

La ruse de la normalité : maisons, empilements et détournements

Autor(en): **Buisson, Aurélie**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **12 (2015)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984581>

Nutzungsbedingungen

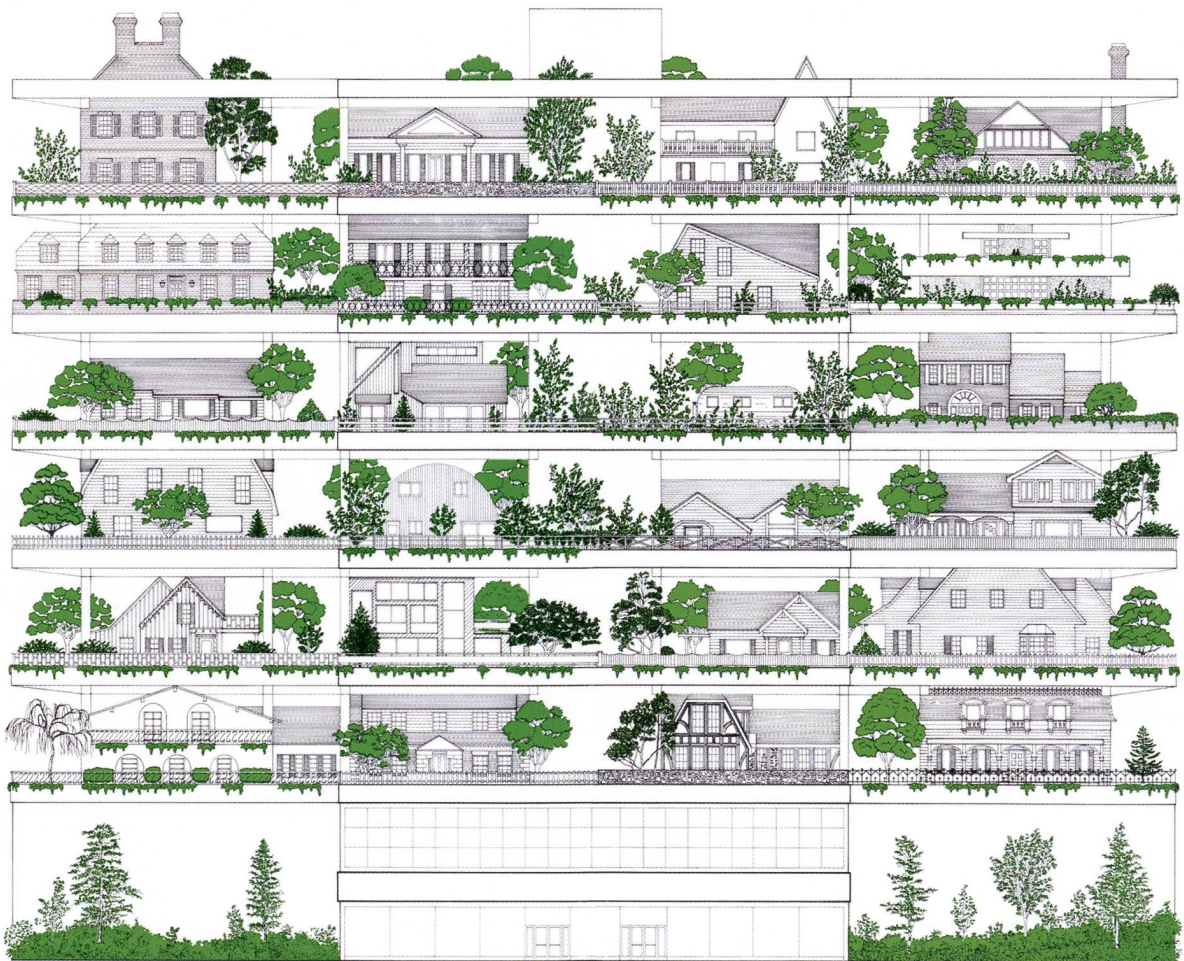
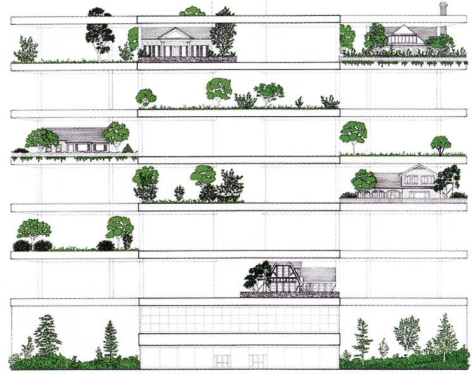
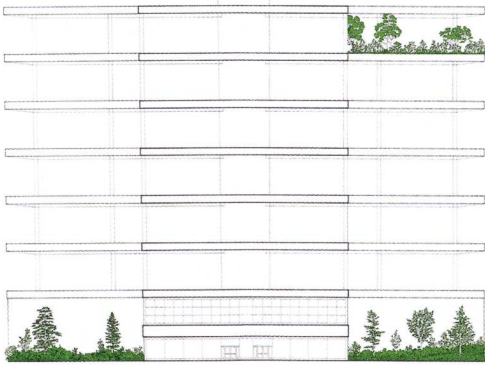
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



La ruse de la normalité

Maisons, empilements et détournements

Aurélie Buisson

Parler de «retour à la normale» pour les météorologues est un fait ordinaire que l'on pourrait sans trop prendre de risque qualifier de *normal*. En effet, chaque hiver, quand le verglas et la neige cessent de sévir outrageusement en plaine et chaque été, lorsque les températures ne peuvent plus être dotées de l'adjectif «caniculaire», ressort cette même rengaine du «retour à la normale», la normale se référant ici à des données tangibles et quantifiables à partir desquelles des moyennes sont calculées sur des laps de trente ans. Il est donc extrêmement facile d'identifier ce qui est normal de ce qui ne l'est pas. Pourtant, vu la récurrence à laquelle le climat s'éloigne de cette normale, il ne serait pas inepte de penser que l'ensemble de ces écarts *anormaux* constitue justement quelque chose d'habituel, de normal. Mais cette normalité que l'on pointe du doigt n'est pas celle des climatologues, ce qui met d'ores et déjà en exergue le fait que la normalité est soit plurielle, soit versatile, ou les deux à la fois, et pour le moins ambiguë.

Tout n'est pas aussi objectivable et catégorique que dans l'univers scientifique de la climatologie – si tant est que cela le soit vraiment – et, dans d'autres secteurs, d'ordre pathologique ou axiologique notamment, la question du normal et de la normalité prend plutôt l'allure d'un véritable casse-tête; en témoignent par exemple les recherches menées au siècle passé par les philosophes français Michel Foucault¹ et Georges Canguilhem². Sans vouloir entrer dans les détails relatifs à l'analyse de la normalité formulés par ce dernier, il est toutefois intéressant de retenir que, compte tenu de la pluralité des formes de vie individuelle, l'existence d'une normalité absolue est remise en cause. En effet, selon Canguilhem, «*il n'y a pas de fait normal ou pathologique en soi. L'anomalie ou la mutation ne sont pas en elles-mêmes pathologiques, elles expriment d'autres normes de vie possibles*»³.

SITE, Highrise of Homes.
Elévations dessinées par Robert Beach,
encre sur mylar, 36'' x 48'', 1981.

Difficile donc de déterminer sur quel versant de la normalité ancrer ce présent raisonnement. Mais essayons quand même, en prenant comme point de départ non pas l'énoncé «ambigu» de Canguilhem, mais celui plus pragmatique du sociologue américain Erving

Goffman, qui s'est précisément attaché à définir dans son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne* ce qu'est une apparence normale : « Lorsque le monde qui entoure immédiatement l'individu ne laisse rien présager qui sorte de l'ordinaire, lorsqu'il semble lui permettre de continuer ses habitudes (étant indifférent à ses desseins et ne constituant ni une aide ni une gêne importantes), on peut dire que l'individu ressent les apparences comme "naturelles" ou "normales". Donc, pour l'individu, les apparences normales signifient qu'il n'y a aucun danger à poursuivre les activités en cours. »⁴ Autrement dit, est normal, en apparence, ce qui, pour la majorité, est fréquent, habituel, ce dont on ne se soucie pas. A ceci s'ajoutent la stabilité, l'intelligibilité et la sécurité, les trois piliers porteurs sur lesquels la normalité doit reposer pour produire une atmosphère d'insouciance partagée – toujours selon Goffman.

La normalité de la maison et de l'empilement

C'est à partir de ces paramètres que nous allons tenter de définir ce qui, en architecture, pourrait être considéré comme vecteur de normalité. Pour cela, il convient de s'intéresser aux éléments qui tiennent une place spécifique et significative dans le développement de l'être humain. Parmi eux : la maison, ce lieu où l'on habite et dont le toit nous protège. Cet élément, comme l'appartement, le logis, le chez-soi, la baraque, etc., appartient à la longue liste des abris énumérée par Thierry Paquot⁵ et, par ricochet, comme ces abris de types autres, joue le rôle d'invariant anthropologique, dans la mesure où son absence, dans certaines sociétés ou civilisations, demeure, pour les ethnologues et les géographes, une véritable anomalie. En effet, la maison fonctionne comme une sorte de point figé vers lequel l'individu retourne toujours, et dont les projections qu'il lui associe se déclinent aux trois temps : elle est à la fois son modèle présent, son reflet passé et son rêve futur. De par sa présence évidente et éternelle, on peut donc considérer que la maison serait donc un élément empreint d'une certaine normalité. C'est en tout cas ce que semble préférer Sigmund Freud : « La maison revient à la façon d'un symbole monotone [...]. Elle est une des choses habituelles et peu surprenantes derrière lesquelles se dissimulent les réalités profondes de la façade sémantique. »⁶ Habituelle et peu surprenante, normale donc, selon la définition de Goffman.

Mais encore une fois, les choses ne sont pas si univoques, car, comme on le sait, derrière le vocable générique « maison » se cache en réalité une panoplie presque illimitée de formes possibles, lesquelles traduisent généralement les désirs ou les besoins singuliers de leur propriétaire ou ceux de leur concepteur, qui, s'ils sont normaux pour les uns, ne le sont pas forcément pour les autres. Souvent, force est de constater que la définition de la normalité se construit par opposition et n'existe donc qu'en négatif. Ainsi, il ne serait pas inepte de supposer qu'une maison *normale*, en référence à celle qui est généralement attendue du dessin d'un enfant lorsqu'un psychologue le soumet au célèbre test « Home-Tree-Person » développé par John N. Buck en 1948, doit posséder un toit à deux ou quatre pans, élément stable, intelligible et rassurant. En effet, d'après Bachelard, le toit, sous-entendu pointu, qui abrite le grenier, berceau

mnésique et fertile de l'imagination et de toutes les rêveries, est avant tout un élément rationnel et élémentaire – contrairement à la cave –, lequel, en recouvrant hermétiquement tous les autres, protège l'homme contre toutes sortes de rigueurs – climatique, de premier ordre.

Qu'il soit le fruit d'un choix délibéré ou l'héritage de contraintes contextuelles ou réglementaires elles-mêmes héritées de constructions mythiques et mentales, souvent associées à la cabane primitive qui peuplent l'imaginaire collectif, le toit à deux pans est, probablement du fait de sa force évocatrice narrée par Bachelard et de son caractère séculaire et familier, l'élément qui rassure, celui qui, en quelque sorte, *justifie* la maison. Notre imaginaire est en effet pourvu d'une indubitable capacité à échafauder des modèles, architecturaux et spatiaux, qui, compris dans des stratégies conceptuelles et formelles, deviennent des évidences de normalité pour ceux qui les énoncent et qui en font usage. C'est notamment le cas de l'empilement, principe de composition élémentaire. En effet, comme l'énonce Jacques Herzog: «*En superposant une forme sur une autre, on ajoute un autre élément, un autre geste que nous avons utilisé dans d'autres projets; c'est-à-dire un geste presque banal. Mettre une chose sur une autre, c'est un geste que l'on retrouve chez des enfants. C'est un geste normal qui n'a pas besoin de raisonnement intellectuel, mais qui est en même temps quelque chose d'innocent et de très stratégique. Ça paraît random (aléatoire), mais en fait c'est très calculé.*»⁷ Pourtant, derrière ou sous l'apparente normalité qu'exhibent les maisons, empilées ou du haut de leur faitage, se dissimulent parfois quelques étrangetés⁸.

Dépasser la normalité

Apparente normalité. Cela n'est pas sans rappeler l'intitulé du sixième chapitre du livre de Goffman: les apparences normales. En effet, d'entrée de jeu, le sociologue insinue que ladite normalité détient une dimension figurative double, un second degré, qu'il nomme surdétermination⁹, laquelle permet dépassement et/ou transgression. Il explique que, pour des raisons purement tactiques, le recours aux apparences normales s'avère être une véritable stratégie, sinon la seule, qui permet d'instaurer un climat de confiance entre un individu et son environnement: «*Parmi les animaux, ces ruses s'acquièrent par [sic] sélection naturelle; parmi les hommes, l'intelligence et l'apprentissage jouent un rôle important [...]. Dans tous les cas, ce qui est apparence normale pour le sujet devient le manteau que ses autres doivent discerner, tailler et revêtir [...]. Disparaître à la vue, se fondre, ce n'est donc pas se cacher ni s'éclipser; c'est être présent, mais négligeable.*»¹⁰

Si, de prime abord, elle peut parfois sembler évidente et amusante, l'utilisation consciente de certains attributs figuratifs de la normalité comme outil de conception d'un projet architectural n'a souvent rien d'anodin. En effet, elle s'apparente plutôt à une véritable stratégie, une mascarade, voire une manipulation. Et pour manipuler, rien de tel que la mise en jeu ou le détournement de formes ou d'éléments connus, tout autant imbibés de familiarité que de significations et de valeurs affectives, autrement dit

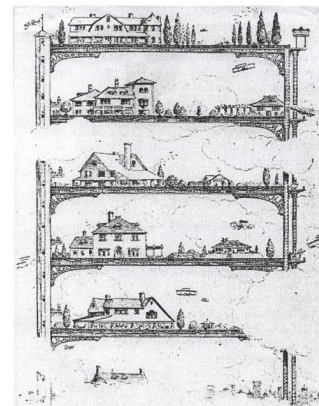
des formes idéales pour mettre en émoi la sensibilité. La présentation d'une forme permet en effet de déclencher mentalement le jeu des représentations symboliques spontanément associées à celle-ci. Ce phénomène psychique a été mis en exergue par Marcel Duchamp, il y a près de cent ans, lorsqu'il réalisa ses *ready-mades*, précisément basés sur le détournement de sens d'objets usuels – et normaux selon la définition de Goffman¹¹ – qu'il destitue de leur fonction première en leur attribuant, tout simplement, une nouvelle dénomination, laquelle, «*au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, est destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales*»¹². Rien de plus élémentaire que ce principe qui, au cours du XX^e siècle, a été repris et réinterprété de diverses manières et dans de multiples disciplines, traduisant ainsi l'évolution des aspirations en fonction des époques et des contextes.

C'est donc avec pour fils rouges la maison et l'empilement – respectivement élément et concept architecturalement *normaux* –, et par l'entremise d'un répertoire spatio-temporel varié prenant racine en 1909 aux Etats-Unis et aboutissant aujourd'hui sur le Vitra Campus situé à quelques encablures de Bâle, que nous allons maintenant tenter de comprendre comment, dans le domaine de l'architecture, se manifeste le dépassement de la normalité par le biais du détournement et quel en est l'intérêt. La normalité est-elle une ruse ? Ou la normalité est-elle de ruser ?

Du détournement du contexte à l'illusion d'horizontalité

En 1909, soit quatre ans avant la création de la célèbre *Roue de Bicyclette*, le premier *ready-made* de Duchamp, le magazine *Life* publiait une caricature d'AB Walker illustrant un surprenant projet de gratte-ciel d'habitations, lequel deviendra le *Théorème de 1909* dans *Delirious New York*¹³, l'ouvrage de Rem Koolhaas paru en 1978. Au milieu de nuages blancs se dresse une structure métallique verticale, mince et rectiligne, constituée de plates-formes horizontales, empilées les unes sur les autres et destinées à accueillir, dans la plus grande artificialité, des domaines privés. Les villas de campagne qui prennent place sur ces plates-formes, dont la seule articulation est l'ascenseur commun qui les dessert, toujours agrémentées de jardins et de bosquets, sont toutes différentes, reflétant ainsi le large panel d'aspirations individuelles et sociales des habitants de l'époque. Dans cette grande cage neutralisante aux proportions inhumaines, l'apparente *normalité* de ces maisons et de leurs multiples attributs – le toit pointu, la cheminée, les fenêtres ouvertes sur le jardin, entre autres – semble gommer la verticalité et l'uniformité des étages de ce gratte-ciel. On est ici chacun chez soi, mais à la verticale. Il suffirait donc de peu pour recouvrer le sentiment de confort et d'individualité.

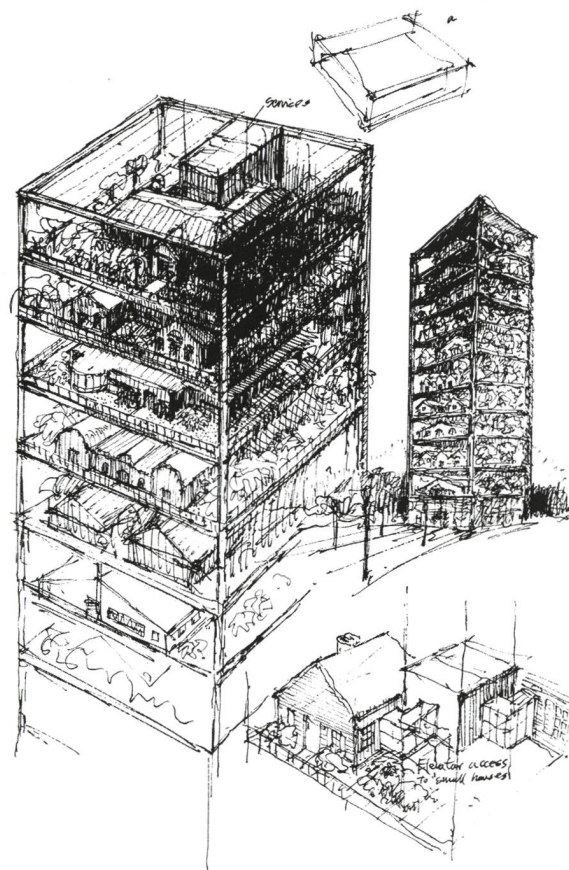
Une lecture plus fine de cette caricature pourrait nous mener à considérer les villas dessinées par Walker, telles de fidèles ponctions du monde réel, comme des sortes de *ready-mades* «*duchampiens*». Et comme le souligne justement Jacques-Henry Lévêque, «*une œuvre de Duchamp n'est pas exactement ce qu'on a devant les yeux, mais l'impulsion que ce signe donne à l'esprit de celui qui le regarde*»¹⁴. La mention accompagnant l'illustration de Walker pourrait peut-être nous éclairer sur la signifi-



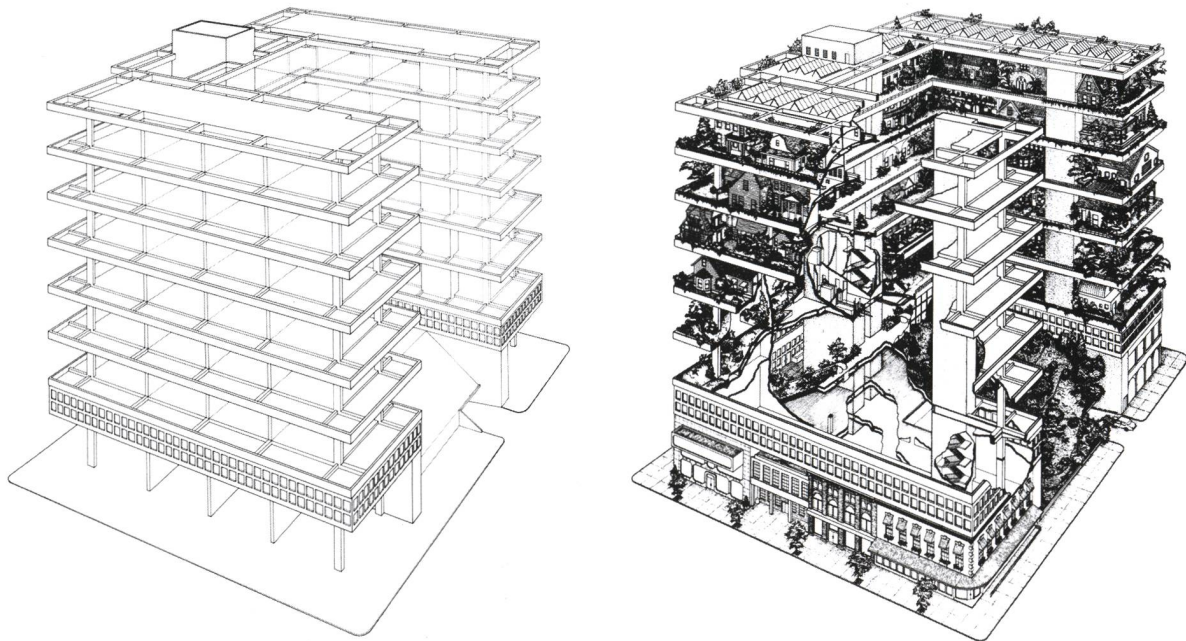
Théorème de 1909. Caricature d'AB Walker, Life magazine, 1909.

tion de cet éventuel second sens évoqué par Lévesque : « Acheter un cottage confortable dans notre structure construite en acier, et à moins d'un mile de Broadway. A seulement dix minutes en ascenseur. Tout le confort de la campagne sans aucun de ses inconvénients. Celestial Real Estate Company », dit-elle. Contrairement aux notes de Duchamp, qui confèrent aux *ready-mades* une autre fonction, celle de Walker semble ici jouer le rôle d'une simple légende. Cela paraît logique si l'on considère que, dans cette caricature, c'est le second degré qui prévaut : les maisons et l'ossature sont, en quelque sorte, des *ready-mades* qui ont déjà perdu leur signification d'origine lors du détournement de leur contexte respectif – les étages devenant des parcelles, et vice versa. Dans ce cas, la note, bien que teintée d'ironie, permet de rétablir le sens premier de la caricature, laquelle démontre que, dans cet empilement d'habitations vertical et rigide, chaque étage est néanmoins pourvu de sa propre autonomie.

Le principe découlant de la caricature de Walker est repris par le bureau new-yorkais SITE, en 1980, dans *Highrise of Homes*. Ce projet soulève le problème de la verticalité et l'habitat empilé, et remet surtout en cause l'uniformité des architectures du mouvement moderne. Pour SITE, les individus doivent avoir le choix de personnaliser



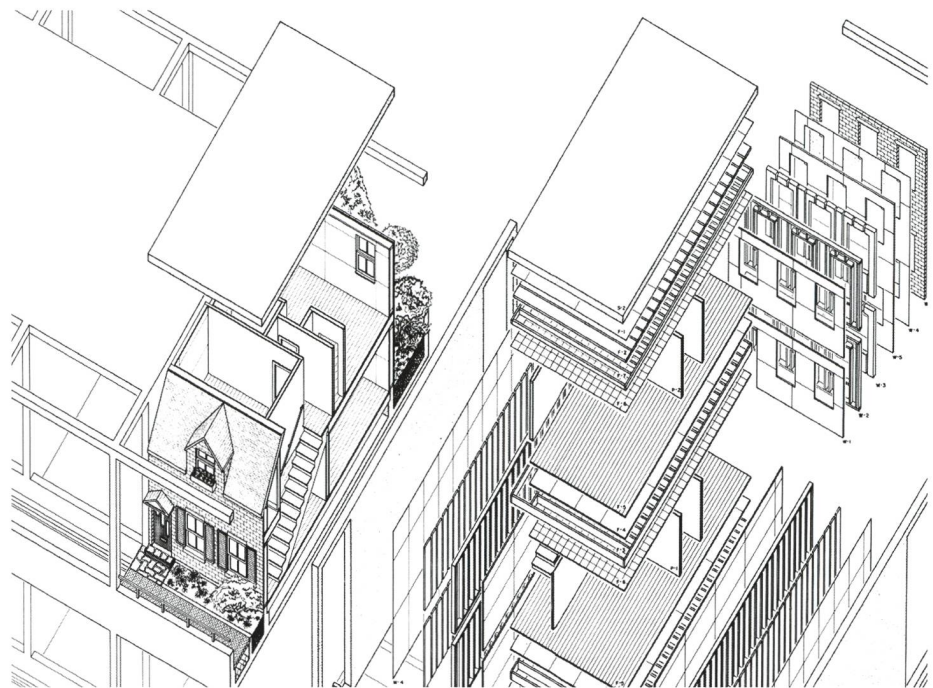
SITE, *Highrise of Homes*. Première étude dessinée par James Wines, stylo et encre, 14'' x 17'', 1980.



leur habitat et les architectes ont l'obligation de permettre ce choix, même dans un contexte d'immeuble d'habitations¹⁵: «*La mission de l'architecture moderne était la célébration de l'usage. Le post-modernisme a été la célébration de l'image. Highrise of Homes suggère une architecture qui célèbre le choix.*»¹⁶ Contrairement à celle de Walker, l'échelle de l'immeuble est cette fois réaliste: l'ossature en U, faite de béton et d'acier, compte moins de dix niveaux. Reprenant la composition traditionnelle d'un immeuble d'habitation, des commerces et des services occupent le rez-de-chaussée et, dans les étages, chaque plate-forme, tel un terrain artificiel, est fractionnée en plusieurs lots privés destinés à la construction de maisons individuelles et de leur jardin. Il est intéressant de constater que les maisons dont on parle ici, bien qu'elles soient de nouveau détournées de leur contexte, portent une fois de plus tous les signes distinctifs d'une maison *normale*, ceux qui rassurent l'habitant lambda en lui procurant l'illusion de ne pas loger dans un immeuble collectif du XX^e siècle, semblable à tous les autres. En effet, pour accentuer cette manifestation individuelle de l'identité de chacun, SITE collecte, dans divers catalogues (*pattern books*), des séries d'éléments, de matériaux, de mobilier et même de plans, à partir desquels les habitants pourront s'imaginer bâtir et personnaliser un bien adapté à leurs besoins. De par leur apparente ordinarité, les modèles domestiques extraits de ces catalogues deviennent donc, à l'échelle individuelle, des outils vecteurs d'une certaine normalité, lesquels donnent l'illusion d'individualité dans un ensemble collectif, et, de manière un peu paradoxale, à l'échelle urbaine, une façon de contrer la grille standard et homogène, gage elle aussi d'une certaine normalité, qui uniformise les immeubles d'habitation.

SITE, Highrise of Homes.

Axonométrie de la matrice structurelle dessinée par Christine Morin et rendu technique dessiné par Dean Treworgy, encre sur mylar, 42'' x 42'', 1981.



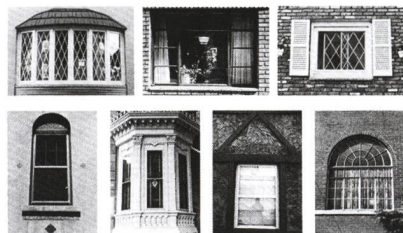
Cette démarche, basée sur le choix, l'emprunt et la combinaison d'objets ordinaires, justifie le fait que, pour ses concepteurs, *Highrise of Homes* devient un *ready-made* aidé (c'est-à-dire que l'objet originel a subi un ajout ou une modification) – au sens «duchampien» du terme – ou plutôt une collection de *ready-mades* aidés, un «sémaphore de l'information»¹⁷. En effet, hormis la grille structurelle que SITE considère être «le seul élément pouvant être interprété comme de l'architecture», l'ensemble des éléments du projet – de la porte à la maison intégrale – demeure «intentionnellement anonyme»¹⁸, à l'instar des objets manufacturés utilisés par Duchamp. Si on pousse le raisonnement plus loin, chaque maison peut donc être perçue comme un *ready-made* aidé. «La vitalité esthétique finale et le contenu réel de *Highrise of Homes* proviendront des différents choix, du hasard, de variations, et non du vocabulaire académique ou de la vision homogénéisante d'un seul architecte.»¹⁹ Ici, la peau du bâtiment devient une compilation de peaux héritées de chaque maison, une sorte de «peau démocratique»²⁰ où la normalité est revendiquée, à l'échelle urbaine, par la grille, et à l'échelle individuelle par les maisons.

Dans ces deux projets, les maisons, qui occupent chacune les étages empilés d'un immeuble de grande hauteur, restent intégrales et réalistes; seul le contexte est détourné, l'enjeu étant ici de proposer des solutions aux problèmes posés par la verticalité et le gratte-ciel. La caricature de Walker, analysée par Koolhaas, démontre la soi-disant possibilité de recouvrer le confort de la campagne à la verticale, mais aussi et surtout, grâce à l'absence d'interférences entre les différentes saynètes jouées à chaque

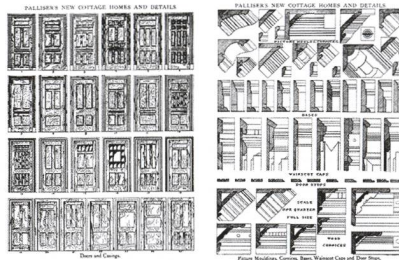
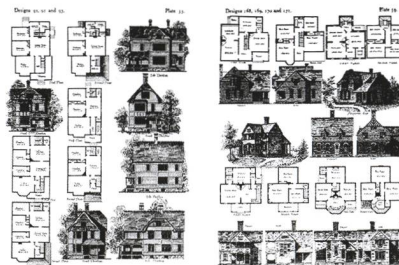
SITE, Highrise of Homes.
Axonométrie du prototype «low-cost»
dessinée par Jeffrey Silverstein, encre
sur mylar, 36" x 48", 1982.



75. Doors



76. Windows



étage, la possibilité d'établir une diversité programmatique fractionnée entre les niveaux d'un même édifice. En 1980, les préoccupations ayant évolué, bien que le parallèle entre l'image du projet de SITE et la caricature de Walker ne soit pas à démontrer, le propos n'est plus le même. En effet, *Highrise of Homes* questionne l'expression individuelle, matérialisée par la maison individuelle, au sein d'un ensemble collectif, ce qui remet en cause l'uniformité des immeubles d'habitation américains de l'époque moderne et l'importance accordée au rôle de l'architecte.

SITE, Highrise of Homes.

Catalogue de portes et fenêtres ;

Pages montrant des plans et variantes

de maison, des portes et des détails,

Palliser, Palliser and Co., env. 1880.

Du détournement de la forme à l'illusion de l'individualité dans un immeuble collectif

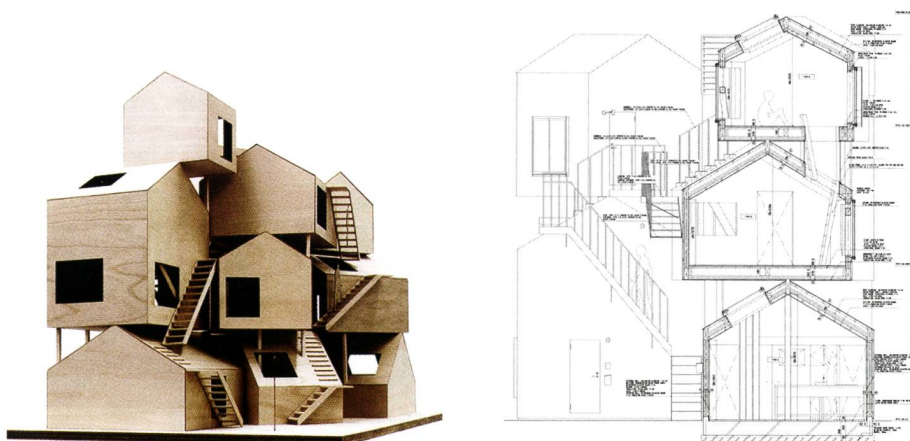
Bien que ces deux projets soient restés de papier, plus de trois décennies après, dans un contexte autre et en dehors des problèmes liés à la verticalité, composer un immeuble collectif à partir d'un empilement de maisons individuelles ne semble pas passé de mode. «*Au début, je trouvais amusant d'empiler les unités d'habitation*»²¹, explique Sou Fujimoto à propos du projet Tokyo Apartment (2006-2010), un bâtiment constitué de quatre logements de 35 à 60 mètres carrés, dont la forme résulte de la superposition, somme toute aléatoire, de sept «*maisons prototypiques*»²² d'un ou de deux niveaux. «*Ensuite, j'ai songé à créer des liaisons, ces chemins qui conduisent au toit. [...] Le fait de recréer des accès en 3D, comme ces escaliers qui mènent au toit, ou ce toit pentu qui accueille un jardin, cela devient une réinterprétation amusante et surprenante de la structure de Tokyo*»²³, affirme-t-il. Toutefois, une question se pose : ce rapprochement entre la composition architecturale de l'immeuble et celle de la structure urbaine de la capitale nipponne, né d'un geste «*amusant*», adviendrait-il si les «*maisons prototypiques*» étaient troquées contre de simples cubes ? En l'absence de surfaces biaisées, les espaces interstitiels entre les volumes

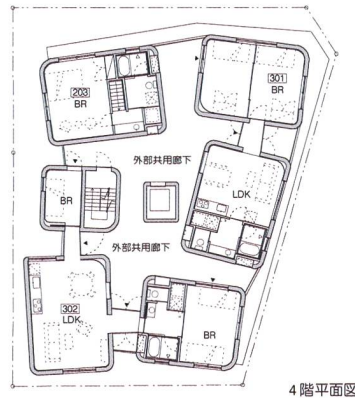
empilés seraient certes moins agités et moins anguleux, mais, conceptuellement, l'illustration en miniature de la structure de Tokyo serait probablement maintenue. En revanche, le sentiment d'individualité efflué par la maison, dont peuvent jouir à deux degrés les habitants de ce micro-ensemble collectif – d'une part, au niveau de l'immeuble ; d'autre part, au niveau du logement, puisque chaque entité qui le constitue prend également la forme d'une petite maison individuelle –, serait quant à lui fortement altéré.

Cette affirmation se confirme à travers la lecture d'un autre projet nippon, celui de l'immeuble Sakura, réalisé à Tokyo en 2011 par l'architecte Hitoshi Wakamatsu, dont le concept présente quelques traits communs avec celui du Tokyo Apartment : «*Nous avons pris une série de cubes agencés indépendamment les uns des autres. Les cubes ne sont pas des appartements. Ce sont des éléments qu'il est possible d'assembler pour constituer un logement. Les appartements se composent d'un, de deux ou de plusieurs cubes. Cette composition est aussi possible à la verticale, sur deux étages. Les logements peuvent donc être constitués de manière très souple, en fonction des besoins. C'est la base de notre concept.*»²⁴ Pourtant, bien que dans les deux projets la masse bâtie de chaque logement résulte de l'assemblage d'une à trois boîtes cubiques, dans le Sakura Apartment c'est le caractère collectif et communautaire de l'immeuble qui prédomine, et non le sentiment d'individualité présent dans le Tokyo Apartment.

On peut tenter d'expliquer ceci en analysant les différents modes opératoires utilisés : la composition de Sou Fujimoto résulte d'un empilement désordonné de volumes enchâssés les uns dans les autres, dans lequel les logements sont distribués par de petits escaliers privatifs qui longent les façades ou escaladent les toitures, tandis que celle de Wakamatsu, plus classique, est créée à partir de la superposition verticale de quatre mêmes étages où sont disséminées, toujours de la même manière, les entités bâties. Les appartements sont accessibles depuis des paliers communs qui occupent les espaces interstitiels extérieurs s'immiçant entre les cubes. Ici, ascenseur et escaliers sont à partager, comme dans un immeuble traditionnel. Depuis la rue, cette image de l'immeuble est renforcée par le sou-

Sou Fujimoto, Tokyo Apartment,
Tokyo, 2006-2010.





bassement en gabions et les débords de dalle en béton gris qui, telle une grille unifiante, semblent ficeler les volumes fractionnés pour éviter toute évansion, dissipant ainsi davantage le sentiment d'individualité. Cet empilement ordonné présente pourtant, en dehors de l'échelle, quelques similitudes avec celui de SITE (structure unitaire, distribution collective, traitement singulier du rez-de-chaussée, entre autres). Néanmoins, il semble que la simplification des maisons en cubes et l'homogénéisation de celles-ci contribuent à cette perte d'individualité : le projet n'est plus « démocratique » mais bien celui d'un seul architecte.

Hitoshi Wakamatsu, *Sakura Apartment*, Tokyo, 2011.

Cela vaut aussi pour la composition de Sou Fujimoto. Dans cet empilement incertain, ce n'est pas l'ossature structurelle qui permet d'homogénéiser le tout – bien qu'elle y contribue –, comme dans les projets de SITE et de Wakamatsu, mais les maisons, toutes similaires, dont l'équilibre de l'une dépend entièrement de la statique des autres. En effet, comme le souligne Jacques Lucan, « l'image de la maison est simplifiée à l'extrême. [...] Elle ne se différencie d'un parallélépipède que par l'existence d'une toiture à deux pentes, celle-ci étant un signe distinctif minimum »²⁵. Ce minimum semble néanmoins suffire à conserver l'échelle domestique, bien que la forme de la maison soit, en réalité, complètement détournée. En effet, un tel degré de simplification peut mener à penser que ces maisons ne sont plus vraiment des maisons, mais peuvent être perçues comme des cabanes éphémères – dans la mesure où elles ne comportent aucune fondation²⁶ – ou encore des objets reproductibles, des sortes de *ready-mades* à habiter, des alibis ou des simulacres du réel plutôt que des icônes (au sens de Platon), lesquels visent, par la mise en scène d'une forme archétypique (normale), à préserver grâce au jeu des représentations symboliques l'illusion d'individualité au sein de cet ensemble collectif.

Qu'il s'agisse de l'empilement ordonné des maisons traditionnelles multiformes du *Highrise of Houses* ou désordonné des maisons prototypiques uniformes du Tokyo Apartment, les deux projets revendiquent, chacun à leur manière, une certaine unité collective, unité dans laquelle les maisons, leur toit et les images évocatrices qu'elles

éveillent permettent de préserver, illusoirement ou non, le sentiment d'individualité. En somme, le toit fonctionne comme le démiurge de la vie domestique et individuelle. Par conséquent, on peut se demander s'il conserve la même valeur lorsqu'il est utilisé dans une situation où l'échelle et le programme ne sont justement pas domestiques.

Du détournement de la fonction à l'illusion d'être chez soi dans la maison de personne

Depuis le début de leur carrière, des silhouettes de maisons traditionnelles, plus ou moins fidèles à leur fonction d'origine, reviennent comme des leitmotifs dans la production des architectes Herzog & de Meuron : «*Ce que nous aimons de cette typologie, c'est sa capacité à s'adapter à différentes fonctions, espaces et cultures. Chaque fois, cette forme simple, presque banale, est devenue quelque chose de très spécifique, précis et fresh à la fois.*»²⁷ Si, jusqu'à l'aube des années 2000, seuls des projets de logement mettaient en scène cette forme familière, on pouvait néanmoins déjà déceler un penchant certain pour son détournement : «*Voici exactement ce qui nous intéresse : se servir de formes et de matériaux connus, mais d'une façon nouvelle qui les fasse redevenir vivants. Nous voudrions faire un bâtiment qui fasse dire aux gens : Bien ! Ceci ressemble à une vieille maison traditionnelle, mais qui en même temps possède quelque chose de complètement nouveau. [...] Une architecture qui semble familière, que vous n'êtes pas obligés de regarder, qui est quasiment normale – mais qui, en même temps, a une autre dimension, une dimension de nouveauté, de quelque chose d'inattendu, d'intrigant et même de perturbant.*»²⁸ C'est donc en appliquant ce subterfuge que la maison réalisée dans un quartier résidentiel de Therwil en 1985-1986 se dit être une «*baraque*» alors qu'elle est, en réalité, la demeure d'un collectionneur d'art. L'exemple de la maison Rudin à Leymen en 1996-1997 est lui aussi probant dans le sens où, par un simple jeu visant à agrandir ou rétrécir les proportions des éléments domestiques a priori normaux, la perception de l'ensemble est véritablement modifiée, au point où l'on peut se demander si, avec des fenêtres si grandes, il s'agit toujours d'une maison²⁹.

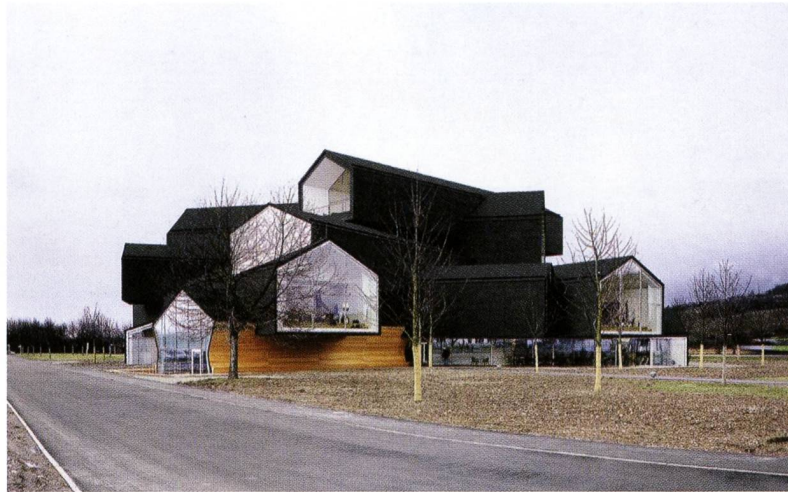
Mais l'exemple le plus éloquent est sans conteste celui de la VitraHaus, réalisée sur le Vitra Campus (2006-2009), à Weil am Rhein en Allemagne. Comme Sou Fujimoto à Tokyo, les architectes bâlois s'adonnent à l'empilement. Et comme Sou Fujimoto, ils empilent des maisons. Sauf que, contrairement à celles de ce dernier, il ne s'agit pas de maisons à habiter, mais de maisons destinées à exposer les meubles de la collection Home de Vitra. Selon les architectes, «*la forme archétypale de la maison, avec un toit à pignon, est la plus adaptée pour mettre en valeur le mobilier*»³⁰. Jacques Herzog ajoute que «*c'est une forme intime. C'est une forme d'une maison individuelle, et non pas celle d'un immeuble de bureau, d'un musée ou d'un espace public dans le sens classique. C'est quelque chose qui est plus informel, plus modeste que l'idée d'un portail ou d'un geste grandiose. Et c'est aussi une référence à l'architecture de l'agglomération de ce quartier allemand de la ville de Bâle où l'on retrouve cette forme un peu partout*»³¹. Les architectes utilisent donc délibérément ces formes simples, intimes, contextuelles, emblèmes du quotidien, dans lesquelles celui qui regarde peut lui-même s'investir, se projeter. Mais



n'y aurait-il pas là, dans ces formes familières et rassurantes, une petite mascarade qui vise à mettre en scène, à théâtraliser la banalité de l'existence? Et c'est peut-être bien cette part d'indéfini – en réalité très calculée³² –, où chacun peut trouver sa place, qui fait le plus grand intérêt de cette réalisation, dans laquelle rien n'est normal.

L'empilement est un geste normal, affirme Jacques Herzog³³. Et il est vrai qu'un bâtiment résulte généralement de l'empilement de plusieurs étages. Cependant, au-delà du fait que les étages deviennent là de véritables architectures, c'est l'originalité du côté *random*, voire presque maladroit, de l'empilement de la VitraHaus qui est susceptible d'intriguer, d'attirer et de provoquer l'amusement du visiteur. Stabilité, intelligibilité et sécurité, les trois piliers de la normalité, laissent ici place à l'imaginaire de chacun et au divertissement de tous : « Dans la VitraHaus [...], le cheminement et le report des charges ne sont pas compréhensibles, quel que soit l'angle sous lequel nous examinons le bâtiment. Nous en sommes réduits à imaginer ou supposer des dispositifs que nous ne pouvons vérifier. La possibilité d'une connaissance constructive est ici refusée ou déjouée. »³⁴ Mais cette irrationalité structurelle ne semble pas provoquer d'inquiétude particulière, ce qui est peut-être dû à la familiarité des actrices de cette mise en scène, autrement dit les maisons, et de ses figurants, nous.

Pourtant, après quelques secondes d'observation, l'apparente réalité de ces maisons devient de plus en plus biaisée, comme si on la regardait à travers le miroir déformant d'une fête foraine. En effet, une maison traditionnelle, ce sont des murs, une charpente en bois, une façade avec portes et fenêtres, un toit de tuiles ou en ardoise. Tandis qu'ici, tout est en béton et d'une seule couleur, gris anthracite. Un seul habit pour tout le bâtiment. Rien ne distingue les pans des toitures, réalisés en bitume sablé avec des techniques quasi artisanales, des murs en plâtre teinté. Et rien ne perturbe non plus la ligne pure des toits pointus : ni fenêtres, ni modénatures, ni cheminées, ni escaliers extérieurs, pourtant tous témoins de la vie humaine.



Prenons l'exemple des fenêtres: d'ordinaire, ouvertes ou fermées, elles jouent, tels des petits poumons, le rôle de cadres fictionnels à travers lesquels des bribes de vie se déploient. Ici, les larges baies vitrées, toujours closes, en reprenant le découpage de chaque pignon, ne font qu'accentuer la dimension domestique du bâtiment en mettant en valeur ses multiples toits, et activent le sentiment de rêverie et le désir d'évasion grâce aux dégagements sur le paysage bucolique alentour. Mais, aussi évocatrices soient-elles, ces ouvertures sur l'extérieur ne restituent pas le reflet du monde réel. Elles agissent plutôt comme un miroir tenant loin le monde. A l'intérieur, c'est une réalité édulcorée, policée, d'un espace domestique dans laquelle trônent les meubles qui est mise en scène et que chacun est libre d'investir ou de réfréner.

Si, d'un point de vue architectural, aucune des maisons qui constituent la VitraHaus n'en est réellement une, le message véhiculé par ces sortes d'artefacts dit précisément le contraire. Il dit: «*Ceci est une maison. Ceci est votre maison. Entrez dedans. Admirez ses espaces et les meubles qui les agrémentent avec élégance. Ils pourraient être vôtres. Ceux de votre maison.*» Ici, le jeu consiste à utiliser un archétype et à le détourner de son usage, de sa qualité originelle, sans en changer la perception ni l'émotion familière qu'il éveille. C'est une maison qui a changé de destination, puisqu'on ne peut y habiter, mais qui conserve l'illusion de pouvoir être habitée. Comme le précise Robert Venturi: «*Les éléments conventionnels en architecture représentent une étape dans l'évolution, et le changement d'utilisation et d'expression fait qu'ils possèdent autant l'ancienne signification que la nouvelle. [...] Des objets familiers placés dans un contexte non familier sont perçus comme des objets nouveaux aussi bien qu'anciens.*»³⁵

Forte de cette double signification, la maison, une fois convertie en archétype, en objet, peut être détournée de ses fonctions ordinaires, et ainsi, tel un *ready-made* aidé, être instrumentalisée pour répondre à d'autres fins, récréatives ou commerciales par exemple. Elle passe donc de l'objet-sujet, utile pour la construction de la vie psychique

et sociale de l'individu, à l'objet-image, juste là pour divertir. Elle devient un élément de décor pour mettre en scène un mode d'existence «fictif» dans le monde réel, une mise en scène habile où le rappel de la réalité est associé à un re-travail sur le réel, dans laquelle on peut ainsi prendre momentanément congé de son quotidien et se délecter à la rêverie, à des projections futures dans une maison bien meublée. La VitraHaus ne serait-elle qu'un mensonge de béton qui, en banalisant la vie quotidienne, déconcentre et déconcerte la conscience du visiteur ?

L'illusion de la normalité

Mettre en scène la vie quotidienne, dit Goffman. Dans les projets que nous venons d'évoquer, c'est bien de cela qu'il s'agit : les maisons, reflets de la vie quotidienne, jouent à chaque fois, tels des *ready-mades*, un rôle spécifique dont la perception, basée sur les représentations symboliques, outrepassent toujours la réalité tangible. De plus, dans chaque scénario, l'empilement, autre acteur principal, joue aussi un rôle essentiel qui, lui, éclaire davantage sur les problématiques, voire les tendances, représentatives des différentes époques et contextes. Il est par exemple intéressant de constater que plus les empilements se complexifient, plus les maisons se simplifient. Dans les projets les plus récents, les maisons ne sont plus que des formes archétypiques épurées de tout attribut traditionnel, des objets reproduits en série, des clones de *ready-mades* dont on ne parvient plus à discerner l'original de la copie. Pourtant, la perception de la maison demeure immuable. Et c'est sans doute la raison pour laquelle, depuis le début du XX^e siècle, elle est l'objet parfait, grâce au sentiment de normalité qu'elle dégage, pour opérer des illusions architecturales capables de produire toutes formes de détournement, à des fins multiples. Toutefois, cette normalité n'est pas celle que présuppose une appropriation spécifique, comme le suggère Bachelard avec son grenier.

L'ensemble des exemples évoqués montre que la normalité, en dépit d'un contenu qui paraît à première vue simple et univoque, se révèle en définitive complexe, polysémique et difficile à définir. Ils sont révélateurs de son instabilité, de sa malléabilité, de sa variabilité, voire de son inexistence. Mais au-delà de ces visées pratique ou utilitaire, la vraie normalité n'est-elle justement pas celle que l'on devrait ignorer ? Comme le suggère Duchamp : «*Un ready-made ne doit pas être regardé au fond. Il est là. On prend notion par les yeux qu'il existe. On ne le contemple pas comme on contemple un tableau. Ladite contemplation disparaît complètement. Il faut simplement prendre note que c'est un porte-bouteille, ou que c'était un porte-bouteille, qui a changé de destination, et puis c'est tout.*»³⁶

Notes

¹ Tout au long de sa vie, Michel Foucault s'est attaché à l'étude des normes, son but étant de comprendre, à travers l'étude des pratiques, comment vivre en société sous l'action

de normes. On pourra citer comme référence : *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975 ; *Les anormaux. Cours au Collège de France*, Seuil, Paris, 1999.

² Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique* (1966),

Presses universitaires de France, Paris, 1999.

³ *Ibidem*, pp. 90-91.

⁴ Erving Goffman, «Les apparences normales», in *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol.2 «Les relations en public», les

Editions de Minuit, Paris, 1973, p. 227.

⁵ Thierry Paquot, «Habitat, habitation, habiter. Ce que parler veut dire...», *Informations sociales* 3/2005 (n° 123), pp. 48-54. Notion reprise dans *idem*, Michel Lussault, Chris Younès (éd.), *Habiter, le propre de l'humain*, La découverte, Paris, 2007.

⁶ Cité dans Marcel Rufo, *Huit textes classiques en psychiatrie de l'enfant*, ESF Editeur, Paris, 1999, p. 55.

⁷ Jacques Herzog, *VitraHaus*, film de Richard Copans.

⁸ A ce propos, voir l'article de Bruno Marchand «Etrangement familiaires...», *matières*, n° 7, 2004, pp. 6-19.

⁹ Terme cité par Goffman, «Les apparences normales», in *La mise en scène de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 243.

¹⁰ *Ibidem*, p. 244.

¹¹ Dans un entretien réalisé en juin 1967 à la galerie parisienne Givaudan entre Philippe Collin et Marcel Duchamp, ce dernier déclare au sujet des *ready-mades* «qu'il ne convient pas de choisir quelque chose qui nous plaît ou quelque chose qui nous déplaît, mais quelque chose qui n'a aucun intérêt [...], c'est-à-dire choisir un objet devant lequel se manifeste un état d'indifférence». On voit donc une filiation directe entre ces propos et la définition du «normal» de Goffman.

¹² Marcel Duchamp, «A propos des «Ready-mades», *idem*, *Duchamp du signe* (1975), Flammarion, Paris, 1994, p. 191.

¹³ Rem Koolhaas, *Delirious New York*, Thames & Hudson, The Monacelli Press, New York, 1978.

¹⁴ Jacques-Henry Lévesque, «La leçon de M. D.», *The United*

States Lines Paris Review, 1955. Cité dans Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁵ «[...] architects have an obligation to provide the opportunity for individual choice of housing image within the highrise context.» et «The Highrise of Homes is based on the premise that people need the personal affirmation and territorial definition associated with the detached «house» even though living in the compressed environment of a multi-storied structure.» SITE, *Highrise of Homes*, Rizzoli, New York, 1982, p. 11 et p. 47.

¹⁶ «The mission of Modern Architecture was the celebration of use. Post-modernism has been about the celebration of image. The Highrise of Homes suggests architecture as the celebration of choice.» *Ibidem*, p. 70.

¹⁷ «A building becomes a semaphore of information; or, to use Duchamp's definition, an «assisted ready-made.» *Ibid.*, p. 59.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹ «The final aesthetic vitality and true content of the Highrise of Homes will derive from the options of choice, chance, and change and not from an academic design vocabulary or the homogenizing vision of a single architect.» *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ Sou Fujimoto, «Tokyo Apartment», extrait du reportage *Dans la ville du futur, visions asiatiques sur l'espace*, diffusé sur Arte le 13 juin 2015.

²² «Sou Fujimoto», 2G, n° 50, 2009, p. 86.

²³ Voir supra note 21.

²⁴ Hitoshi Wakamatsu, «Sakura Apartment», extrait du reportage

Dans la ville du futur, visions asiatiques sur l'espace, *op. cit.*

²⁵ Jacques Lucan, «Agglutinations, empilements, tressages, etc.», *matières*, n° 10, p. 24 (pp. 22-31).

²⁶ Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, LeFélin, Paris, 2005.

²⁷ «Our design for the Parrish Art Museum is a reinterpretation of a very genuine Herzog & de Meuron typology, the traditional house form. What we like about this typology is that it is open for many different functions, places and cultures. Each time this simple, almost banal form has become something very specific, precise and also fresh.» «Parrish museum by Herzog & de Meuron», *Dezeen Magazine*, 14 novembre 2012.

²⁸ Jeffrey Kipnis, «A conversation with Jacques Herzog», *El Croquis*, n° 84, «H & de M 1993-1997», 1997.

²⁹ Pour plus d'informations à ce sujet, voir Bruno Marchand, «Etrangement familiaires...», *matières*, n° 7, *op. cit.*, pp. 6-19.

³⁰ Voir le descriptif de la *VitraHaus* sur le site internet du *Vitra Campus*: <https://www.vitra.com/fr-be/campus/architecture>.

³¹ Jacques Herzog, *VitraHaus*, film de Richard Copans.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Jacques Lucan, «Agglutinations, empilements, tressages, etc.», *matières*, n° 10, *op. cit.*, p. 28.

³⁵ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Bordas, Paris, 1976, p. 44.

³⁶ Propos extrait d'un entretien réalisé en juin 1967 à la galerie parisienne Givaudan entre Philippe Collin et Marcel Duchamp.

Monographies