt classique, sa composition, malgré certains décalages dans les alignements, étant essentiellement réglée par une symétrie spéculaire à partir d'une centralité figurée par une grande fenêtre divisée en quatre vantaux – une image d'origine humaniste qui transmet clairement un savoir architectural basé sur la frontalité, la symétrie et la hiérarchie des ouvertures. Enfin, par son implantation en haut de la parcelle, la maison occupe une position dominante par rapport au contexte environnant, position rehaussée encore par un talus en forme de «bastion» qui lui confère un statut exceptionnel. Ce dispositif n'est pas sans rappeler, malgré des différences formelles évidentes, l'enceinte circulaire du Castle Rising à Norfolk ; il est à noter que les Smithson se l'étaient déjà approprié lors d'un projet antérieur, la Bates House (1953-1955).

La complexité de ce champ référentiel et le manque d'unité dans la composition des façades n'ont pourtant pas pour effet d'altérer l'image finale, compacte et monolithique, de la maison. Les modifications apportées lors de la deuxième phase du projet y sont pour beaucoup : ayant consisté à couvrir la maison d'un toit simple à deux pans et à contenir, avec une certaine dextérité, la complexité du programme dans un volume asymétrique, elles ont permis d'atteindre à une simplicité formelle plus grande et plus conforme aux exigences économiques et réglementaires[14]. L'effort de se tenir dans un cadre réaliste amène aussi les architectes à délaisser la rhétorique constructive «archaïque» encore présente dans le projet de la maison à Soho (1952) – dénotée notamment à travers la stratification horizontale des bandeaux en béton, une expression brutaliste dans la lignée des maisons Jaoul (1951-1955) de Le Corbusier – au profit d'une expression de façade plus unitaire.

Ce changement a des incidences importantes quant à la perception de l'objet. La suppression des linteaux apparents au-dessus des ouvertures accentue l'effet de pourtour continu et homogène de la fenêtre, la maison s'apparentant dès lors, selon les architectes, à «*un bloc sombre et solide percé de fenêtres*»[15]. Vue sous cet angle, la forme de la maison semble découler de la recherche d'un rapport de coïncidence entre la masse et le volume, lui conférant, à première vue, des propriétés sculpturales de pesanteur et de densité. On peut néanmoins être tenté de discuter la validité de cette affirmation en établissant une autre lecture, plus fine, de la maison. En effet, le détail des fenêtres posées à fleur des murs et la vibration de l'appareillage en brique continu et homogène sur leur pourtour donnent l'impression d'un tissage, d'une peau à la fois fine et grossière, sans poids marquant. Dans ce sens, on peut considérer que le choix délibéré (ou imposé pour des raisons économiques) de s'écarter d'un des principaux préceptes du brutalisme – "la claire exposition de la structure" – a conduit les architectes à emprunter une autre notion, semperienne, celle de texture. Et de la même manière que le sculpteur Eduardo Paolozzi, proche de l'Art brut de Dubuffet et compagnon de route des Smithson, développe dans ses bustes en bronze un «art de la surface et non de la masse»[16], on peut estimer qu'à Sugden, les façades sont davantage traitées comme des surfaces que comme des murs solides et massifs. De tels effets de texture tapissent aussi l'arrière-fond des scènes domestiques des patios en briques des maisons hollandaises; les Smithson en montrent les images dans les panneaux qu'ils exposent au CIAM de Dubrovnik; elles représentent une autre manière, peut-être plus idéalisée, de voir la réalité quotidienne et ordinaire.

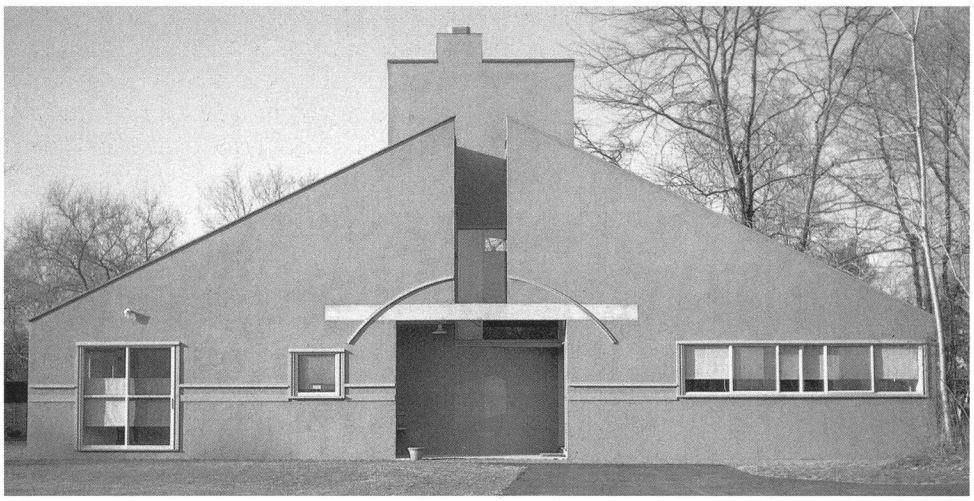


Robert Venturi, Vanna House, vue cadrée de la fenêtre carrée à quatre vantaux.

Alison et Peter Smithson, Sugden House, vue de la façade jardin telle qu'elle a été publiée dans The Architectural Review *en 1957.*

A la lisière de la réalité et de l'idéalité symbolique: la Vanna House (1962-1966) de Robert Venturi

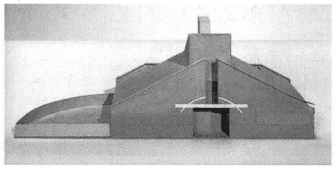
La villa que Robert Venturi dessine et construit pour sa mère entre 1962 et 1966 à Chestnut Hill – la Vanna House – emprunte aussi la forme familière et archétypique de la maison, avec ses deux façades frontales coiffées d'un toit à deux pans au milieu duquel se dresse une imposante cheminée. L'entrée se fait à travers une fente verticale qui divise la façade principale en deux surfaces planes et "tachées", à la manière d'un collage, par des ouvertures de formes et de dimensions diverses qui «*contredisent la symétrie d'ensemble de la forme extérieure*»[17]. Dans la variété de ces percements, on retrouve curieusement une fenêtre carrée à quatre vantaux presque identique à celle de la Sugden House, cette fois-ci dans une position décentrée, qui éclaire de façon disproportionnée (car elle est trop grande) un espace aux dimensions réduites.

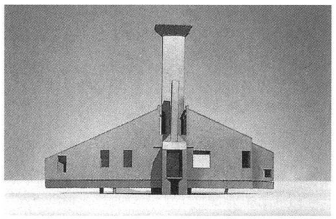


Robert Venturi, Vanna House, vue frontale de la façade principale.

La parenté entre les deux maisons n'est pas à exclure. On sait que Denise Scott Brown, durant ses études à Londres, a assisté à plusieurs conférences des Smithson et qu'elle les a personnellement sollicités pour des critiques de son diplôme. Dans son texte «Learning from Brutalism», elle reconnaît explicitement une dette envers leur pensée théorique qui lui a, par ailleurs, révélé que «*la beauté peut provenir de la* dure réalité *et que le fait de se confronter aux phénomènes inconfortables (uncomfortable facts) peut aiguiser notre œil et raffiner notre jugement esthétique*»[18].

De prime abord, on peut considérer que la maison est «presque» ordinaire, car plusieurs éléments viennent en perturber la logique, des détails singuliers ou des échelles étranges qui nous font comprendre *ce quelque chose d'autre* déjà souligné pour la Sugden House. Il faut pourtant reconnaître que l'impact des principes brutalistes – et, par extension, du Pop'Art anglais, de la culture populaire et des signes d'une société urbaine de masse et de consommation – sur la conception de la Vanna House n'a pas été d'emblée mis en avant. Dans la description de la maison contenue dans *Complexity and Contradiction in Architecture*, l'accent est essentiellement mis sur les configurations spatiales complexes et ambiguës de cette construction «*à la fois complexe et simple, ouverte et fermée, grande et petite*»[19], qui dévoilerait plutôt une dette envers le *Shingle Style* – mouvement architectural américain que Venturi découvre avec enthousiasme, durant son séjour à Rome, à travers le livre que Vincent Scully lui consacre[20] –, et envers d'autres références architecturales comprises à l'intérieur d'un large spectre historique qui s'étend de la White's Low House (1887) de McKim, Mead et White à la Casa Girasole (1947-1950) de Luigi Moretti.





Roy Lichtenstein, Red Barn I, *1969.*

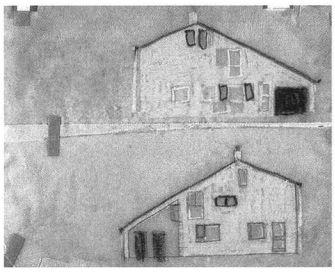
Robert Venturi, Vanna House, maquette.

Robert Venturi, villa de bord de mer (1959). A noter la dimension démesurée de la cheminée.

Assimilée avant tout à un objet maniériste, référentiel et complexe, la Vanna House n'apparaît pas encore comme l'illustration d'une architecture conventionnelle et ordinaire ou comme «un abri doté de symboles» – tout au plus est-il affirmé que «*la façade, combinant traditionnellement la porte, les fenêtres, la cheminée et le pignon, crée une image presque symbolique de la maison*»[21]. Le discours s'infléchit quelques années plus tard, lorsque la parution d'une monographie consacrée exclusivement à la Vanna House[22] donne l'occasion à Venturi de préciser rétrospectivement sa pensée et d'insister sur l'aspect symbolique de la maison qui «*comme un abri, avec son toit à deux pans, sa porte centrale, ses fenêtres ordinaires et sa cheminée, ressemble à une maison élémentaire, à un dessin de la maison fait par un enfant*»[23].

La maison comme un archétype dessiné par un enfant... on se souvient à ce propos de l'importance que l'Art brut accorde aux dessins d'enfants, en tant qu'expression artistique située en marge des normes figuratives et des canons académiques. L'art enfantin est reconnu pour son caractère spontané et spécialement inventif et pour son aptitude à exploiter de multiples ressources : «*tout se passe comme si, à ce moment de son développement,* (l'enfant) *laissait entrevoir la richesse vertigineuse de ses potentialités, mais sous une forme virtuelle, habile et éphémère, et qu'on ressent rétrospectivement comme des occasions perdues.*»[24]

Les croquis faits par les Smithson de la maison Sugden ont la spontanéité et la maladresse d'un dessin d'enfant et l'on peut aisément imaginer que leur intérêt pour l'Art brut les ait poussés à forcer un peu le trait, de façon à retrouver la sensation, même illusoire, des «occasions perdues». Quant à Venturi, son évocation du dessin d'enfant renvoie moins à l'Art brut qu'à l'influence du Pop'Art et à certaines techniques picturales que ce mouvement partage avec l'art enfantin, comme les changements d'échelle ou la représentation hypertrophiée de certains éléments figuratifs – à l'image de la cheminée démesurée de la villa de bord de mer, dessinée en 1959. C'est justement cet engouement pour l'imagerie Pop et, en même temps, le refus de perpétuer les canons de la modernité[25] qui ont amené les Venturi à reconsidérer le rôle du symbolisme en architecture et par conséquent à se distancer des brutalistes. Comme l'affirme Denise Scott Brown, «*en tant qu'architectes nous appréciions les solutions "inconfortables et directes" ("uncomfortably direct" solutions) des brutalistes, mais nous accordions tout autant de valeur aux solutions "inconfortables et directes" du maniérisme*»[26].



Alison et Peter Smithson, Sugden House, croquis des façades latérales.

Mais revenons à la Vanna House. À la lumière de ces considérations, on peut supposer que les contours stylisés de sa silhouette renvoient au désir d'atteindre à la fois à une configuration globale et schématique – à la manière des idéogrammes dessinés par un enfant – et aux lignes simples et épurées d'un Roy Lichtenstein, selon une démarche de nature artistique visant à l'essence et à l'abstraction. En effet, contrairement aux brutalistes qui affectionnent les matériaux rugueux et leur expression *as found*, Robert Venturi n'accorde pas une importance particulière à l'expression construite de la maison dont la forme se révèle, d'une manière générale, indifférente aux données structurelles et matérielles. Ceci se traduit par une apparence proche de celle d'une maquette constituée de pans en carton sans épaisseur, des aplats de couleur verte sur lesquels sont appliquées «*des moulures* (...) *qui rendent l'enduit des murs encore plus abstrait, et plus ambiguës ou moins sûres les dimensions qu'implique normalement la nature des matériaux*»[27].

Par rapport aux Smithson, il faut reconnaître que Venturi & Scott Brown ouvrent de nouveaux champs d'investigation, mis en perspective par leur déclaration que «*la source originelle de nos sentiments quant à la banalité, de notre décision de partir du paysage existant, et de ne pas la traiter par-dessus la jambe, a été intuitive et artistique*»[28]. Ils opèrent ainsi un rapprochement entre l'œuvre d'art et l'œuvre architecturale, cherchant à attribuer, comme le font les artistes Pop, de nouvelles significations à des éléments ordinaires, en mettant en valeur leur dimension symbolique et en exprimant, par le biais de l'ironie, une nouvelle distanciation critique envers les choses. Leur prise en compte de la réalité quotidienne est agrémentée de la recherche d'un idéal, leur discours oscillant entre l'acceptation d'un compromis issu des exigences du réel et une position idéalisée[29], exprimée dans la Vanna House par une forme conventionnelle, épurée comme un dessin d'enfant, chargée de symboles ; une forme qui, comme un icone, confère en dernière instance sa signification à la maison.

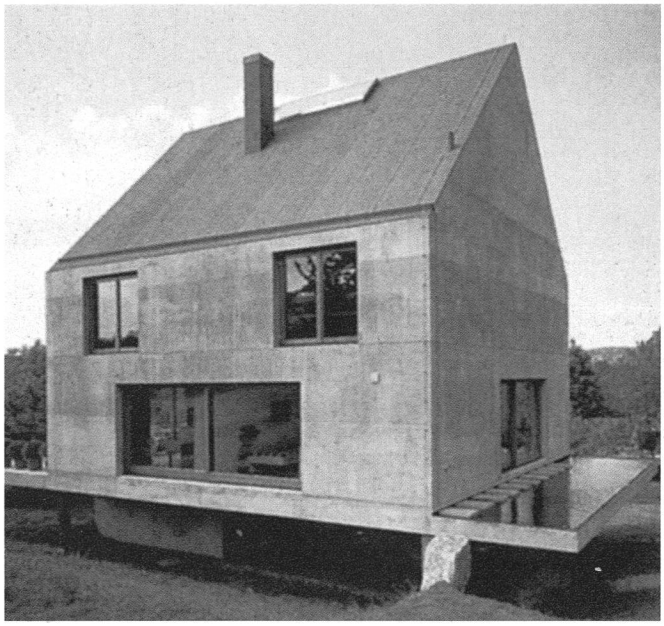
La réalité virtuelle et onirique de la maison Rudin (1996-1997) de Herzog & de Meuron

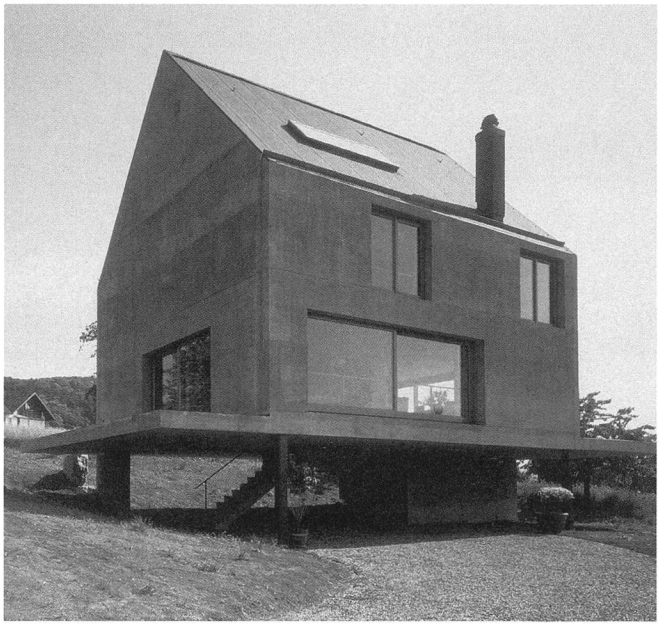
La maison Rudin, construite par Herzog & de Meuron en 1996-1997 à Leymen, en Alsace, près de Saint-Louis, ressemble de prime abord à un monolithe tant sa forme est compacte et simple, matérialisée par des murs épais en béton découpés par de larges ouvertures. Ce sentiment de poids est accentué par le contraste avec l'impression que donne la maison de flotter dans l'espace, car elle est étrangement posée sur un plateau horizontal soutenu par trois piliers.

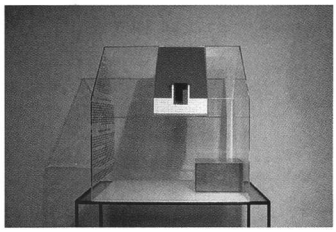
A l'aspect inhabituel de la maison contribue aussi sa configuration "presque" – mais pas tout à fait – archétypique (à nouveau le même procédé de distanciation critique), caractéristique soulignée par plusieurs critiques dont certains crurent voir l'influence d'Aldo Rossi et de son affinité avec, d'une part, «*les silhouettes nettes et les surprenantes variations d'échelle*»[30] (point sur lequel nous reviendrons) et, d'autre part, les approches typologiques[31]. Mais les architectes, à qui le toit à deux pans, la cheminée proéminente et les grandes fenêtres de la maison Rudin «*rappellent le type de maison dessinée par un enfant*»[32], font plutôt écho aux propos de Venturi déjà évoqués; et comme Venturi, ils jouent avec les échelles et le sentiment ambigu que la construction est à la fois grande et petite, sentiment qui, dans ce cas, ne ressort pas de la manipulation de l'échelle d'un ou de plusieurs éléments architecturaux mais de l'impact de l'image de la maison dans son entier, perçue comme la représentation "mimétique" d'une maison de poupées plusieurs fois agrandie[33].

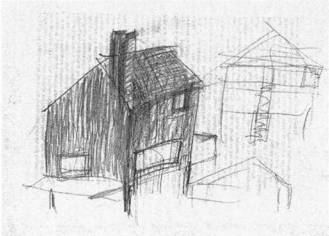
On connaît la fascination exercée sur Jacques Herzog par les échelles architecturales; il a conduit ces types d'expériences (notamment à la fin de années 1970, lorsque les projets manquaient)[34] lors d'événements artistiques, à partir de maisonnettes de taille réduite disposées dans des espaces vides entre des immeubles ou encore, dans un autre contexte, de maisonnettes alignées sur le mur de la galerie Stampa, à Bâle. Dans le premier cas, une exposition non réalisée à Laufen, «*il s'agissait de tester les relations entre les immeubles et un environnement urbain apparemment immuable, d'expérimenter une "architecture" éphémère et d'inclure les visiteurs dans cette expérience sur les rapports et les proportions*»[35].

Herzog & de Meuron, maison Rudin. La maison semble flotter dans l'espace.









Herzog & de Meuron, maison Lego, exposition «L'architecture est un jeu... magnifique», Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

Herzog & de Meuron, maison Rudin, croquis, 1996 (Oeffentliche Kunstsammlung, Kupferstich Kabinett, Bâle).

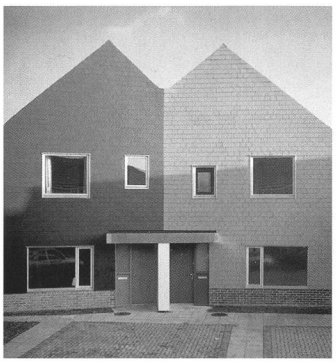
Ces expériences se sont ensuite poursuivies à l'occasion de l'exposition «L'architecture est un jeu... magnifique», au Centre Pompidou à Paris, en 1985, où la maison Lego de Herzog & de Meuron a démontré le potentiel créatif exploitable à partir du travail sur les maquettes, cette fois-ci sur la base d'un jeu d'enfant que nous connaissons tous (le Lego). Conçue spécialement pour la vidéo, cette «architecture» éphémère nous intéresse non seulement par sa dimension onirique, qui en appelle à notre attrait pour le jeu et à notre mémoire d'enfant, mais aussi par sa forme transparente en plexiglas qui reprend justement les contours de l'archétype de la maison familière, une silhouette abstraite et épurée qui n'est interrompue que par la masse d'un chambre mansardée faite en briques Lego.

Dans la maison Rudin, la démarche semble s'inverser : il ne s'agit plus de travailler sur des dimensions réduites mais de partir de celles-ci pour atteindre un résultat final, matérialisé, qui doit, paradoxalement, ressembler encore à une maquette, mais agrandie. Légitimant en quelque sorte le point de vue que le «*changement d'échelle fait l'œuvre*[36]», ce procédé présente (à nouveau) des similitudes avec certaines techniques du Pop'Art ou même avec quelques événements artistiques proto-Pop – comme les séquences du film *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger où des objets ou des parties d'objets étaient montrés en gros plan, à la plus grande taille possible. Pour Léger, «*l'agrandissement énorme d'un objet ou d'un fragment d'objet lui confère une personnalité qu'il n'a jamais eue auparavant et il devient ainsi le véhicule d'une puissance lyrique nouvelle*[37]».

Cette puissance lyrique et l'impression paradoxale d'être face à une maquette grandeur nature sont intensifiées par l'abstraction de la forme, obtenue par la continuité entre les façades et la toiture dont les différences matérielles s'effacent sous une couleur presque identique. D'autre part, reposant ainsi sur un plateau, la maison prend un aspect artificiel, certaines photos donnant l'impression troublante et surréaliste qu'il s'agit d'une maquette posée sur une table au milieu d'un espace verdoyant... Elle dévoile, avec ironie, un procédé de détournement des significations et des perceptions qui, comme pour la maison Lego, renvoie à la fois à un monde onirique et artistique.

Herzog & de Meuron, maison Rudin, vue lointaine. La maison apparaît comme une maquette posée dans un champ verdoyant.

À partir de ces interprétations peut-être un peu spéculatives, on peut légitimement s'interroger : à quelle réalité faisons-nous référence dans ce cas ? Dans leur bref descriptif de la maison, les architectes évoquent, certes, le cadre réglementaire, affichant ainsi un pragmatisme qui prend en compte les exigences contextuelles pour les intégrer comme une donnée du projet. Mais la réalité à laquelle ils se réfèrent ne se limite pas à ce pragmatisme : pour Herzog & de Meuron, «*la réalité de l'architecture n'est pas l'architecture construite*» mais plutôt «*sa qualité spirituelle, sa valeur immatérielle*»[38]. Une réalité autonome, comparable à celle d'une peinture ou d'une sculpture, mais qui, paradoxalement, sert aussi à «*créer un instrument pour percevoir la réalité et la façon dont on interagit avec elle*»[39].



Sergison & Bates, maisons jumelles, vue de la façade de l'entrée.

Par rapport à la question du réalisme qui nous préoccupe ici, le projet de la maison Rudin part d'un point de vue inédit et complexe : les conditions du réel informent certes l'architecture de la maison (l'archétype), mais le discours dérive vers un idéalisme de nature onirique, qui non seulement confère à l'objet une réalité propre mais qui, en retour, nous informe aussi sur la réalité qui nous entoure : à Leymen, l'architecture nous parle «*aussi du "monde", de notre monde*»[40].

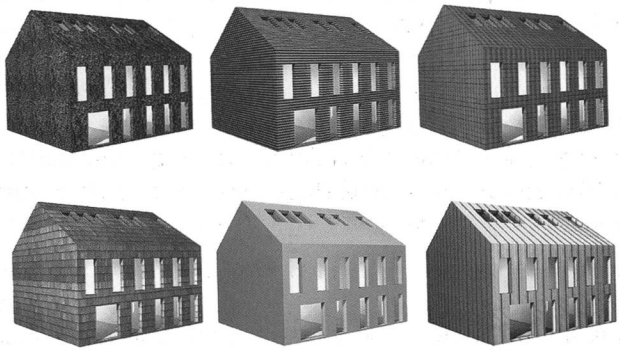
Un réalisme fragile

Le parcours critique que nous venons d'effectuer met en valeur le fait que les trois maisons analysées resserrent leurs liens autour d'un même thème : l'exploration de l'image familière de la maison par l'adoption d'un schéma archétypique qui affranchit les architectes d'un choix formel (qui leur est donné *a priori*) et les conduit à se concentrer sur le traitement de cette même forme, en insistant sur des glissements sémantiques effectués selon le principe de la distanciation critique évoqué au préalable. Si nous pouvons constater des affinités évidentes quant à la volonté de se référer aux archétypes tout en s'en éloignant parfois avec ironie, il faut en revanche reconnaître que les architectes adoptent une attitude un peu différente face aux conditions du réel : alors que les Smithson affichent une position esthétique et éthique, accordant une attention particulière aux conditions prétendument objectives d'une réalité quotidienne et ordinaire, Venturi & Scott Brown investissent, tout en se référant à l'architecture populaire américaine, une voie idéalisée, ironique et artistique illustrée par un icone, le dessin d'une maison faite par un enfant. Poursuivant sur cette voie, Herzog & de Meuron renforcent la vision d'une architecture dont l'autonomie, proche de celle d'un tableau, nous renvoie une vision critique et aussi ironique de notre propre monde, ce monde où l'image est prédominante – l'architecture en tant que medium.

La voie ouverte par ces réalisations paradigmatiques s'étend de nos jours, touchant à d'autres architectures parmi lesquelles celles que nous signalions au début de cet article : on peut ainsi évoquer, d'une part, l'intérêt de Sergison & Bates pour une architecture ordinaire[41], *as found*, pour la pensée théorique des Smithson[42] et en particulier pour la charge paradigmatique de la maison Sugden, qu'ils réinterprètent dans leurs maisons jumelles à Stevenage (1998-2000) ; d'autre part, le lotissement de maisons construites avec un seul matériau par le bureau MVRDV à Ypenburg (1997-2001), selon la formule classique du pavillon de banlieue à deux étages avec un toit à deux pans. Des exemples où l'archétype de la maison s'affirme par l'abstraction de la forme, unitaire et monolithique.

Malgré l'intérêt évident de ces réalisations, on peut s'interroger sur l'engouement actuel pour cette façon de faire, certes réaliste car répondant aux exigences des règlements, mais présentée en même temps et dans d'autres exemples comme un jeu (la maison

Monopoly)[43]. Ceci d'autant plus que, paradoxalement, l'utilisation récurrente dans les projets contemporains des caractéristiques essentielles de l'archétype a pour conséquence d'épuiser ou de reléguer au deuxième plan la question fondamentale de la signification de la maison. En effet, la force transmise par la convention, la reconnaissance immédiate et sans équivoque du fait qu'il s'agit, après tout, d'une maison – même s'il s'agit d'une maison ordinaire dotée d'un aspect inhabituel – déplacent l'enjeu vers une expérience directe des choses, vers la manipulation des signes et le traitement des surfaces, en portant au paroxysme la perception et les effets. D'où le danger de dériver insidieusement vers un jeu à la fois réaliste et esthétique. Ce qui requiert, pour y échapper, et pour citer encore une fois les Venturi, «un niveau élevé de raffinement architectural».



MVRDV, maisons construites avec un seul matériau à Ypenburg .

Notes

[1] Sur la question du réalisme dans l'architecture contemporaine, notamment française, voir E. Lapierre, avec C. Chevrier, E. Pinard, P. Salerno, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France*, Editions du Moniteur, Paris, 2003.

[2] R. Maxwell, «Truth without rhetoric. The new softly smiling face of our discipline», *AA Files*, n° 28, 1994, p. 6.

[3] R. Banham, *Le Brutalisme en architecture. Éthique ou esthétique?*, Dunod, Paris, 1970, pp. 66-67. Souligné par nos soins.

[4] *Ibid.*, p. 67. Souligné par nos soins.

[5] A. et P. Smithson, «House at Watford, Herts», *The Architectural Review*, n° 727, 1957, pp. 194-197.

[6] N. Harrison, «House at Watford», lettre publiée dans *The Architectural Review*, n° 731, 1957, p. 364.

[7] J. Joedicke, *Tendances de l'architecture moderne*, Editions Eyrolles, Paris, s.d., pp. 110-111. Edition originale: *Moderne Architektur, Strömungen und Tendenzen*, Editions Karl Krämer, Stuttgart, 1969.

[8] R. Banham, *Le Brutalisme en architecture. Éthique ou esthétique?*, *op. cit.*, pp. 66-67.

[9] Expression des Smithson citée dans B. Krucker, *Complex Ordinariness. The Upper Lawn Pavillion by Alison and Peter Smithson*, gta Verlag, ETH Zurich, 2002.

[10] *L'Architecture Vivante*, automne et hiver 1926, p. 31.

[11] A. et P. Smithson, *The Heroic Period of Modern Architecture*, Thames & Hudson Ltd., Londres, 1981, p. 23. Le travail de compilation du matériel qui servira à illustrer ce livre a commencé en 1955 et 1956, au moment même où les Smithson projettent la maison Sugden.

[12] A ce propos, D. van den Heuvel signale que la position centrale de la salle à manger et de la cuisine ouverte sur l'espace renvoie à la fois aux cuisines ouvertes des maisons américaines de l'époque et au hall central des maisons rurales traditionnelles anglaises. Voir à ce sujet D. van den Heuvel, «Picking up, Turning over and putting with...», in D. van den Heuvel, M. Risselada (éds), *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a House of Today*, 010 Publishers, Rotterdam, 2004, p. 20.

[13] Cité par les Smithson dans leur texte de présentation de la maison. A. et P. Smithson, «House at Watford, Herts», *op. cit.*, p. 194.

[14] Sur les exigences économiques du maître d'ouvrage et sa relation avec les architectes, voir D. Sugden, «The Sugden House. Dreaming and Living», in H. Webster (éd.), *Modernism without Rhetoric. Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997, pp. 127-139.

[15] A. et P. Smithson, «House at Watford, Herts», *op. cit.*, p. 194.

[16] R. Banham, *Le Brutalisme en architecture. Éthique ou esthétique?*, *op. cit.*, p. 86.

[17] R. Venturi, *De l'Ambiguïté en architecture* (1966), Dunod, Paris, 1995, p. 119.

[18] D. Scott Brown, «Learning from Brutalism», in D. Robbins (éd.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, The Regents of The University of California, 1990, p. 204. Souligné par nos soins.

[19] R. Venturi, *De l'Ambiguïté en architecture, op. cit.*, p. 117.

[20] V. Scully, *The Shingle Style and The Stick Style*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1955. Selon Denise Scott Brown, ce livre a été une révélation pour Venturi qui l'a lu pour la première fois à Rome. Voir à ce sujet D. Scott Brown, «A worm's eye view of recent architectural history», *Architectural Record*, février 1984, p. 79.

[21] R. Venturi, *De l'Ambiguïté en architecture, op. cit.*, p. 117.

[22] F. Schwartz (éd.), *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*, Rizzoli, New York, 1992.

[23] R. Venturi, «Mother's house 25 years later», in F. Schwartz (éd.), *Mother's House. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill, op. cit.*, p. 37. Scully évoque à plusieurs reprises le fait que la Vanna House, comme celle que Wright a réalisé pour lui-même en 1889, est «comme un enfant l'aurait dessinée». Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism* (1969), Praeger Publishers, New York, 1976, p. 234.

[24] M. Thévoz, *L'Art brut*, Editions d'Art Albert Skira, Genève, 1975, p. 65.

[25] A ce propos, D. Scott Brown reproche aux Smithson de n'avoir «*pas su abandonner les dogmes contraignants de la modernité*». D. Scott Brown, «Learning from Brutalism», *op. cit.*, p. 205.

[26] D. Scott Brown, «Learning from Brutalism», *op. cit.*, p. 205.

[27] R. Venturi, *De l'Ambiguïté en architecture, op. cit.*, p. 120.

[28] Interview de R. Venturi et de D. Scott Brown dans J.W. Cook, H. Klotz, *Questions aux architectes*, Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège, s.d., p. 424.

[29] A. Colquhoun définit Venturi comme étant un idéaliste faible car « *son pragmatisme inclut l'acceptation du compromis, du conflit, voire de l'absence de définition en architecture. Une telle situation découle selon lui des exigences entre le réel et l'idéal*». A. Colquhoun, «Les manifestes d'architecture des années 60 aux Etats-Unis», *Faces*, n° 30, 1993-1994, p. 46.

[30] K.W. Forster, «Pièces pour quatre mains et plus», in Ph. Ursprung (éd.), *Herzog & de Meuron, Histoire naturelle*, Lars Müller Publishers,

Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 2002, p. 47.

[31] K.W. Forster, «Les maisons de la vallée de l'Engadine», in Ph. Ursprung (éd.), *Herzog & de Meuron, Histoire naturelle, op. cit.*, p. 355. A propos des interprétations critiques de la maison à Leymen, voir aussi W. Wang, *Herzog & de Meuron*, Birkhäuser, Bâle, 1998, pp. 150-153, S. Amelar, «In rural France Herzog & de Meuron reconsiders the essence of House», *Architectural Record*, n° 4, 1999, pp. 116-121, R. Moneo, «Celebracion de la material», in *AV Monografias*, vol. 77, 1999, pp. 16-27 et R. Schneider, «Herzog & de Meuron et la performance», in Ph. Ursprung (éd.), *Herzog & de Meuron, Histoire naturelle, op. cit.*, pp. 221-233.

[32] J. Herzog, P. de Meuron, «Casa a Leymen, 1996-1997», *Rivista Tecnica*, n° 5/6, 1999, p. 101.

[33] On connaît, même si les architectes n'en parlent pas beaucoup, l'influence de l'enseignement de Rossi sur leur architecture. Quant à Venturi & Scott Brown, il faut reconnaître qu'ils sont rarement cités comme des architectes ayant un impact sur l'œuvre de Herzog & de Meuron. Pourtant, dans une interview, J. Herzog, tout en affirmant peu d'affinités avec l'architecture venturienne, reconnaît que *Complexity and Contradiction in Architecture* a été un livre important durant ses études, et que les «*phénomènes décrits sont fascinants*». Voir à ce sujet J. Kipnis, «A conversation with Jacques Herzog», *El Croquis*, numéro spécial Herzog & de Meuron 1981-2000, p. 36.

[34] R. Zaugg, *Herzog & de Meuron, une exposition*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 30.

[35] Ph. Ursprung, «Exposer Herzog & de Meuron», in Ph. Ursprung (éd.), *Herzog & de Meuron, Histoire naturelle, op. cit.*, p. 28.

[36] A. Guiheux, «De l'architecture de H&deM», in R. Zaugg, *Herzog & de Meuron, une exposition, op. cit.*, p. 116.

[37] F. Léger cité dans L. R. Lippard, *Le Pop Art* (1966), Hazan, Paris, 1969, p. 18.

[38] Herzog & de Meuron, citation de l'exposition «Architektur Denkform», citée dans Ph. Ursprung, «Exposer Herzog & de Meuron», in Ph. Ursprung (éd.), *Herzog & de Meuron, Histoire naturelle, op. cit.*, p. 29.

[39] J. Herzog, «Die verborgene Geometrie der Natur», cité par K.W. Forster dans «Pièces pour quatre mains et plus», in Ph. Ursprung (éd.), *Herzog & de Meuron, Histoire naturelle, op. cit.*, p. 56.

[40] J. Lucan, «Préface», in E. Lapierre, avec C. Chevrier, E. Pinard, P. Salerno, *Architecture du réel, architecture contemporaine en France, op. cit.*, p. 10.

[41] Sergison & Bates, *Papers*, Gavin Martin Associates, Londres, 2001.

[42] J. Sergison, S. Bates, «Six leçons apprises d'Alison et Peter Smithson», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 344, 2003, pp. 74-81.

[43] Voir à ce sujet C.S.-P., «La maison Monopoly», *AMC*, n° 144, 2004, pp. 38-39.