



HAL
open science

Esthétique de la maison individuelle

Bernard Hamburger

► **To cite this version:**

Bernard Hamburger. Esthétique de la maison individuelle. [Rapport de recherche] 174/83, Ministère de l'urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Centre d'études pour le développement de la recherche architecturale (CEDRA). 1983. hal-01886697

HAL Id: hal-01886697

<https://hal.science/hal-01886697>

Submitted on 3 Oct 2018

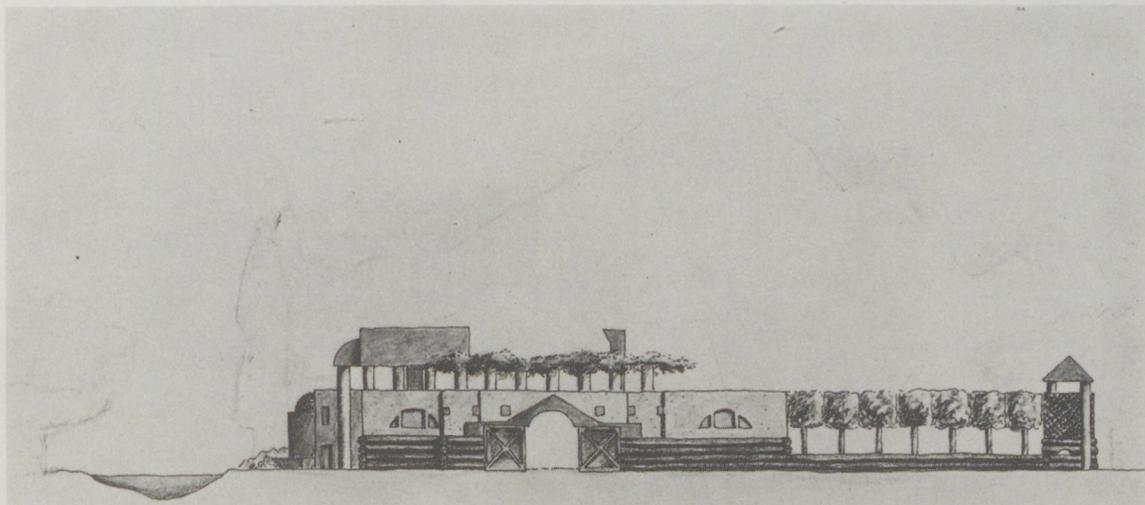
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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

Ministère de l'Urbanisme et du Logement
Direction de l'Architecture - Secrétariat de la Recherche Architecturale

Bernard Hamburger

ESTHETIQUE
DE
LA MAISON INDIVIDUELLE



Ministère de la Culture - Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Photo de couverture : Michael Graves - Maison à Aspen, Colorado, 1978.

- BERNARD HAMBURGER -

ESTHETIQUE
DE LA MAISON
INDIVIDUELLE

TABLE DES MATIERES

Introduction - MAISONS ET ARCHITECTURE	5
Chapitre I - LA CONSTRUCTION COMME LANGAGE	
Le sublime et le pittoresque aujourd'hui	8
Construction et Mouvement Moderne	16
Le langage de l'architecture post-moderne	19
La beauté en dehors de la question	21
Histoire de l'architecture moderne pittoresque	23
La pierre	24
L'enduit de Charles Rennie Mackintosh	26
La brique	27
Le bois	28
Chapitre II - DEUX TECHNIQUES DE COMPOSITION	
Dans la nature ou contre la nature	33
Le plouf est-il sublime?	35
Unité ou complexité	37
La forme ouverte	39
L'accident ou la série	41
Deux genres de dimensions	43
Le Hameau de la Reine, chef-d'oeuvre de l'architecture post-moderne	44

Chapitre III - DEUX FAMILLES DE SIGNES

"Mon rêve"	49
Images de l'avenir ou représentation du temps	52
William Wilson Wurster et l'esprit du lieu	54
Le néo-régional ou le naturel contre la culture	59

Chapitre IV - UNE STRATEGIE POUR LA MAISON

Fonction du sublime	62
Crise de la communication	66
La maison commerciale administrative	68
Une autre stratégie professionnelle pour la maison	72

Maisons et architecture.

De Vitruve à Blondel et à Laugier, les architectes ont longtemps débattu de la maison des hommes "à l'état de nature", la cabane primitive qui fondait l'architecture classique et les ordres. Au XIXe siècle, les villas imposent des figures qui vont imprégner l'architecture civile dans son ensemble. Et dans les années trente, ce sont encore des maisons que proposent les prototypes du Mouvement Moderne : la villa Tugendhat de Mies van der Rohe, la villa Savoye de Le Corbusier, la villa sur la Cascade de Frank Lloyd Wright, la villa Mairea d'Alvar Aalto. C'est que si l'architecture peut être utile à la maison, la maison est indispensable à l'architecture, car il n'y a pas de programme qui ne doive être "habité" d'une certaine façon. En France, la maison individuelle est à nouveau prépondérante dans la construction des logements. Mais, après trente ans de réprobation dans les politiques de la construction et de l'aménagement, elle s'est effacée de la culture architecturale. Il faut aborder différemment l'histoire de l'architecture domestique en France pour permettre à nouveau un discours architectural sur la maison, même si les urbanistes et les commerciaux de la maison pensent que c'est inutile.

L'histoire nous rappelle une évidence : la maison est, pour le meilleur et pour le pire, une expression majeure de la culture d'une société. Elle règle les relations entre les hommes et la nature d'une part, et la société d'autre part. La maison ne s'oppose pas à la ville, les faubourgs accompagnent naturellement sa croissance. La rejeter dans le vague à l'âme, nier sa culture spécifique et appliquer partout les formes du centre en espérant ses qualités, c'est aussi nier la mémoire des villes. C'est pourquoi le Mouvement Moderne s'est acharné contre ces images de la jeunesse de la ville.

Van de Velde s'écrie : "Nous avons vaincu la maison, nous avons inventé la rue" (1). Pour ridiculiser la maison, Le Corbusier trouve, sans mesurer ses paroles, le plus bel hommage à lui rendre. Selon lui, la maison "provoque une véritable hystérie sentimentale ; faire sa maison, c'est à peu près comme faire son testament... Quand je ferai ma maison... je mettrai ma statue dans le vestibule et mon petit chien Quetty aura son salon. Quand j'aurai mon toit, etc... Thème pour un médecin neurologue. Lorsqu'a sonné l'heure de bâtir cette maison, ce n'est pas l'heure du maçon ni du technicien, c'est l'heure où tout homme fait au moins un poème dans sa vie. Alors, nous avons, depuis quarante ans, dans les villes et les périphéries, non pas des maisons, mais des poèmes, le poème de l'été de la Saint-Martin, car une maison est le couronnement d'une carrière" (2). C'est bien la maison comme phénomène culturel qu'il faut éradiquer, et l'art populaire en général lui semble une menace pour l'ordre et la planification comme le montre aussi son agacement devant les media naissants, le phono et leurs rengaines.

Et c'est le second enseignement de l'histoire de la maison. L'architecture était devenue véritablement populaire, en utilisant justement les media propres à sa diffusion (livres, recueils, dessins, dictionnaires, revues, expositions) dont les tirages et l'audience dépassaient largement les constructeurs et les propriétaires. Cette circulation des images et cette diffusion d'un langage architectural sont un véritable défi à notre époque où les architectes mal aimés recherchent difficilement un contact perdu ou se résignent avec hauteur à leur solitude. Aujourd'hui où les media sont plus que jamais les supports de l'art populaire, le silence des architectes français sur la maison risque-t-il de les condamner au silence tout court ?

(1) cité dans *Amsterdamse School*, Stedelijke Museum, Amsterdam, 1975

(2) Le Corbusier. *Vers une architecture* (1923), Vincent-Fréal, Collection de l'Esprit Nouveau, Paris, 1958.

C'est la troisième question posée par l'histoire de la maison. Cette connivence sur le thème de la maison reposait sur la construction, non pas la construction comme norme à établir par les institutions, mais comme langage privilégié, connivence sur les façons et les images que les maisons produisent, et finalement le travail de conception qu'elles supposent. L'architecture du Mouvement Moderne est abstraite. Ses règles sont esthétiques et morales. En effaçant les marques du travail de conception et de réalisation, elle s'est privée de ces représentations, de ces illustrations du travail qui assuraient la compréhension des édifices.

Cette question est liée à un dernier problème sur lequel l'histoire nous apprend beaucoup : l'esthétique de la maison. On sent bien que le registre de l'architecture domestique n'est pas celui des monuments et des palais. Loos théorisait sur le caractère non artistique de l'architecture d'usage et ne réservait de qualités esthétiques qu'aux tumulus et aux monuments. On a bien cherché à faire de l'habitat un monument ("une maison : un palais"), mais non sans inconvénients pour les habitants : la maison est un pauvre matériau pour cette démarche. On découvre alors la catégorie du "pittoresque" qui jusqu'à présent était une injure, mais dont l'opposition historique avec le "sublime" éclaire soudain certains caractères de l'architecture moderne et ses difficultés avec l'architecture domestique. En reprenant les attributs du pittoresque, selon les théoriciens de la fin du XVIIIe siècle, il apparaît que certains courants de l'architecture du XXe siècle n'en sont pas dépourvus, mais qu'ils ont été effacés par des critiques doctrinaux. Pour reprendre l'initiative de la culture de la maison, il faut aussi reconstruire l'histoire de l'architecture moderne puisqu'elle a été réduite à ce qui nie la maison.

CHAPITRE I.

LA CONSTRUCTION COMME LANGAGE

Le sublime et le pittoresque aujourd'hui.

On a aujourd'hui le sentiment d'un grand désarroi esthétique devant la maison individuelle. Celui qui veut construire une maison sait qu'il devra se soumettre à toutes sortes d'interdits, de contrôles sur le style et l'apparence. Surtout pas d'initiatives. L'administration, mal assurée de l'efficacité esthétique de ces barrages, s'applique à minimiser les difficultés : "Pourvu que l'aménagement et les plans d'urbanisme soient satisfaisants, la maison ne poserait pas de problème"(1). Le plus sage est alors de se raccrocher à des valeurs sûres : le mimétisme avec les fermes ou les granges des paysans "d'avant" -les hangars agricoles d'aujourd'hui sont heureusement libres de ces contraintes puisqu'ils auront peut-être à servir de modèle pour l'habitat des générations futures.

Désarroi aussi des architectes puisqu'ils revendiquent aujourd'hui ce nouveau marché, bien qu'ils l'aient méprisé jusqu'ici et que leurs maîtres du Mouvement Moderne se soient toujours opposés dans leurs doctrines au pavillonnaire. L'esthétique de la maison individuelle est donc, pour les constructeurs et les architectes, un problème actuel et opérationnel, et non pas un problème académique.

Enfin, pour le public, la construction de maisons nouvelles dans un site est unanimement considérée avec désespoir ou résignation : on s'attend toujours au pire. Si on n'en espère aucun apport esthétique, c'est que leurs règles de composition et leurs jeux de signification ne fonctionnent pas. Une esthétique n'exprime pas spontanément la culture des habitants.

(1) Demain l'espace. L'habitat individuel péri-urbain, Rapport J. Mayoux, La Documentation Française, Paris, 1979.

Elle est soumise aux pesanteurs de l'histoire récente de la construction, de l'histoire du goût, au poids des cultures architecturales qui se diffusent lentement, des théories et des modèles établis pour d'autres situations et qui, précisément, ne fonctionnent pas pour l'architecture domestique aujourd'hui.

Pour faire face à cette situation, il est nécessaire de reconstituer la culture architecturale de la maison en France, d'en faire l'histoire, effacée depuis un demi-siècle, mais aussi de comprendre les mécanismes de composition et de projet qui s'y appliquent. Les notions que nous en avons sont surtout négatives, elles sont faites pour se protéger de la maison plutôt que pour la considérer comme un objet de création : le "mitage" qui décrit les maisons comme des trous dans un tissu, et qui sans elles serait cohérent, ou encore "l'intégration" qui révèle l'espoir toujours déçu d'une nouvelle construction qui ne se verrait pas. Il y a bien sûr de multiples raisons à ces rapports si méfiants entre les gens et leur architecture. Nous analyserons l'esthétique de la maison individuelle aujourd'hui, sachant bien qu'elle ne fait que révéler de nombreuses questions qui sont d'un autre ordre.

L'histoire de la maison, au XVIIIe et XIXe siècle, nous a fait découvrir que les catégories du sublime et du pittoresque ont été au centre des débats esthétiques sur l'architecture domestique. Rappelons que le sublime caractérise cette sorte d'émotion esthétique que nous apporte le saisissement face à ce qui nous dépasse, tandis que le pittoresque est fondé sur les plaisirs de l'inattendu et de la variété des spectacles. Les réflexions esthétiques du XVIIIe siècle distinguent en

outre la catégorie du beau qui tient à l'harmonie et à la plénitude. Les attributs du sublime, pour Edmund Burke, sont l'étonnement, la terreur, l'obscurité, l'horreur elle-même ; pour Kant, le transcendantal, ce qui échappe à l'entendement. Les attributs du pittoresque sont au contraire le naturel, le changement et l'irrégularité qui caractérisent "les objets destinés à plaire aux yeux" comme les appelle le marquis de Girardin (1).

Ces catégories esthétiques s'appliquent à l'architecture. Il convient d'utiliser les effets du sublime pour des programmes de bâtiments publics, si on les souhaite impressionnants : une prison, un palais de justice, un hôtel de ville, ont souvent ce caractère. Appliqué à l'habitat, il représente un idéal social. Le pittoresque, lui, s'est développé avec l'art des jardins et des fabriques qui les accompagnaient. L'opposition entre ces deux esthétiques sert de toile de fond à l'"invention de la maison" telle qu'elle est décrite par Bruno Fortier (2). Le pittoresque a logiquement accompagné les premiers catalogues anglais dans l'entreprise de domestication de l'espace qui caractérise la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Nous verrons comment les idéaux rationalistes s'étaient illustrés dans la blanche architecture des années vingt et l'échec relatif de cette orientation pour l'architecture de la maison, en France, et comment l'intérêt populaire pour la construction, les matériaux comme les savoir-faire, avait finalement conduit au XIXe siècle à une architecture de représentation des matières et de leur mise en

(1) René-Louis de Girardin - De la composition des paysages, Editions du Champ Urbain, Paris, 1979. (Postface de Michel Conan).

(2) Bruno Fortier, "L'invention de la maison. Un nouvel espace de projet", AMC 51, mars 1980.

oeuvre : la construction comme langage. Ce sont les modes de composition pittoresques qui ont organisé cette architecture réaliste. Avant qu'elle ne soit rejetée violemment par les rationalistes du Mouvement Moderne.

Au XXe siècle, on pourrait dire que la Cité Radieuse de Le Corbusier, à Marseille, est sublime et les bâtiments d'Alvar Aalto, pittoresques. Ce serait évidemment simpliste, car on ne peut transposer directement ces catégories dans l'architecture de l'avant-garde et du Mouvement Moderne. Les techniques de composition ne sont plus les mêmes, ni les modes de construction ou les significations mises en jeu. Et même, examiner avec un regard moderne les bâtiments, construits à des époques où cette dualité était la plus claire, rend les choses encore plus confuses : la basilique du Sacré-Coeur nous semble d'un sublime saugrenu qui est carrément pittoresque, et l'on dit "c'est sublime" de n'importe quoi. A part les extensions ironiques du sens de ces mots, leurs sources essentielles se sont, semble-t-il, profondément modifiées. Ce qui, dans la nature était, au XVIIIe siècle une source de crainte et de mystère a été domestiqué. Le naturel, lui, s'est rattaché à une histoire des lieux et n'est plus une catégorie abstraite.

Pourtant bien des caractères de l'architecture moderne coïncident de façon troublante avec les attributs du sublime. Ainsi la blancheur était-elle étroitement liée à l'architecture du Mouvement Moderne, au point qu'on l'a appelée "la blanche architecture des années vingt". Or la blancheur est un attribut du sublime : Moby Dick est une baleine blanche. Pour Melville, la blancheur est "d'une nature insaisissable qui frappe l'esprit d'une terreur plus grande que la pourpre du sang... Voyez l'ours blanc des pôles, le requin blanc des

tropiques, leur horreur transcendante ne vient-elle pas de leur douce blancheur neigeuse". Outre la blancheur, Edmund Burke cite, entre autres attributs du sublime, la répétition qui suggère l'infini propre à produire la terreur, l'uniformité et l'unité qui s'opposent à tout relâchement ou détente qui distrairait de la grandeur, l'orthogonalité, enfin tout ce qui frappe l'esprit, provoque "la crainte qui dépouille l'esprit de toutes ses facultés d'agir et de raisonner" (1) et qui par l'échelle des images sensibles nous élève et s'étend au-delà de notre conception. On pense à Le Corbusier qui parle de l'art : "Certains sommets... que l'homme est capable d'atteindre". A propos du Parthénon, dont il admire "le courage des moulures carrées, austérité, esprit hautain". : "La modénature du Parthénon est infaillible, implacable. Sa rigueur dépasse les habitudes normales de l'homme". Enfin, il s'agit "par le sacrifice complet de l'accident" d'atteindre "la région supérieure de l'esprit : l'austérité". Ces phrases définitives de Vers une architecture précèdent le développement sur "la maison en série", amorçant la conjugaison du sublime et de l'habitat qui allait caractériser l'architecture moderne.

Cependant, ce n'est plus la démesure des spectacles de la nature qui frappe nos contemporains de ces sortes de calmes colorés de terreur que les philosophes anglais de la fin du XVIIIe siècle considéraient comme la source du sublime. Les montagnes inaccessibles se sont couvertes de remonte-pentes et les canyons les plus profonds sont envahis par les cars de touristes appliqués. Le bruit de l'armement des appareils de photo couvre celui des torrents. Ce sont maintenant les

(1) Edmund Burke - Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau, 1757 (traduction A. Lagetie de Lavaisse, 1803).

silences inquiétants de l'ordinateur qui réfléchit et le fracas des tuyères s'élançant dans l'espace intersidéral qui nous étonnent, ainsi que les vertiges du savoir incommensurable de la science. Le Seagram Building suscite l'effroi car il signifie la puissance de la technologie et la froide logique de la science, comme le monolithe de 2001, Odyssée de l'espace, le film de Stanley Kubrick.

C'est à lui que certaines architectures contemporaines semblent faire référence. Ce monolithe est envoyé d'une civilisation extra-terrestre pour laquelle nous sommes à peu près au stade d'intelligence des amibes, qui paraît-il n'en sont pas dépourvues, afin de faire franchir à l'humanité quelques pas dans l'évolution.

Parallèlement à cette évolution des sources du sublime, la nature n'est plus cet espace infiniment disponible dont les sites les plus accueillants localisaient sans problème les activités et les villes. Elle est aujourd'hui préservée dans des lieux déterminés. Pour la sauvegarder, il faut des ministères et des spécialistes. Le naturel est alors régionalisé, catalogué, géré, et les hommes sont avides de s'en répartir la géographie et d'exhiber les signes de cette appropriation. Les maisons néo-régionales permettent de détenir une parcelle de ce naturel si précieux.

Nous chercherons à préciser progressivement le sens nouveau que pourraient avoir ces notions, aujourd'hui où elles ont disparu du vocabulaire architectural. Les termes de sublime et de pittoresque ne serviront donc pas à définir les exemples que nous allons analyser, mais au contraire prendront leur sens par ces exemples. Cette opposition apparaîtra en filigrane tout au long de cette étude sur l'esthétique de la maison. Nous analyserons le problème de la construction

comme langage et nous verrons ce qu'il est advenu de cette stratégie de communication dans l'architecture moderne : la construction a été soit effacée par les architectes modernes qui ont proposé une version cubiste de l'"alphabet du sublime" néo-classique, soit mise en valeur d'une façon héroïque dans les grandes structures dont l'objectif n'était pas la communication, mais plutôt l'étonnement et l'admiration. Mais en dehors des chemins du Mouvement Moderne, de nombreux architectes ont poursuivi la manipulation des structures et des matériaux pour leurs qualités propres, à la recherche de nouvelles figures de la maison. L'expression poétique des matériaux prolonge la tradition pittoresque. A cette occasion, nous serons conduit à nous poser une question inattendue : pour l'esthétique de l'architecture domestique, la beauté comme la grandeur ne seraient-elles pas "en dehors de la question", comme l'affirmait Uvedale Price au XVIIIe siècle ? (1). Une maison pourrait être intéressante, jolie, raconter toutes sortes d'histoires, mais non pas belle, au sens de Le Corbusier lorsqu'il parle d'"émotion supérieure"... de "plus pur témoignage de la physiologie des sensations et de la spéculation mathématique qui peut s'y rattacher ; on est rivé par les sens ; on est ravi par l'esprit ; on touche l'axe d'harmonie. Il n'est point question de dogmes religieux, de description symbolique, de figurations naturelles : ce sont des formes pures dans des rapports précis, exclusi-

(1) Uvedale Price - An Essay on the Picturesque, As compared with the sublime and the beautiful and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscapes, 2 ed., London, 1796.

vement" (1). Cette conception du beau ne correspond pas à l'esthétique domestique qui est destinée à devenir familière. Les effets du pittoresque, et en particulier ceux de la construction comme langage, ne sont pas destinés à la contemplation, mais plutôt à constituer une présence poétique plus modeste qui accompagne la vie sans avoir à suspendre son souffle.

L'opposition du sublime et du pittoresque se manifeste aussi par des techniques de composition différentes. Certains composent l'architecture avec la nature qui les environne, jouant des jardins, des arbres, des pierres comme du ciment et des charpentes. Les autres au contraire opposent violemment la géométrie des bâtiments à leur cadre naturel. De même on peut s'intégrer au tissu urbain ou en refuser les règles. D'autres oppositions portant sur la forme, son unité ou sa diversité, l'importance de ses dimensions, nous serviront à cerner les oppositions du sublime et du pittoresque dans l'architecture moderne. Nous verrons à cette occasion à quel point les effets utilisés par ce chef-d'oeuvre qu'est le Hameau de la Reine à Versailles, sont proches des recherches les plus récentes des architectes contemporains.

Enfin, nous verrons se perpétuer deux familles de signes et de représentations, en particulier par rapport au temps, qu'on peut nier par des géométries éternelles ou accueillir en utilisant ses traces sur la matière, ou par rapport aux lieux que l'architecture internationale a refusés et qui s'imposent parfois jusqu'à la contrainte.

Dans une seconde partie, nous nous demanderons si les architectes contemporains, dressés au sublime par la commande

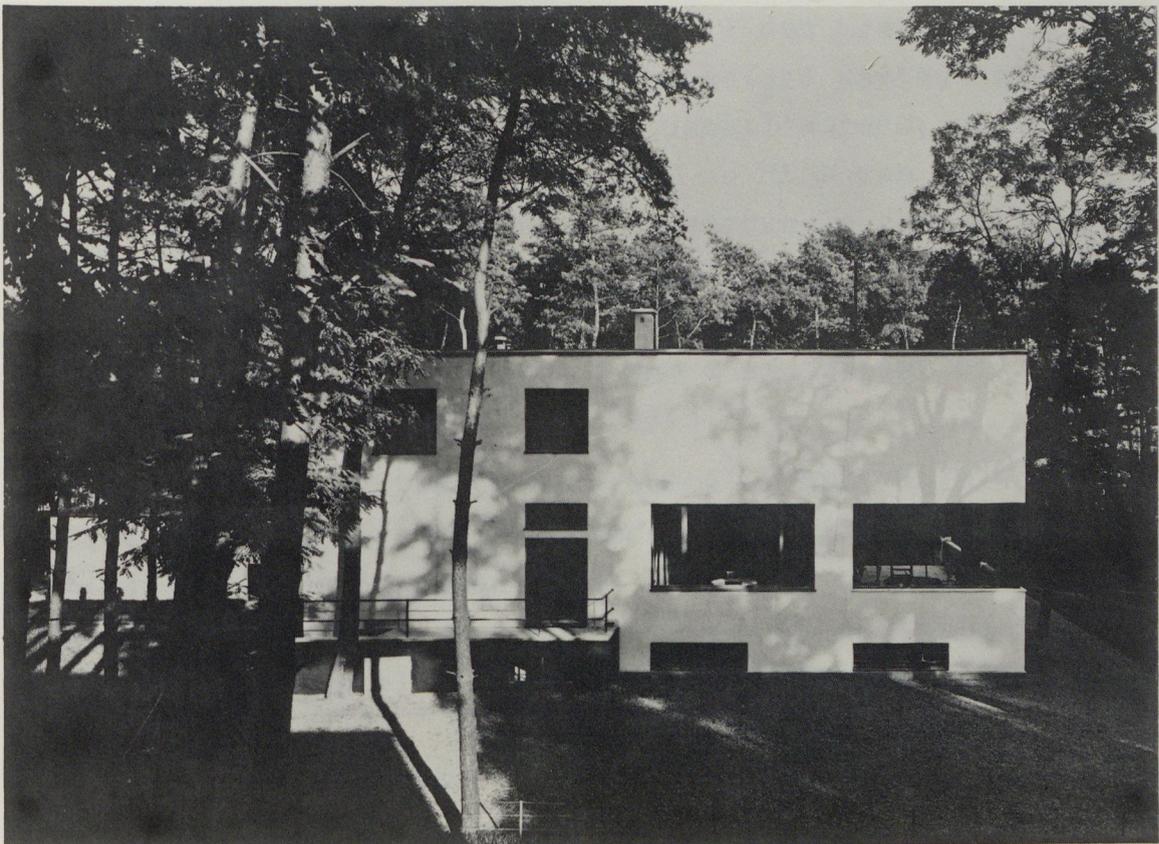
(1) Vers une architecture, op. cit.

publique nationale et multinationale, n'ont pas été dramatiquement handicapés à voir les formes appauvries qu'ils ont tenté d'appliquer à l'architecture domestique. Une nouvelle stratégie doit aussi comporter une stratégie esthétique si les architectes veulent être les initiateurs d'une nouvelle culture de la maison.

Construction et Mouvement Moderne.

Aujourd'hui les architectes ont des rapports ambigus avec la construction : elle leur sert de justification fonctionnaliste. Mais les ingénieurs les en ayant dépossédés, ils cherchent à définir l'architecture en dehors d'elle. Pour certains, la construction sert à exprimer le projet social et économique du Mouvement Moderne : elle est le support privilégié du projet moral de l'architecture. Charles Jencks se moque de l'attention maniaque de Mies van der Rohe pour son fameux poteau d'angle qui simule avec perfection un objet purement industriel en acier, mais recouvre en réalité un bon vieux poteau en béton (1). Paradoxalement, il l'accuse d'indifférence aux significations de ses bâtiments alors que ce fameux poteau montre bien que Mies impose volontairement ces codes industriels et transgresse soigneusement tous les autres. Pour Jean Prouvé, la construction d'une maison n'a rien à voir avec le problème de faire au mieux dans des conditions matérielles données. Il s'agit d'exprimer un monde à venir où l'industrie se conformerait enfin aux images que s'en font les architectes. A cette attitude, on peut associer le goût et la tradition, dans l'architecture moderne, de l'"héroïsme" technologique. Les héros de ce sport sont Nervi, Candela, Frei Otto et Füller, suivis par la cohorte des architectes moyens pour qui le "on se demande comment ça tient"

(1) Charles Jencks. Le langage de l'architecture post-moderne, Academy Editions- Denoel, Paris, 1979.



Maison Walter Gropius à Dessau, 1925/26
(phot. Lucia Moholy, Zürich).

est la marque la plus sûre de l'architecture d'architectes. La villa sur la Cascade, dont nous verrons plus loin le rapport pittoresque avec la nature, inaugure cependant cette attitude vis-à-vis de la construction : ses terrasses en porte-à-faux ont été saluées comme les débuts des nouveaux moyens du béton armé, permettant des formes inédites étonnantes.

D'autres se référeront à "la plastique", discours esthétique pur, en dehors de toute référence à des pratiques constructives ou fonctionnelles. L'architecture devient alors la composition de surfaces planes dans l'espace, comme on peut le constater dans l'enseignement de Mies van der Rohe ou dans ses oeuvres de cette époque, ou encore la composition de volumes simples de l'architecture cubiste, dans les "maisons standards" de Gropius de 1921. — Ces maisons sont abstraites, leurs murs n'ont pas d'épaisseur, ni leurs fenêtres de menuiseries ou de vitres (1).

D'ailleurs l'architecture de cette époque, la blanche architecture des années vingt, cherche à manifester cette abstraction. Les murs de ciment sont lisses et peints en blanc. Les menuiseries métalliques sont aussi minces que possible et quasiment invisibles. Seule compte la composition des volumes et des percements. Les matières, dans le pavillon de Mies van der Rohe à l'Exposition de Barcelone, ne sont pas utilisées pour leur fonction dans la construction : le grand écran en marbre vert de Tinos répond au bassin, il ne supporte pas le toit. Cette dématérialisation est sublime en ce qu'elle transcende la matière, comme la polychromie où la couleur est utilisée d'une façon autonome. Elle projette dans l'espace

(1) Cf. Alain Dupire, Bernard Hamburger, Jean-Claude Paul, Jean-Michel Savignat, Alain Thiebaut.- Deux essais sur la construction, Pierre Mardaga Editeur, Liège, 1981.

des surfaces abstraites non soumises à la pesanteur. Dans les constructions de Vasconi et Pencreac'h, les couleurs contribuent à faire de l'édifice un délicat tableau abstrait, ce qui est le contraire du pittoresque historique qui cherchait à réaliser matériellement les édifices représentés dans les tableaux. Pour Gropius et le Bauhaus, la forme est une entité abstraite. Tout l'enseignement de l'architecture vise à utiliser les capacités d'abstraction des professeurs, peintres pour la plupart, pour une approche analytique de la forme, le "basic design". Pour eux, la perception se décompose en couleurs, figures, volumes qu'on peut analyser séparément. A la recherche de l'équivalent architectural de l'avant-garde picturale, les architectes font des bâtiments abstraits, immatériels, dont toute construction est effacée. Quand les premiers architectes "pittoresques" se sont intéressés aux bâtiments que les peintres avaient introduits dans leurs tableaux, ils se sont davantage attachés à la représentation qu'à la qualité de peintre de leurs auteurs. Quand les architectes des années vingt s'intéresseront de nouveau à la peinture, ce sera pour la raison inverse : l'abandon de la représentation. On ne peut plus parler alors de pittoresque, et c'est même le contraire que la peinture apporte à l'architecture : l'abstraction sublime de Mondrian ou Malevitch. Cette attitude n'est pas contradictoire avec le goût des grandes structures comme celles de Nervi ou de Füller : la pureté des formes issues du calcul est aussi une tentative pour rejeter la construction comme langage articulé et compréhensible de tous. Les doctrines contemporaines ne font jamais allusion à la construction. Pour elles, c'est affaire d'ingénieur. Certains sont à la recherche des

convergences possibles entre les codes populaires et ceux des architectes, mais seule une conception culturelle et historique des codes est évoquée. Cette abstraction culturelle est un peu désenchantée. Elle est bien éloignée de la complicité constructive que Bruno Fortier décrit pour le pavillonnaire au XIXe siècle.

Le langage de l'architecture post-moderne.

Nous n'emploierons pas le terme de langage dans le sens rigoureux des linguistes. Nous ne chercherons pas à parler de grammaire ou de syntaxe architecturale. Nous utiliserons ce terme pour désigner un système de communication comportant des éléments ayant un sens propre, articulés en un tout porteur d'une signification. Parler du "langage de l'architecture post-moderne", comme le fait Charles Jencks, nous paraît alors justifié, dans ce sens limité du mot langage, et même stimulant parce qu'il met l'accent sur un aspect de l'architecture dont les architectes sont trop souvent inconscients.

Mies van der Rohe est un expressionniste très volontaire de la technologie. C'est en toute conscience qu'il fait de tous ses bâtiments une illustration de la puissance et de la froideur du progrès, de l'industrie et des techniques. Comme Le Corbusier, il affirme avec force un discours sur la civilisation nouvelle. Ce qu'il dit, et ce que disent toutes les avant-gardes de cette époque, nous semble peut-être naïf ou complice d'une grande catastrophe culturelle. Ce n'est pas une raison pour ne pas admettre, comme le fait Charles Jencks, qu'ils l'ont dit avec force, clarté et obstination par leurs bâtiments. Il est vrai que cette représentation au niveau

symbolique n'a pas été assumée comme telle ou qu'elle a toujours été camouflée sous des nécessités fonctionnelles.

L'architecture post-moderne est définie par un ensemble de références très large, où le vocabulaire du Mouvement Moderne s'enrichit d'autres apports : une attention aux architectures du passé et aux styles historiques, à l'architecture vernaculaire, au contexte géographique, urbain et rural. Charles Jencks parle du langage de l'architecture post-moderne en proposant d'utiliser "la banque d'images" des habitants pour créer des bâtiments que les gens puissent comprendre. Mais comme il s'agit d'une création culturelle, les architectes doivent aussi faire intervenir leurs propres intentions.

On aboutit ainsi à un "double codage" : "Un édifice post-moderne, si l'on s'en tient à une définition succincte, est un édifice qui s'adresse au moins à un double interlocuteur : d'une part aux architectes et à la minorité concernée par les significations spécifiquement architecturales, et d'autre part au public en général ou aux occupants du lieu dont les préoccupations se formulent en termes de confort, de construction traditionnelle et de mode de vie" (1).

Il est aimable de destiner aux habitants la moitié de l'expression architecturale, mais reste le problème du contenu de la part réservée aux architectes. Ici, on a un peu l'impression que la "découverte" de la signification en architecture correspond au moment où il n'y a plus rien à dire, ou des choses si compliquées qu'elles sont effectivement réservées à un cercle restreint, tel bâtiment étant une allusion à tel autre ou transgressant triomphalement telle règle connue des seuls initiés. Le jeu avec les références

(1) Charles Jencks.- Le langage de l'architecture post-moderne, op. cit.

architecturales est d'autant plus difficile à faire comprendre que l'architecture moderne n'a pas réussi à imposer et à faire partager ses propres codes, ce que Jencks déplore à juste titre. L'ironie sur ces codes ne reste donc le plus souvent que des "private jokes" qui occupent très difficilement la moitié restée vacante de l'esthétique architecturale.

La beauté en dehors de la question.

Nous avons vu que les architectes du XIXe siècle ont établi leur stratégie, pour le programme de la maison, essentiellement sur la construction. Cette stratégie reposait sur deux thèmes à promouvoir : 1) les architectes sont les détenteurs du savoir constructif, les coordinateurs des métiers, les experts capables d'utiliser au mieux les savoir-faire selon les désirs et la personnalité de leur client. 2) Pour démontrer cette capacité, les architectes entreprennent une vaste opération de vulgarisation en publiant des traités et des catalogues atteignant une très large audience. Tous les travaux et ouvrages de spécialistes, hommes de métier et ingénieurs, contribuant à cette diffusion, renforcent alors la stratégie des architectes.

Cette immense campagne d'information aboutit à un langage commun entre les constructeurs et les usagers, qui rend inutile tout "double codage" : c'est la construction comme langage. L'esthétique du pavillonnaire du siècle dernier était naturellement pittoresque. En choisissant la construction comme support privilégié d'expression, les architectes acceptaient, pour l'architecture de la maison, l'idée de Price que : "La beauté et la grandeur sont également en dehors de la question", l'architecture domestique appelant le pittoresque (1).

(1) Uvedale Price.- An Essay on the Picturesque, op. cit.

Price parle évidemment de la beauté au sens philosophique, qui conduit à la contemplation de l'harmonie parfaite. Cette prise de position radicale a été complètement assumée par les architectes du XIXe siècle. D'ailleurs, c'est bien de cette façon que nous ressentons ces maisons aujourd'hui : une architecture domestique savante ("de vraies maisons"), mais ni belle (harmonie, équilibre), ni a fortiori sublime. Les appareillages de pierres et de briques, les éléments de structure, les linteaux, les harpes, les arcs de décharges, les charpentes et les couvertures, enfin chaque terme des traités de construction devient un élément de base du langage architectural. Le mode de composition pittoresque est alors le seul qui puisse organiser ce vocabulaire, en tirer des effets "fort intéressants pour les personnes concernées par l'étude des arts" (1).

Cette qualité esthétique, complètement distincte de la beauté au sens classique et de la grandeur, est justement celle du vocabulaire de la construction domestique, base du langage de l'architecture de la maison au XIXe siècle. La construction était fondamentalement une stratégie de communication, support d'un discours naturel pour l'architecture, un code à la fois savant et populaire qui avait résolu les contradictions des codes dans lesquelles se débattent les architectes aujourd'hui. La construction servait même à rendre architecturales les images les plus littérales, montrant à l'évidence la primauté du message sur la beauté formelle. Ces représentations littérales que Venturi ou Jencks revendiquent au nom du Pop Art (la boutique en forme de hot dog, la maison en forme de chaussure ou de visage) semblent étrangères à l'architecture. Au contraire, les sorcières représentées dans un pavillon de banlieue sont courbées sous le poids du balcon

(1) Uvedale Price.- An Essay on the Picturesque, op. cit.



Robert Mallet-Stevens - Escalier de la maison des frères Martell.

et participent ainsi symboliquement à la construction ; les branches rustiques sont disposées sur les murs pour signifier une construction possible. La construction devient le support de l'imaginaire architecturé. Elle est conforme à l'esthétique pittoresque.

Histoire de l'architecture moderne pittoresque.

Les historiens et les critiques de l'architecture moderne ont écrit une histoire linéaire et héroïque. Tout aurait convergé majestueusement vers les doctrines fonctionnalistes de Le Corbusier et de Gropius. Hector Guimard sera sauvé grâce à ses pôtiaux en V de l'Ecole du Sacré-Coeur, qui sont pourtant une part infime de son apport culturel et qui nous rappellent le dessin plutôt pénible des béquilles de Viollet le Duc. Les ponts de Maillart, les hangars de Freyssinet jalonnent cette histoire, même si le contenu architectural de leurs ouvrages est un peu sommaire. On trouve partout les traces de ces interprétations tendancieuses. Les usines construites par Albert Kahn aux Etats-Unis, dans les années vingt, en font pour certains un précurseur de Mies van der Rohe, mais il a fallu pour cela n'en retenir que l'envers et oublier les façades d'entrée "gentiment" Art-déco (1). De même, la colonne de miroirs Art-déco est soigneusement censurée dans les photos de l'escalier en spirale de la maison construite par Mallet-Stevens pour les frères Martell : il faut poser pour l'histoire de l'architecture. L'histoire ainsi figée n'a plus que deux issues : les tristes manipulations ironiques des post-modernistes ou le "revival" héroïque et saugrenu des néo-modernes. Heureusement un siècle de travail architectural ne peut se laisser enfermer dans une interprétation aussi restrictive.

(1) Cf Robert Venturi.- L'enseignement de Las Vegas, Pierre Mardage Ed., Liège, 1977.

On pourrait reconstituer une histoire du Mouvement Moderne, fondée sur la poésie des matériaux et de leur mise en oeuvre, sur leur aspect matériel et leur diversité. La construction ne serait plus effacée pour atteindre la beauté pure, ni utilisée pour symboliser la puissance du sublime. Sans espérer reconstruire cette histoire, nous pouvons seulement, à l'occasion de cette étude sur la maison, en montrer quelques jalons et repérer des exemples de ce langage direct et immédiat avec lequel la composition architecturale raconte des histoires compréhensibles de tous. Si nous prenons les matériaux pour organiser cette approche de l'architecture moderne pittoresque, c'est qu'ils font l'objet aujourd'hui de nombreuses études techniques et économiques, de normes et de règlements, mais qu'on a apparemment oublié qu'ils pouvaient aussi être utiles à l'architecture. Les tracés régulateurs auraient-ils tari le discours architectural sur les matériaux ?

La pierre.

La pierre n'est pas toujours pelliculaire. Henri Richardson est un des architectes américains à l'avoir utilisée d'une manière expressive pour l'effet de son naturel pesant. Benevolo l'explique par la rencontre de sa formation "beaux-arts" auprès de l'architecte néo-roman Vaudoyer et des maçonneries traditionnelles du Massachusetts(1). Mais la force poétique de ces appareillages semble dépasser largement cette interprétation.

La pierre a été utilisée par Marcel Breuer, élève du Bauhaus, pour les qualités sensibles de sa texture. Il était convaincu de l'importance expressive des matériaux : "L'impact visuel d'une texture, les variations sensibles d'une texture naturelle (pierre, bois, crépis, etc.) associés à la couleur

(1) Leonardo Benevolo.- Histoire de l'architecture Moderne, Dunod, Paris, 1979.



H.H. Richardson - Détail de la maison de F.L. Arnes, North Easton, Massachusetts (tiré de Leonardo Benevolo - *Histoire de l'Architecture Moderne*, Coll. Espace et Architecture, Dunod, Paris, 1979).

-tout ceci donne une certaine sensation physique de la forme et de l'espace, à l'extérieur et à l'intérieur. Il semble que nous aimons ces matières, leur effet tactile, un peu de la façon simple avec laquelle nous aimons la chaleur. Cette sensation atavique, physique, cet aspect tactile des matériaux naturels nous apportent quelque chose... peut-être la confiance" (1).

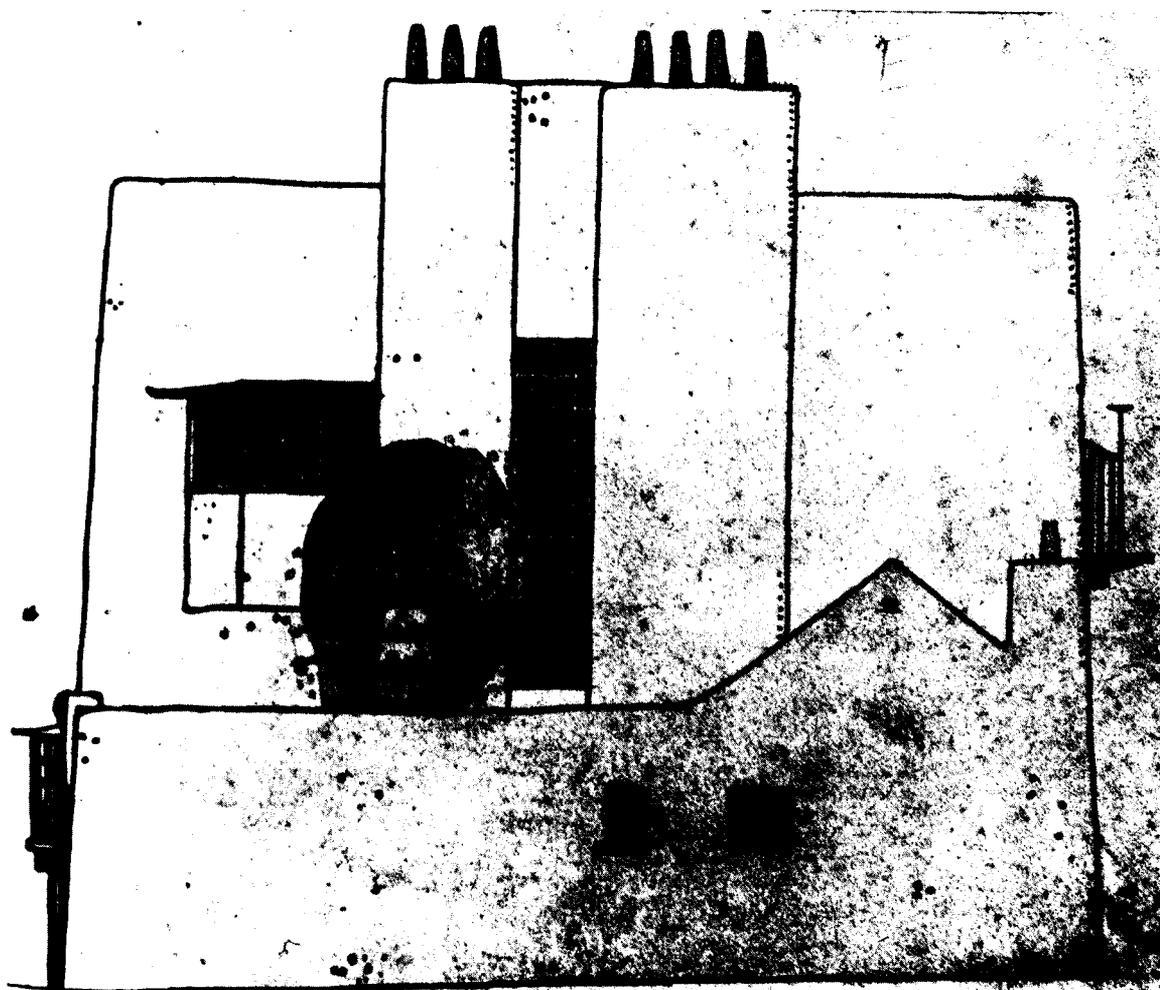
Il critique ceux pour lesquels la pauvreté des matériaux et les couleurs pures sont la façon de paraître moderne. Il applique ces idées aux maisons qu'il réalise dans les années quarante et cinquante, en particulier, la maison Robinson, en 1953. La pierre forme des murs rectangulaires dans la façade et se prolonge sur la pelouse en longs murets perpendiculaires. Elle joue avec des panneaux de bois en trapèze et des vitrages de grandes surfaces. C'est donc bien un vocabulaire des matériaux, mais utilisé dans le cadre de la composition imaginée par le Bauhaus : le jeu abstrait des plans et des volumes dans l'espace. Cette démarche est caractéristique du style Cinquante, du mobilier scandinave et des matériaux ou des dallages en opus incertum : un attrait compréhensible pour un renouveau des matériaux naturels et l'obstacle insurmontable d'une plastique qui les contredit. L'échec de cette première et estimable tentative pour sortir de la dématérialisation de l'architecture est significatif. L'esthétique "en dehors de la beauté" n'est pas quelconque : elle a ses règles de cohérence, sa structure. L'effet tactile ne peut être utilisé en dehors de toute organisation constructive, comme du papier peint sur une façade cubiste (dont la signification ironique serait plus proche de la construction comme langage !). L'esthétique de la maison pittoresque réside dans l'association complexe

(1) Marcel Breuer - Sun and Shadow, The Philosophy of an Architect, Dodd, Mead and Company, New-York, 1956.

de significations dont la construction et la matérialité de la mise en oeuvre sont le support.

L'enduit de Charles Rennie Mackintosh.

L'enduit fait perdre aux maçonneries leur caractère composé et redonne à leur surface une unité. C'est le grain plus ou moins rugueux qui caractérise leur matière. Dans les maisons de Charles Rennie Mackintosh, le mur prend ainsi une unité, faisant jouer clairement ses proportions et celles de ses percements. En cela, il est bien un pionnier du Mouvement Moderne, mais il s'en distingue nettement par l'aspect tout à fait matériel de ses constructions. Les murs ont un fruit qui évoque leur poids et un grain suggéré sur les dessins par une discrète ponctuation. Le grain et le fruit montrent l'épaisseur du mur et son volume contrairement à la composition abstraite de surfaces des cubistes. C'est ainsi que les menuiseries prennent une importance nouvelle. L'ornementation fragile et délicate, très localisée, prend sa valeur par opposition à ces masses unies. Son dessin pour un "cottage d'artiste", de 1901, correspond aux compositions des volumes de la maison cubiste, à ses compositions savantes de percements et de surfaces pleines et unies, mais la matérialité tactile évoquée par ces dessins les en distingue radicalement. C'est une erreur de faire de Mackintosh un "pionnier" de l'architecture internationale, comme le font les histoires de l'architecture moderne. Peut-être pourrait-on le considérer comme pionnier de la synthèse qu'il faut faire aujourd'hui entre le pittoresque et l'architecture moderne, si le terme de pionniers n'était pas aussi ambigu, supposant une histoire linéaire qui efface la richesse propre de chaque oeuvre.



Charles Rennie Mackintosh - Projet de maison de campagne pour artiste, avec un atelier, 1901 (University of Glasgow. Mackintosh Collection).



J. Wildeboer - Maison Flandria, Park Meerwijk à Bergen-Binnen.

La brique

Ce matériau a été, au XIXe siècle, l'objet d'un travail architectural très approfondi. Il a donné lieu en particulier à des traités comme celui de Chabat qui explore minutieusement les appareillages et les qualités formelles de la brique et des terres cuites. Cet ouvrage montre la grande diversité des effets possibles de couleurs, de dimensions, d'appareillages. Les constructeurs des maisons de la même époque ont utilisé ces exemples et sont même allés au-delà. Cette exploration n'a pas cessé avec les architectes modernes de 1900 à nos jours, même si la normalisation technique et la concentration des producteurs a beaucoup réduit la richesse des catalogues.

La brique est utilisée en 1900 par Peter Behrens pour le délicat graphisme des moulures Jugendstil de sa maison.
/-----/ Elle est ensuite utilisée très largement par les architectes de l'Ecole d'Amsterdam. L'architecture moderne en Hollande, dans les années vingt, est marquée par l'opposition entre le mouvement "De Stijl", à Rotterdam, adepte du fonctionnalisme et de l'abstraction, et un groupe d'architectes d'Amsterdam qui interprétaient le changement (leur revue s'intitule Wendingen) dans un sens culturaliste. Les maisons dessinées par Piet Kramer, Margaret Kropholler et Jan Frederic Staal sont parmi les plus belles preuves de l'existence, à travers les expérimentations du premier tiers de ce siècle, d'un pittoresque moderne.

La brique est constamment associée à ces tentatives. Par la diversité de ses appareillages, l'orientation des lits, le contraste des dimensions, la surface des murs s'anime. Michel de Klerk les dispose en obliques symétriques sur le pignon de la maison de service au centre de l'ensemble Eigen Haard;
/-----/ J. Wildeboer les croise aux arêtes des piliers

et des murs de la maison Flandria ; elles forment des figures en creux et en relief, des ondulations, des mosaïques . Dans les maisons du parc Meerwijk (1916-1918), l'association avec les formes souples des couvertures en chaume démontre cette relation entre le langage des matériaux et le pittoresque. Ces maisons aux formes inhabituelles, au point qu'on a pu les classer dans la rubrique "architecture fantastique", se distinguent pourtant radicalement de l'architecture "visionnaire" ou utopique par leur caractère naturel et par l'importance des détails. La brique sert à mille tours : elle "accentue une foule de petits détails, qui pour mille autres raisons ne sont pas bons, mais qui pour le concepteur sont un véritable plaisir, le plaisir de jouer avec les volumes dont on peut faire jaillir des tours" (1). On retrouve ici "la beauté en dehors de la question" qui justifie l'utilisation de la construction comme langage.

Aalto fait cette expérimentation sur la brique dans "la maison d'été" à Muuratsalo : "Ces murs assez hauts sont divisés en cinquante panneaux environ, sur lesquels s'insèrent des briques et des plaques de terre cuite de toutes sortes et de toutes dimensions jointoyées de manière variée, afin d'étudier les effets et les propriétés de ces divers matériaux" (2). Avec la brique, comme avec le bois, Aalto recherche une utilisation savante des matériaux.

Le bois.

C'est en quelque sorte le plus naturel des matériaux naturels. Il est le matériau pittoresque par excellence, naturel, irrégulier, porteur d'accidents dans sa texture même. S'il peut éventuellement exprimer la beauté comme les cylindres de

(1) J. Boterenbrood, *Architectura* n°27, 1923. Cité par Ch. Rousselot, L. Baudouin et V. Bradel, in *L'École d'Amsterdam* 1910.1930, Ecole d'Architecture de Nancy, 1976.

(2) Kari Fleigh. Alvar Aalto, Les Editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1974.

cyprès jaunes polis que l'on trouve dans les temples d'Ise au Japon, il n'y a pas d'exemple qui puisse être qualifié de sublime. ~~—————~~ D'après Konrad Wachsmann, ingénieur proche de Gropius, la construction en rondins est la construction en bois la plus ancienne : "C'est là le type de maison de bois qui précède tous les autres. On connaît des spécimens qui datent de la préhistoire... La maison de rondins représente le concept originare de la maison de bois car, mise à part la valeur inhérente à sa structure même, elle offre une démonstration des qualités des matériaux à leur degré le plus pur. Malgré tous ces raffinements imaginables au niveau de l'agencement, le principe de construction demeure inchangé depuis l'antique et la primitive hutte de rondins" (1).

Joseph Rykwert fait de la maison que Gropius construisit, en 1921, pour l'industriel Sommerfeld, un exemple récent de la "cabane primitive" ~~—————~~ (2). A cette occasion, Gropius a travaillé avec un certain nombre d'artistes du Bauhaus : Albert Conart a réalisé les vitraux, Joost Schmidt les sculptures sur bois, R.J. Jucker des ornements en métal, et Marcel Breuer, encore étudiant, en a conçu les meubles. Mais l'architecture moderne héroïque ne se réfère pas au passé, c'est l'avenir qui justifie sa nécessité. Et à cette attitude par rapport au temps viennent s'ajouter d'autres facteurs qui nous suggèrent qu'il y a du pittoresque dans la maison Sommerfeld : la délicate ornementation des abouts de poutres et des surfaces murales intérieures, mais surtout le langage expressif de la construction en rondins qui évoque à la fois les images naturelles du tronc d'arbre et l'effort des bûcherons et des artisans qui leur ont donné forme : "Couvrez ce sein que je ne saurais voir !". Rykwert constate, sur cette oeuvre, une conspiration du silence : pas un mot de

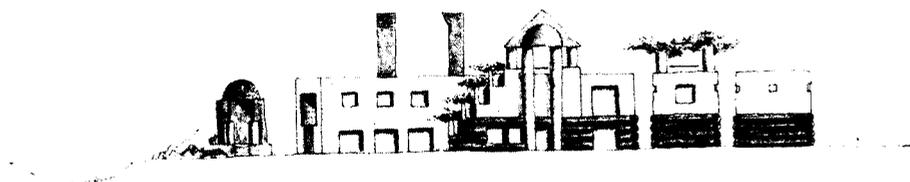
(1) Konrad Wachsmann - Holzhausbau, Technik und Gestaltung, Berlin, 1930.

(2) Joseph Rykwert - La maison d'Adam au Paradis, le Seuil, Collection Espacements, Paris, 1976.

Gropius ou de ses complices pourtant si prolixes en textes théoriques à cette époque, pas une ligne dans les textes de Giedion, biographe de Gropius. L'histoire du Mouvement Moderne pittoresque comprend aussi ce reniement. Qu'il n'y ait pas de différence entre l'artiste et l'artisan, disait le Bauhaus, que chacun s'efface également devant l'image de la machine !

Récemment, Michael Graves a donné une illustration remarquable et, cette fois, consciente du mur de rondins avec son projet de maison à Aspen, dans le Colorado. Il se réfère à la technique des "log cabins", les maisons de rondins des pionniers américains. Il utilise d'une façon très expressive ces rondins en murs et en soubassements, en les opposant aux enduits : "Finalement, je suppose que les qualités rustiques ou même du rustication sont appréciées en contraste avec les matériaux plus abstraits et unis qu'on trouve dans les parties supérieures de la construction" (1). On trouve dans cette maison non seulement tous les effets d'une construction à fort contenu expressif, mais aussi une composition ayant tous les attributs du pittoresque : le jeu avec la nature par le dessin des pergolas et du jardin composé avec la maison ; la complexité des symétries partielles juxtaposées ; la prise en compte du coude de la rivière par le long mur infléchi aboutissant au pavillon arrondi ; enfin le morcellement du volume et l'organisation de ses éléments multiples en un paysage architectural. De plus, les références de Michael Graves sont pour la première fois, dans l'architecture contemporaine, explicitement pittoresques : les "log cabins" déjà citées ; un pavillon de musique de la ville d'Aspen en style rustique ; un dessin d'une villa italienne pittoresque de Hesse (1855), avec un escalier extérieur bordé de piliers et surmonté d'une pergola. Enfin, la référence à Schinkel

(1) Michael Graves, International Architect, n° 1, 1979.



Michael Graves - Maison à Aspen, Colorado, 1978
(phot. Keat Tan).

explique le caractère à la fois pittoresque et néo-classique de la villa à Aspen : des colonnades à différents niveaux formant pergola, et la composition mêlant jardin, bassin, portique, pavillon et corps de bâtiments.

La dignité de l'architecture néo-classique de Schinkel est préservée, mais non sa froideur. Son caractère pittoresque est amplifié par la liberté de composition contemporaine ainsi que par la matérialité expressive des murs de rondins. Le pittoresque historique rejoint ainsi une tradition vernaculaire américaine. Peut-être est-ce l'humour de cette juxtaposition des romantiques allemands du siècle dernier et de Davy Crockett qui fait de cette maison la première réussite explicitement pittoresque de l'architecture contemporaine. Cette "brillante fusion du néo-classique et du pittoresque" dont parle David Watkin à propos de Schinkel est peut-être une porte de sortie honorable pour la "tendenza" ? (1).

Comme les murs, les poteaux en bois peuvent exprimer fortement la signification de leur matériau. Dans la villa Mairea, puis dans le Pavillon Finlandais de l'Exposition Universelle de Paris en 1937, Aalto dessine un poteau composé et ligaturé qui illustre parfaitement le terme "intricacy", caractère attaché au pittoresque d'après Price. / C'est une expression moderne du rusticisme parce qu'il s'agit d'une véritable représentation du bois, au-delà du fait que les éléments sont réellement en bois (ce qui était indifférent aux rustiqueurs du XIXe siècle qui le représentaient aussi bien en ciment qu'en fonte !). La construction comme langage n'a rien à voir avec la vérité de l'expression de la structure, elle pose un problème de communication par la représentation des techniques et des matériaux. Cette mise en scène est également différente de ce que Frank Lloyd Wright appelle

(1) David Watkin. - "Karl Friedrich Schinkel : royal patronage and the picturesque", Architectural Design, Neo-Classicism, vol. 49, n° 8-9, Londres, 1979.

"la signification des matériaux" (1). Il s'agit pour lui de faire comprendre la nature essentielle du matériau, de permettre par exemple "au bois d'être du bois". Le matériau doit être utilisé au mieux de ses possibilités techniques et expressives. La "révélation du bois" doit faire apparaître sa nature profonde : les Japonais découvrent les veines et la structure secrète du bois en l'usant avec de l'huile de palme. Il s'agit bien de la construction comme langage, mais comme une parole sacrée qu'il faut respecter. Les écarts de langage sont excommuniés avec violence : "Queen Ann, what murder !". Aujourd'hui nous avons réévalué cette attitude un peu dogmatique, mais cela ne nous empêche pas d'admirer les charpentes de la salle de dessin à Taliesin-Est et que Wright nomme la "forêt abstraite". /—————/ Cette charpente exprime bien "la nature du matériau", et celle qu'Aalto dessine pour le plafond de l'Hôtel de Ville de Säynätsalo, plus capricieuse, presque une métaphore de charpente, correspond également à une version moderne de la construction comme langage.

(1) Frederich Gutheim (sous la direction de) - *In the cause of architecture, Frank Lloyd Wright*. Essays by Frank Lloyd Wright for Architectural Record 1908-1952, Architectural Record Books, New York, 1975

CHAPITRE II.

DEUX TECHNIQUES DE COMPOSITION

Dans la nature ou contre la nature.

Parallèlement au sens que la construction imprime à l'édifice, la composition de ses formes et leur rapport à l'environnement peuvent exprimer l'une ou l'autre de ces tendances. Le Corbusier dessine dans les années cinquante la ville de Chandigarh, en Inde. Il projette à cette occasion des bâtiments administratifs ainsi que trois villas dont les dessins sont très représentatifs du rôle de la nature dans ses compositions. Déjà, sur les dessins de la villa Savoye, en 1929, le fond semblait un gribouillis, lieu du non pensé et, si les dessins de Chandigarh ont quelquefois ce caractère (comme le plan de la villa Hutheesing), ils montrent aussi une attitude différente : pour le Palais de l'Association des Filateurs, mais surtout pour le monument La Main Ouverte, le Palais du Gouverneur ou les bâtiments de la Haute Cour, enfin pour le dessin général de la ville, partout se lit le profil des montagnes alentour, non pas distraitemment reproduit pour signifier le lieu, mais soigneusement suivi, puisqu'il se répète et peut être reconnu d'un dessin à l'autre. ————— Cette ligne toujours présente de ce trait un peu tremblé, mais maîtrisé dans chaque portion est caractéristique des dessins de Le Corbusier, et il joue bien un rôle dans la composition : elle est le fond immense et grandiose auquel le bâtiment s'oppose violemment. C'est une façon délibérée de composer "contre" la nature, et cette façon est sublime. Le Corbusier tient à préserver l'autonomie de sa création et en cela rejoint Kant : "Ainsi le sublime n'est contenu en aucune chose de la nature, mais seulement en notre esprit, dans la mesure où nous pouvons devenir

conscients d'être supérieurs à la nature en nous, et, ce faisant, à la nature en dehors de nous" (1).

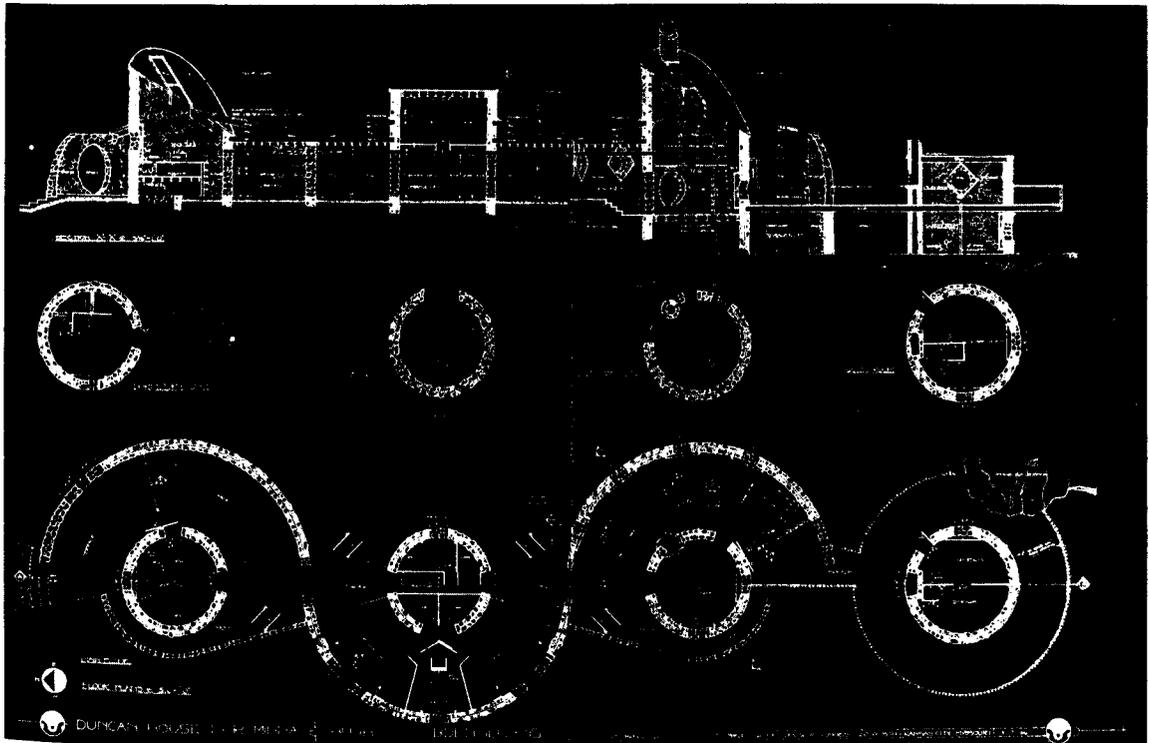
Le rapprochement est plus net encore avec un passage de L'Art Décoratif d'Aujourd'hui où Le Corbusier raconte l'émerveillement des artistes de sa génération devant les formes de la nature, montrées par Ruskin ("Notre enfance fut exortée par Ruskin"). Mais s'il y devine des merveilles d'organisation ("La nature : des organes qui fonctionnent"), il la veut extérieure aux structures "claires" qu'il édifie ("Car nous ne sommes pas des fous") : "La nature et l'évènement sont étrangers à notre force créatrice ; ils sont au dehors, il leur arrive de se mettre au travers" (2).

A ce "quant à soi" sublime de la composition s'oppose tout à fait l'attitude de Frank Lloyd Wright, autre père du Mouvement Moderne, et son "Inside out, outside in". Dans la maison Robie, en 1929, les techniques nouvelles du porte-à-faux permettent de grands plans horizontaux qui s'élancent, ancrés aux puissantes piles de brique, telles des tables rocheuses issues du sol. / L'espace "coulant" ("flowing space") fait pénétrer la nature dans la maison, au moins symboliquement puisque l'on est dans la banlieue de Chicago. Réciproquement le foyer se projette et rayonne. La maison Robie est composée "avec la nature".

Bruce Goff est un architecte suffisamment versatile pour jouer sur les deux registres : la maison Duncan / intègre la nature comme élément de la composition. Le mur ondulé se coule entre les arbres, comme l'escalier de la Maison de la Reine au Hameau de Versailles. / La maison Gutman oppose une double coque, une palourde horizontale, au graphisme vertical des pins.

(1) Emmanuel Kant.- Critique de la faculté de juger, 1790 (Trad. A. Philonenko), J. Vrin, Paris, 1974.

(2) Le Corbusier.- L'Art Décoratif d'Aujourd'hui (1925), Vincent-Fréal, Collection de l'Esprit Nouveau, Paris, 1959.



Bruce Goff - Plan de la maison Duncan, Illinois, 1965 (tiré de Bruce Goff, *AD*, vol. 48, n° 10, 1978).



Bruce Goff - Maison Gutman, Mississippi, 1958 (tiré de Bruce Goff, *AD*, vol. 48, n° 10, 1978).

Cela ne veut pas dire que la maison Robie est pittoresque et la maison Gutman sublime, mais seulement qu'il y a là deux techniques de composition avec la nature ou en opposition avec elle, qui sont des éléments de ces deux attitudes. D'ailleurs les dessins de Wright ou de Bruce Goff dégoulinent de verdure. La végétation y est dessinée avec le même trait que l'architecture et participe nettement à la composition. Le dessin des maisons de Le Corbusier est le plus souvent net de tout attendrissement, et si la végétation est représentée, c'est d'une façon sèche et schématique, comme si Le Corbusier ne savait pas dessiner les arbres ou s'attachait à les faire misérables.  Une étude des jardins dessinés par Mies van der Rohe ou Mallet-Stevens pour accompagner leurs maisons, montrerait sans doute que l'environnement immédiat n'est pas traité comme l'amorce d'un paysage, mais au contraire comme le prolongement de l'architecture.

Le plouf est-il sublime ?

L'architecte Paul Rudolf appelle "architecture du plouf" l'architecture indifférente à son environnement, qui développe ses formes en ignorant les bâtiments qui l'entourent, même dans la ville. Pour lui, c'est une tradition américaine. Dans Partition et Inflexion, nous prétendions que c'était en fait une conception générale du Mouvement Moderne comme l'illustre, par exemple, le Musée Guggenheim de Frank Lloyd Wright qui rompt l'alignement de la 5ème Avenue à New York et ignore superbement les pignons des immeubles qui l'entourent, comme si Wright s'obstinait dans la vision d'un parc immatériel nimbant le musée comme un rêve. Comme pour le Musée Guggenheim, les maisons modernes, par leur caractère absolu, supposeraient autour d'elles, au-delà de

(1) Bernard Hamburger et Jean-Louis Venard. - Partition et Inflexion, Ministère de l'Équipement, AREA, Paris, 1977.

leurs petites pelouses réelles, un vaste parc idéal.

A cette sublime autonomie de la forme s'oppose l'infléchissement qui déforme le bâtiment pour l'adapter à ses voisins ou au dessin des rues qui le bordent. A Bruxelles, la Maison du Peuple de Victor Horta, est un exemple d'infléchissement : le volume du bâtiment s'adapte à la place et à la rue, et contribue à leur donner forme. /—————/ L'infléchissement ou l'altération des volumes des immeubles sont un des soucis principaux du pittoresque urbain que les thèses de Camillo Sitte ont illustré. Price, dans son essai sur le pittoresque écrivait déjà, en 1796 : "Au lieu de faire une façade régulière, s'il tente de soumettre l'orientation des baies aux points de vue les plus heureux, l'architecte sera forcé d'inventer nombre de formes pittoresques, ... obligé d'accommoder son bâtiment aux points de vue" (1).

La rectitude des grands ensembles n'a pas de ces attendrissements. Paradoxalement, ces parallélépipèdes étaient disposés selon un plan d'ensemble à la géométrie précise, permise justement par leur indépendance dans l'espace. Les grands ensembles sont incontestablement sublimes, ou plutôt le registre de leur composition est sublime pour l'architecte. Seule la photo aérienne est à la hauteur de ce sublime misérable (pour le piéton). Ils en ont les attributs : l'angle droit, l'unité, la grandeur. Lorsque s'engage la course de longueur, gagnée provisoirement dans les années soixante, par la barre du "Haut du lièvre" à Nancy, s'agit-il de la "terreur délicieuse" décrite par Burke ? Car cette émulation dans le grand est bien de nature esthétique pour les architectes : aucun argument technique ni évidemment social n'y incitait d'une façon raisonnable. "De la terreur jaillit le plaisir" semblent se dire, comme Piranèse, les architectes romains

(1) Udevale Price.- An Essay on the Picturesque, op. cit.

qui battent aujourd'hui ce record envié avec une barre d'un kilomètre de long, forçant l'admiration d'architectes français nostalgiques, inopinément arrêtés dans leur élan par la crise, le goût du petit et de la maison. La sociologue Anne Querrien note que : "Toutes les recherches du Mouvement Moderne ont porté (...) sur les moyens de définir une architecture de masse, en même temps qu'une architecture créatrice de son site. On peut même se demander si le logement social, le logement de masse, n'était pas la seule voie offerte à l'architecture moderne pour réaliser ses rêves de monumentalité"... (1).

Si les rationalistes italiens aiment particulièrement les barres, c'est que leur forme est "vide" et permet d'exprimer "la mort de l'architecture", ce qui est bien le comble du sublime. Le seul problème, c'est que l'architecture morte ne nous encombre pas avec son cadavre.

Unité ou complexité.

Comme la grandeur, l'unité est nécessaire à l'expression du sublime. Burke écrit avec cette certitude sur la physiologie de l'esthétique qui fait la saveur de ses affirmations :

"A tout changement de couleur et de figure, l'organe tombe dans une sorte de relâchement ou de repos, empêchant cette tension pleine, cette espèce de masse uniforme qui s'allie à une douleur énergique, et qui produit le sublime" (2). Et plus loin : "Tout objet grand par sa quantité doit nécessairement être un, simple et entier".

C'est Venturi qui a le premier, ou le plus clairement, remis en cause la nécessité éthique de la pureté et de l'unité pour l'architecture contemporaine. Le Corbusier avait proclamé :

(1) Bernard Hamburger, Anne Querrien, Didier Rebois, Alain Thiebaut.- La commande publique d'architecture, CORDA-CERA, Paris, 1979.

(2) Edmund Burke.- Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau, op. cit.

que les formes élémentaires étaient la source des plus grandes manifestations de l'art. Dans Vers une architecture, il affirme : "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière... Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les cylindres et les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien. C'est la condition même des arts plastiques". Ce livre établit la légitimité des volumes et des compositions "simples" parce qu'elles sont "pures", ce dont les architectes et les promoteurs ont largement profité.

Venturi remet en cause cette situation confortable et décrit d'autres projets esthétiques dont il indique les techniques : l'ambiguïté, le "à la fois", l'élément à double fonction, la contradiction adaptée ou la contradiction juxtaposée. Venturi n'est certainement pas un architecte pittoresque : Vincent Scully indique que "malgré ses démentis ironiques, Venturi est l'un des rares architectes américains dont l'oeuvre semble prendre une stature tragique dans la tradition de Furness, Louis Sullivan, Wright et Kahn". Dans un chapitre intitulé "La complexité et la contradiction interne s'opposent à la simplification et au pittoresque", Venturi déclare : "Ainsi ce qui caractérise notre art, ce n'est pas l'exubérance mais la tension, beaucoup plus que la sérénité ou ce qui voudrait en donner l'air" (1). Burke décrit la tension comme une source du sublime, le pittoresque étant justement affaire de sérénité et peut-être de détente, par opposition

(1) Robert Venturi.- L'enseignement de Las Vegas, op.cit.

à la tension. La sophistication ironique des significations n'est pas une attitude qui aille dans le sens de la sincérité un peu naïve du pittoresque, telle qu'on peut à la fois la percevoir au XVIIIe siècle ou l'imaginer aujourd'hui.

Mais les techniques de composition que Venturi propose, savent le sublime et sont utilisées par d'autres dans le sens du pittoresque. C'est le cas, par exemple, de ces superpositions de symétries ou de motifs que l'on peut observer dans les maisons de Michael Graves. Dans la maison Schulman, l'axe fortement marqué de la porte d'entrée et de la baie qui la surplombe est décalé par rapport à celui du pignon, et l'organisation des fenêtres et de la paroi en clins de bois rend la composition encore plus complexe : le mur uni, avec ses baies carrées, qui sert de "fond", une maçonnerie de moellons appliquée sur ce fond, la paroi en pavé de verre et enfin le motif de l'entrée. /—————/ La superposition de ces ensembles donne l'effet d'une grande complexité, certes éloignée des "grandes formes primaires", dont l'image est "nette et tangible, sans ambiguïté", que Le Corbusier réclamait.

La forme ouverte.

Certains professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts expliquaient que la composition terminée, on ne peut lui retrancher ou ajouter aucun élément. Au contraire de ces architectures définitives, la composition pittoresque admet le rajout, en utilise les effets et même considère ce rajout comme un sujet convenable pour un architecte, comme le montre l'agrandissement de la maison Claghorn par Michael Graves.

"L'accumulation de fragments successifs" qu'évoque Charles Jencks pour décrire les bâtiments de la Faculté de Médecine de Lucien Kroll, représente aussi les décisions multiples

prises avec les utilisateurs qui ont participé à la construction.

"L'accumulation de fragments successifs" est le mode naturel de conception de l'architecture marginale, la maison de Clarence Schmidt en étant l'exemple extrême. D'ailleurs, la construction de ces maisons s'étend effectivement sur de longues périodes. Elles sont souvent le résultat d'un acharnement prolongé, d'une collecte hasardeuse des matériaux et objets. /—————/ Le temps qui figure dans ces compositions est réel. C'est ce qui les rend si vivantes : "Entre 1948 et 1971, Clarence Schmidt, maçon et plâtrier de formation, consacre une énergie considérable à bâtir une maison extraordinaire dans les collines boisées de Woodstock (Etat de New York) où il vécut en ermite, tel Robin des Bois, comme il le dit lui-même. Installé au départ dans une petite baraque provisoire, il construisit durant des années sa maison qui, comme une forme organique, envahit progressivement le terrain pour devenir à la fois un immense labyrinthe et une ziggourat sauvage s'étageant sur sept niveaux. Edifiée à partir de bois de récupération, tant pour la structure que pour les éléments de remplissage de la façade, sa maison comportait un nombre fantastique de fenêtres de tous modèles"(1). Price parlait, lui, des effets "d'une splendide confusion".

Alain Sarfati décrit, dans le premier numéro de la revue URBI (2), sa manière d'aborder le projet : "Il faut quand même que l'on soit dans une situation d'accumulation dans la fabrication du projet, pour qu'il soit possible d'intégrer de nouvelles interventions. Si je décidais à un moment que le projet est terminé, parfait, je ne supporterais pas qu'on vienne y changer quoi que ce soit". /—————/ L'effet des

(1) Architectures marginales aux Etats-Unis, éditions audiovisuelles du Centre d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1975.

(2) Alain Sarfati. - "L'architecture comme oeuvre ouverte", URBI 1, Paris, septembre 1979.



Alain Sarfati - Maisons individuelles groupées, La Ferté Saint-Aubin.

ajouts et des modifications apportés par plusieurs générations sur une maison est certainement pittoresque. Pour Sarfati, le problème est différent puisque la durée de la construction est limitée, mais il montre que pour recevoir les intentions multiples des maîtres d'ouvrage (les architectes de la ville nouvelle, le promoteur), profiter des savoir-faire imprévus des entreprises, et même permettre aux futurs habitants d'intervenir ("Construire une pergola, modifier les jardins, faire une terrasse"), la manière de composer et de faire le projet doit être particulière. Si Sarfati critique "l'esthétique du permis de construire", c'est qu'elle suppose l'oeuvre arrêtée, terminée à un moment donné, alors qu'elle devrait se modifier, presque s'improviser à partir d'une structure au fur et à mesure de sa propre histoire, à laquelle beaucoup contribuent. Osez intervenir sur la maison "sublime" de François Robert à Ajaccio !

Cette demande est à proprement parler pittoresque car elle fait référence à la peinture moderne. Des peintres, comme Raysse ou Rauchenberg ne produisent pas des images qu'on pourrait transposer, mais représentent des processus. La relation entre la peinture et l'architecture contemporaine se rétablit enfin, non pas par une plastique commune, mais par une conception commune de l'histoire de l'oeuvre, picturale ou architecturale.

L'accident ou la série.

Sur la façade sud de l'Hôtel de Ville de SÄynÄtsalo, la longue rangée de meneaux s'allonge, s'abaisse brusquement, se relève. /—————/ Peut-être y a-t-il une explication fonctionnelle, mais ces accidents visuels se retrouvent dans toute l'oeuvre d'Aalto : sur les façades et l'organisation

des baies, en plan dans les redents imaginés pour les bureaux du Pavillon Finlandais à l'exposition de 1937, finalement en volume comme dans l'Hôtel de Ville de Seinäjoki, version moderne des "variations inattendues" qui caractérisent le pittoresque pour Price. / ——— / Une ligne d'Aalto est une aventure. On ne sait ce qui va lui arriver quand elle commence. Elle part tout droit, s'infléchit à gauche, brusquement s'arrête, amorce une grande courbe. Un redent s'achève par hasard. Aalto nous a montré la cohérence de l'accidentel qui avant lui n'était qu'évènement capricieux. Cette technique efface l'étrangeté de la géométrie des formes architecturales dans la nature : dans la maquette de l'Hôtel de Ville de Kiruna, les courbes de niveau ont-elles été conçues par l'architecte ?

L'accident s'oppose bien sûr à l'uniformité et à l'ordre des grandes compositions néo-classiques actuelles ou passées (là, c'est l'infini sublime du régulier), mais il s'oppose aussi au système, même si celui-ci est basé sur la répétition d'une figure complexe. Plus l'élément est complexe, plus le système apparaît. Le panneau de façade en béton moulé que l'on s'ingénie à travailler, donne par sa répétition un effet d'autant plus systématique. Certaines opérations de maisons individuelles donnent l'impression que l'architecte n'enrichit les formes de la maison que pour renforcer l'effet de système qui résulte de leur juxtaposition. Les maisons d'Arne Jacobsen près de Copenhague sont sans doute le premier exemple de cette démarche.

L'accident s'oppose donc à la régularité, il tire son effet de l'unique : Aalto se prive des effets de la répétition ou de la série. Par contre, dans ses dessins, Aldo Rossi traduit ses intentions sublimes par des perspectives accentuées, et

cherche à suggérer l'infini par l'effet de la série : la répétition est métaphore de l'infini. "L'infinité est encore une source du sublime qui tend à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus naturel et l'épreuve la plus infaillible du sublime" (1). Dans ses compositions, Aalto, recherchant au contraire la particularité de chaque chose, se sert systématiquement de l'accident, attribut du pittoresque.

Deux genres de dimensions.

Les architectes du Mouvement Moderne ont prôné l'exactitude des dimensions, soit par l'utilisation du module qui raccorderait les nécessités industrielles à des problèmes antiques, soit par l'usage des tracés régulateurs pour les plans ou les façades. Le Modulor de Le Corbusier, qui permet d'établir les dimensions de chaque objet jusqu'à celles de la ville, en relation avec celles de l'homme, nous semble sublime, comme les tracés régulateurs qui apportent l'ordre de la géométrie à la matière brute. Il est paradoxal de parler de sublime pour qualifier cet usage des nombres et des figures, puisque le sublime est le fait de l'incommensurable et de l'illimité, mais ceci montre que les formes du transcendantal et du surhumain ont été modifiées. Les sources du sublime se sont inversées : il ne s'agit plus de méditer sur l'âme des mystères de l'infini, mais de montrer l'infinie puissance du savoir, de la science et de la technique. La science joue aujourd'hui pour le sublime le rôle du précipice romantique au XVIIIe siècle : Cap Canaveral remplace la Jungfrau et Le Corbusier exhibe triomphalement dans Le Modulor la lettre de félicitations d'Einstein.

La recherche sur les systèmes de proportions, les nombres et

(1) Edmund Burke.- Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau, op. cit.

leurs séries dimensionnelles, qui s'est développée tout au long du Mouvement Moderne, signifie le désir d'un support "exact" pour la composition (selon l'expression de Le Corbusier) qui puisse à la fois impressionner les scientifiques et prouver que l'architecture moderne est une part de l'architecture éternelle. C'est par la cabane primitive que Le Corbusier commence son chapitre sur les tracés régulateurs dans Vers une architecture. Il est d'ailleurs révélateur que le mythe de la cabane primitive, sans doute trop pittoresque, prenne ici la forme de l'"enclos primitif" où la maîtrise de l'espace par la dimension trouve son origine. Les dimensions du Parc Guëll de Gaudi ou des maisons de Hans Scharoun n'ont pas cette autonomie de signification ni cette exactitude volontariste. Elles sont l'effet des ajustements successifs du projet, sans qu'il faille de clefs abstraites pour les lire.

L'architecture moderne propose une inversion des références dimensionnelles du sublime et du pittoresque. Le sublime s'opposait à tout ce qui "borne la forme et la taille, mesure et domine" (1), c'est maintenant la précision même de la mesure qui semble sublime, et la mesure impossible qui semble pittoresque.

Le Hameau de la Reine, chef d'oeuvre de l'architecture post-moderne.

Pour continuer cette approche des dispositions architecturales du pittoresque et leur actualité, nous ne résisterons pas au plaisir de décrire le Hameau de la Reine à Versailles, construit pour Marie-Antoinette par le peintre Hubert Robert et l'architecte Mique, cet ensemble de "fabriques" d'une écologie sentimentale et rousseauiste, dans l'esprit du temps

(1) Derrida.- La vérité en peinture, Flammarion, Collection Champs, Paris, 1978.

du retour à la nature.

Les Goncourt font le portrait de l'inspiratrice de ces lieux : "Un coeur qui s'élançe, se livre et se pratique, une jeune fille allant les bras ouverts à la vie, avide d'aimer et d'être aimée (...) Elle aimait toutes les choses qui bercent et conseillent la rêverie (...) Les retraites familiaères où l'amitié s'épanche, les causeries intimes où l'esprit s'abandonne, et la nature, cette amie, et les bois, ces confidents, et l'horizon où le regard et la pensée se perdent, et les fleurs et leur fête éternelle" (1).

Dans la Laiterie de ce Disneyland privé, la reine pouvait jouer à la fermière. C'était l'époque d'une passion naissante pour la nature, scientifique pour les encyclopédistes et Buffon, morale et poétique pour Rousseau : "J'aurai pour cour une basse cour, et pour écurie une étable avec des vaches pour avoir du laitage que j'aime beaucoup. J'aurai un potager pour jardin, et pour parc un joli verger..." (2). N'est-ce pas aujourd'hui le rêve de beaucoup ? Les publicistes lassés des artifices de la ville élèvent des chèvres et font des fromages. L'écologie et la curiosité pour les sciences de la nature nous rapprochent de cette époque.

Il y a bien sûr au Hameau du Petit Trianon tous les caractères du pittoresque le plus pur et en particulier la composition avec la nature dont nous avons parlé, nature "résumée" dans le jardin d'Antoine Richard. Mais c'est l'extraordinaire actualité des procédés de composition architecturale qui est étonnante. On y retrouve toutes les notions introduites par les architectes post-modernes, appliquées avec un naturel qui leur manque souvent, sauf l'ironie et le deuxième degré, bien entendu, qui se seraient si mal accordés avec la sincérité

(1) Ed. et J. Goncourt.- Histoire de Marie-Antoinette, cité par G. Gromort dans Le Hameau de Trianon, Vincent-Fréal et Cie Editeurs, Paris, 1928.

(2) Rousseau.- Emilè, livre IV, 1762.

que les Goncourt nous décrivent.

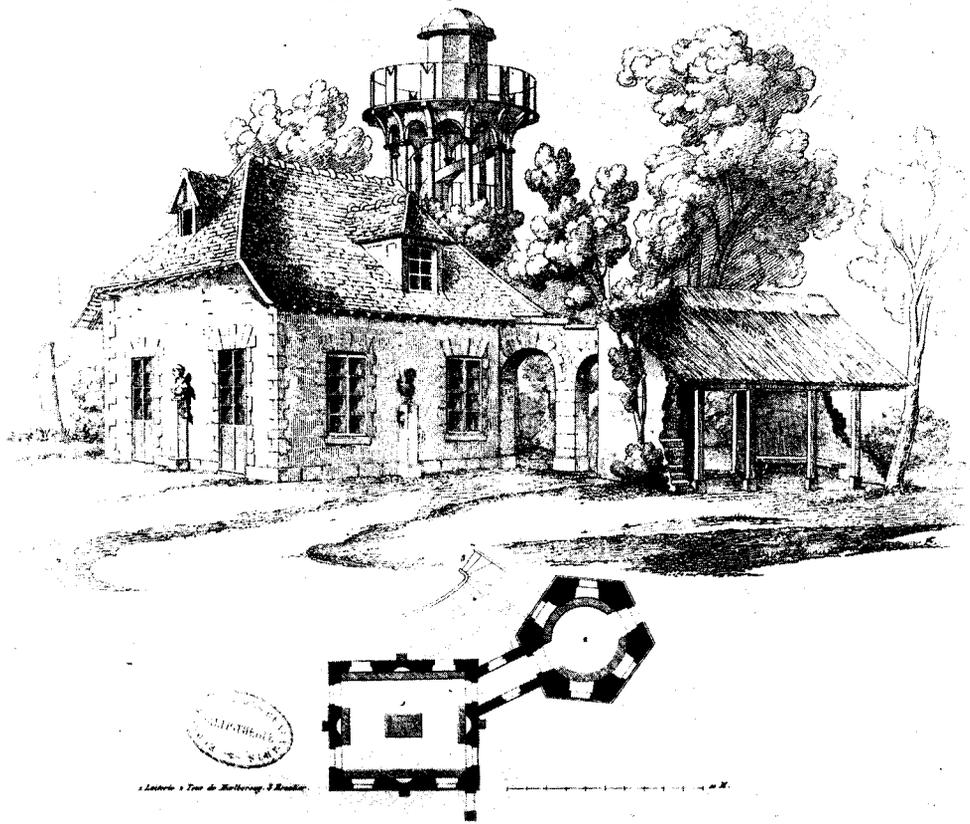
Cette ironie, un peu grinçante chez Venturi ("le laid et l'ordinaire"), maintient la distinction entre les codes savants et les codes populaires (les architectes ont quand même leur quant à soi...), mais elle se résout parfois dans l'humour qui est aussi présent au Hameau de Versailles. Gromort nous explique que le pittoresque du Hameau est réussi car il n'est "ni ridicule ni enfantin" (1). Pourtant, l'humour du Hameau est enfantin et savant à la fois, enfantin par le jeu incessant des références et des échelles, qui en font un merveilleux joujou magique, mythique comme Little Nemo et Alice au Pays des Merveilles.

Mais revenons aux procédés de composition qui nous conduisent à associer l'architecture du Hameau à celle des post-modernes : toutes les catégories de Venturi et des autres théoriciens s'y retrouvent. Dans un chapitre intitulé "L'élément conventionnel", Venturi propose d'utiliser des éléments d'architecture traditionnelle d'une façon nouvelle (2) : si l'architecte "utilise la convention d'une manière non commune, il change leur contexte et il peut même utiliser un cliché pour obtenir un nouvel effet". L'utilisation non conventionnelle d'éléments conventionnels est constante au Hameau. C'est le cas pour la lucarne du Colombier qui est une lucarne capucine mais anormalement grande et haute. En plus, elle est inversée par rapport à une lucarne traditionnelle, son égout étant tourné vers le faitage du toit. La tour de la Maison de la Reine est anormalement basse pour une tour. Le toit rustique et la toute petite lucarne en font une référence ambiguë. Les fenêtres du Boudoir sont évidemment trop grandes : ce sont des fenêtres de château sur une petite maison paysanne. D'ailleurs, ce sont bien souvent des jeux avec l'échelle des

(1) Le Hameau de Trianon, op. cit.

(2) Venturi.- De l'ambiguïté en architecture, Dunod, Collection Aspects de l'Urbanisme, Paris, 1976.

Laiterie et Tour de Marlborough dans le parc du Petit Trianon à Versailles.



La laiterie et la Tour Marlborough du Hameau de la Reine à Versailles (tiré de Normand Ainé - Paris Moderne ou choix de maisons construites dans les nouveaux quartiers de la capitale et dans ses environs, Paris, 1843).

éléments qui produisent cet effet de conventionnel - non conventionnel : l'appentis sur le Boudoir semble soit ridiculement grand et alors fait avec des éléments de charpente d'une maigreur incompréhensible, soit accolé à un bâtiment trop petit, ce que les fenêtres "de château" démentent aussitôt. Ce type de perplexité est très justement l'ambiguïté recherchée par Venturi. Les arcades de la Laiterie font le même effet d'ambiguïté d'échelle.

Dans un travail sur la diversité architecturale (1), nous avons montré comment, au-delà de tous les systèmes inventés pour faire varier et mettre dans des positions différentes des éléments semblables (la "combinatoire"), c'est la juxtaposition d'éléments différents qui est le ressort principal de la diversité. Aalto nous en donne un exemple quand il juxtapose une salle de concert en brique, aux formes arrondies, à un immeuble de bureaux rectangulaire. Ce jeu de juxtapositions est utilisé pour introduire une diversité affirmée dans le petit bâtiment dit le Réchauffoir, également entre la Laiterie et la Tour Marlborough qui n'ont aucune référence architecturale commune. C'est plutôt l'effet violent de leur rapprochement qui est recherché, comme dans les deux parties de la Maison du Garde. Cette juxtaposition peut aller jusqu'à l'accumulation, séries de juxtapositions assemblées, comme c'est le cas pour les arcades, l'escalier, le corps de bâtiment, le cabinet et le lavoir du Moulin, ou encore la tour, la salle, les deux arcades et le portique couvert de la Laiterie.

Parmi les procédés chers aux post-modernes, retenons encore les asymétries partielles dans un ensemble par ailleurs dissymétrique (comme dans la Maison de la Reine et comme l'emploie souvent Michael Graves), l'altération des formes

(1) Bernard Hamburger et Jean-Louis Venard.- Série industrielle et diversité architecturale, La Documentation Française, Paris, 1977.

(dégradation, déchirure, découpe). La représentation d'une action sur la forme est un des procédés les plus importants de l'art contemporain. Ce procédé existe sous plusieurs formes au Hameau. Sur le Moulin, "on a imité par endroits une paroi de briques mises à nu sous l'enduit supposé dégradé" (1). L'extrados des arcades et les murs latéraux du portique couvert de la Laiterie suggèrent aussi des altérations, ainsi que le pignon dissymétrique de la Maison du Garde : c'est un pignon symétrique dont on a coupé un versant à la moitié - motif qui sera plus tard très répandu dans l'architecture pavillonnaire.

Ce qui est intéressant dans le Hameau, ce n'est pas essentiellement de répertorier les effets pittoresques de la fin du XVIIIe siècle, mais de comprendre le sens des procédés de composition de certains architectes contemporains, d'ailleurs explicitement liés aux recherches des peintres actuels, et de comprendre ainsi leurs tendances vers un pittoresque que l'on cherche à cerner.

(1) Histoire de Marie-Antoinette, op. cit.

CHAPITRE III.

DEUX FAMILLES DE SIGNES

"Mon rêve".

Le bâtiment, au-delà des procédés de composition et de construction qui ont permis de le concevoir, exprime globalement ou pour une de ses parties, des symboles et des significations. Bien des oppositions, révélées par l'analyse des significations dans l'architecture contemporaine, montrent les formes prises par le sublime et le pittoresque aujourd'hui, par exemple : l'abstraction des représentations, dessins ou photos d'architecture, où l'absence systématique de personnages est significative - la photo d'architecture est réussie quand on ne sait où est le haut et le bas ; le goût du grand (du "kolossal" de Derrida) opposé au goût du petit ("Small is beautiful") ; le circonstanciel (l'"ad hocism" de Charles Jencks) contre l'universel. L'acceptation des représentations ou symboles explicites ("Dubonnet" peint sur les pignons des immeubles) ou au contraire leur rejet au nom de la pureté formelle, telle que l'a analysée Venturi, rentrent aussi dans l'opposition sublime - pittoresque.

Price fait du "naturel" un attribut essentiel du pittoresque. Ses métaphores s'opposent à celles de la technologie et de l'artificiel, pour se rattacher à toute une famille de signes associés aux plantes et aux animaux. Charles Moore parle de "contes de fées architecturaux" : "Je pense qu'il y a des occasions particulièrement intéressantes (et actuellement négligées) dans l'univers architectural des contes de fées, juste au-delà la réalité quotidienne. Aussi loin qu'aillent les enfants dans un conte de fées, ils sont toujours rentrés

à la maison, à l'heure, pour le thé. On dirait que les royaumes de la magie sont très proches de la réalité quotidienne" (1). Le naturel n'est pas loin du surnaturel. Les images de maisons champignons abondent dans la littérature enfantine, surtout dans la "sensibilité populaire anglaise" dont parle Michel Conan dans son analyse du paysage pittoresque (2). C'est le domaine des lapins qui parlent et de tout un petit peuple pittoresque des champs et des forêts, au temps de "Merry England", "avant" la noirceur des mines et des usines. C'est le décor d'Alice au Pays des Merveilles, de Peter Rabitt de Beatrix Potter... Les inventions architecturales de Nicky and his forest friends sont de la même veine, des maisons champignons, des maisons arbres, des maisons terriers.

Il y a une relation équivoque de la maison avec l'univers enfantin qui nous ramène à Lequeu, où nous avons trouvé la plupart des grands archétypes de la banlieue moderne : le château fort miniature, la maison de sorcière, les maisons de poupée. Ce n'est pas par hasard si Charles Moore est confronté aux mêmes types et nous propose sa version de la maison-jouet. La Keely Guest House de Michael Graves et ses serrureries, qui suggèrent un élément de base spatiale ou la coupée d'un lance missile, n'est-elle pas un renouvellement de ces images enfantines au temps du Meccano et de la Guerre des étoiles ? /—————/ Car au-delà de ces images de l'enfance, c'est toute la présence symbolique de la maison dans l'inconscient qui est en cause. La maison-terrier des Hobbitts qui peuplent les contrées du Seigneur des anneaux, le roman de Tolkien, et les maisons si simples de Magritte, une fenêtre allumée dans un crépuscule lumineux, à l'orée d'une forêt, illustrent les mystères de l'intérieur... /—————/. L'avant-garde

(1) A + U, The work of Charles Moore, Tokyo, 1978.

(2) Postface de Michel Conan à la réédition de De la composition des paysages, op. cit.



Hermann Finsterlin - *Der «Raum»*
(phot. Akademie der Künste, Berlin).

allemande des années vingt a exploré ces thèmes, à travers les "Raumstudie" de Paul Gosh ou les jeux de construction de Hermann Finsterlin.

La "beauté en dehors de la question" prend ainsi une nouvelle dimension et rejoint les manifestations "contre l'art" des surréalistes. La villa "Mon rêve" revêt alors toute sa signification. Peut-on la réduire aux fantasmes petits bourgeois sans le faire également pour ces autres manifestations de l'inconscient qui accèdent à la psychanalyse pour l'intelligentsia ou au statut d'art professionnel ?

*Les signes manifestés par l'architecture de la maison sont liés à l'imaginaire et à l'inconscient. Mais ils en sont une manifestation matérielle dans la ville ou ses faubourgs. En cela la maison est un support de communication. Elle intègre au champ social ce que les individus ont de plus secret et de plus vulnérable. Le contrôle et la censure actuelle de la maison libèrent aussi de l'angoisse d'avoir à s'exprimer, et les nouveaux villages et leur mutisme architectural décrivent un peuple d'emmurés dans un silence d'abri anti-atomique, avec les antennes de télévision comme recours dérisoire contre l'isolement.

Il est vrai que l'impact du surréalisme sur la culture moderne a presque totalement épargné l'architecture. Pourtant, aux arcs de granit et de brique rouge qui se découpent sur un mur de rocaille, aux percements de machefer, aux molécules fondues et vitrifiées de Lequeu répondent les parois d'aluminium doré sur des soubassements d'antracite et de blocs de verre inégaux de la maison de Joe Price, construite par Bruce Goff. Ces poèmes de matières et d'espaces rejoignent les dessins de la revue Früchlicht réunis par Bruno Taut.

Leur légitimité est celle du désir. Ainsi en est-il de la fascination qu'ont exercée, dans les années soixante-dix, les maisons des marginaux américains ou encore de la complicité suspecte avec la nature que suggère le refuge pour un ornithologue d'Erich Fresdorf, publié dans Frülcht en 1920, ou les "Tahoe" indiens de Frank Lloyd Wright à la même époque. Toute création est indécente. Doit-on l'admettre dans la rue ou l'enfermer dans les musées ?

Images de l'avenir ou représentation du temps.

Pour l'architecture fonctionnaliste, le passé n'existe pas, les fonctions sont une base objective et rationnelle : un théorème, une découverte scientifique sont toujours valables. Arrêter ainsi le temps ou plutôt l'ignorer superbement, n'est-ce pas une action sublime ?

Antoine Grumbach est sans doute l'architecte actuel qui a le plus utilisé les registres du pittoresque : par la très forte opposition des matières et par la composition d'un paysage en miniature, presque à la chinoise, pour l'escalier de la place de l'Arche Guedon, à Marne-la-Vallée /—————/ ; par l'insertion des symétries dans le système des murs, des verrières et des escaliers "paysages" pour les maisons de Nancy ; mais surtout par l'utilisation de l'inachevé ou du "supposé dégragé" qui est une tentative pour intégrer des métaphores du temps. L'insistance mise par ailleurs sur la mémoire et la superposition des tracés de la ville renforce cette préoccupation de l'intégration du temps dans la représentation et s'oppose fortement à la négation de l'histoire par le fonctionnalisme.

Le "supposé dégragé" n'est pas la représentation littérale du vieillissement comme la recherche artificielle d'une "patine".

Il s'agit plutôt de la reconnaissance par les artistes de la valeur plastique de l'irrégularité et des accidents qui apparaissent à un moment particulier de la vie d'un ouvrage. Il peut s'agir aussi bien de l'ébauche de l'oeuvre arrêtée pendant sa définition que de la démolition ou de l'écroulement comme : les supermarchés Best de James Wines, ou le pignon des bâtiments de Lucien Kroll à Louvain. On ne saurait mieux marquer le lien entre l'instant, illustré par ces dégradations, et le naturel.

Ces figures trouvent une illustration frappante dans les pavillons de la Ménagerie du Jardin des Plantes à Paris. Conçus par Molinos vers 1820 (1), le temps y est représenté à travers toutes les variantes possibles de la cabane primitive. Cette maison originelle abrite des animaux lointains. Ses différentes formes deviennent, à partir des modèles symboliques de la cabane, des variations constructives pleines d'invention : les biches habitent celle de Vitruve, aux rondins établis avec virtuosité selon des directions changeantes, et les gnous, celle de Semper, aux branchages entremêlés avec art, comme les avait dessinés des préhistoriens fantaisistes ; les buffles posent gravement devant un prototype rustique de temple antique, tandis que le zébu se tient devant l'assemblage composite de pierre et de bois que Blondel assignait à l'architecture primitive.

Mais ces temps mythiques illustrés par les cabanes ne sont pas les seules références, d'autres motifs s'y mêlent : un pilier massif figurant l'amorce d'une volute ruinée, un mur de pierre inachevé, un escalier de bois rustique se télescope dans la maison. Les formes organiques du toit de chaume, la balustrade en branchage, les pierres érodées forment l'effet dominant. La

(1) Gabriel Thouin.- Plans raisonnés de toutes les espèces de jardins, Lebègue imprimeur, Paris, 1820.

loggia à claire-voie est bordée de poteaux de bois. Des treillages y alternent avec les balustrades. La porte d'entrée des animaux présente au contraire une géométrie néo-classique, avec un arc en plein cintre et des oculi ronds soulignés de brique, et contredit par sa stabilité la ruine qui surplombe le toit. La composition de ces éléments est basée sur une imbrication savante : la ruine monumentale se prolonge fictivement dans le bâtiment puisqu'elle ressort sous la forme d'un mur de pierres érodées sur la façade opposée. Elle sert d'appui au toit dont elle déforme le cône donnant à sa base des ondulations de collines. Le mur s'abaisse par pallier, découvrant une paroi de brique à l'arrière-plan. Dans cette petite construction, toutes les significations du naturel sont exprimées avec ambiguïté entre le vocabulaire rustique, et tout ce qui s'y rapporte, et son contraire à peine évoqué ; les signes du temps qui passe rendant la construction improbable et le présent fragile comme la vie.

Avec le Hameau de la Reine, la Ménagerie du Jardin des Plantes est un de ces chefs d'oeuvre du pittoresque qui apparaissent dans le catalogue néo-classique de Krafft en 1864. Ces exemples vont ainsi participer au basculement de l'esthétique domestique du XIXe siècle.

William Wilson Wurster et l'esprit du lieu.

Une maison d'Aldo Rossi, avec ses géométries épurées, représente un retour aux sources du Mouvement Moderne. Les épurant encore, Rossi crée justement un nouvel alphabet du sublime, comme celui de l'époque néo-classique : on retrouve la même abstraction des jeux de symétrie, des axes et des tracés, la même dématérialisation des surfaces et des volumes. On n'est pas loin des dessins de Durand, mais la référence classique est ici l'architecture du Mouvement Moderne. Le



Robert Venturi - Maisons Trubek et Wislocki, 1971-72
(phot. Agence Venturi).

l'avis est remplacé par l'axonométrie qui renforce également l'abstraction.

Quand on étudie les significations attachées au sublime et au pittoresque aujourd'hui, on peut retenir que la Rome des néo-classiques était comme la Pologne du Père Ubu : "Partout, c'est-à-dire nulle part", et que cet attribut du sublime est revendiqué par l'architecture internationale. Le progressisme de l'architecture moderne était universel (il reposait sur la science, la technique, la morale, l'éthique sociale, etc...), celui des "néo-modernes" en reproduit les formes sans grande conviction sur le fond.

Comme les sources de ce qui nous dépasse et nous remplit de crainte, celles du familier et du naturel se modifient par réaction. L'affirmation du lieu et de son histoire est aujourd'hui inséparable de la nature, par opposition à ce qui est partout et nulle part. Une des contradictions du progrès technique est de reposer sur une culture et des lois universelles tout en produisant le particularisme : Mac Luhan explique que la télévision crée à la fois le village mondial et la renaissance obligée de l'esprit tribal : "La technologie nouvelle de l'électronique, en raison de sa nature astreignante et "implosive", oblige l'Occidental à quitter les hauts plateaux des valeurs alphabétiques pour le coeur même des ténèbres tribales, vers ce que Joseph Conrad appelait "l'Afrique intérieure". La télévision détruit l'autonomie individuelle, tisse de nouvelles relations entre les personnes et, par la présence instantanée des événements mondiaux, conduit à l'affirmation des cultures locales" (1).

L'homme moderne est comme l'Océanien décrit par Jean-Claude Guillebaud, "habitant un océan immense aux îles innombrables et ayant l'obsession de se rattacher à un point de terre,

(1) Marshall Mac Luhan.- D'oeil à oreille, la nouvelle galaxie, Denoël-Gonthier, Paris, 1977.

s'affilier sûrement à un croisement très précis de longitude et de latitude"(1). La nature n'est plus, comme au XVIIIe siècle, une catégorie générale pour les poètes et les savants, elle est devenue géographique et repérée dans les guides touristiques : un parc naturel est "des Cévennes" ou "d'Armorique". La nature n'est pas recherchée pour son universalité, mais parce qu'elle permet de spécifier un lieu. Une petite fille, écrit après avoir vu le sputnik : "Les étoiles sont si grandes/ La terre est si petite/ Restez où vous êtes". (2).

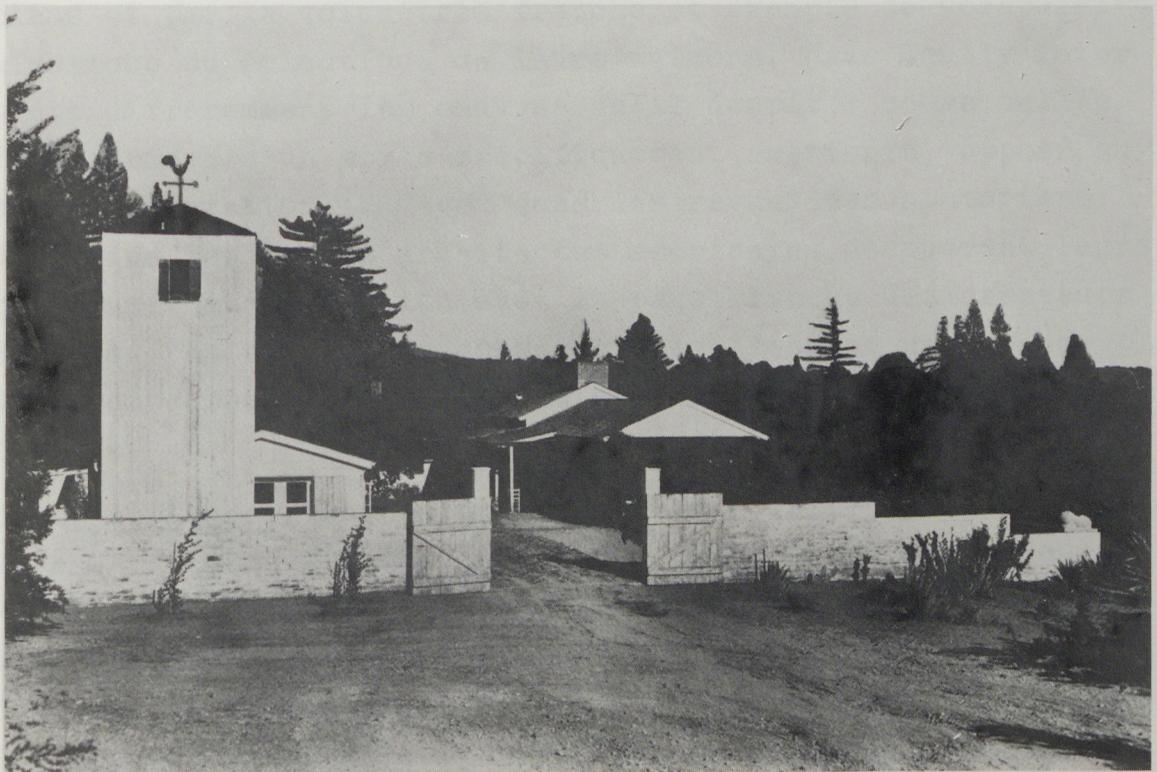
Les normes de la "maison bretonne" ou la "maison lorraine" sont une réponse dérisoire à une évolution culturelle plus profonde. D'ailleurs, les contraintes réglementaires draconiennes qu'elles supposent ne seraient pas acceptées s'il en était autrement. En France surtout, l'architecture contemporaine s'est établie en rupture totale avec toute réflexion ou toute culture locale. La maison régionale est donc vide de toute architecture et se résume à quelques signes élémentaires imposés tristement. Peut-être ces signes sont-ils le chaînon manquant de l'industrialisation du bâtiment : les symboles vraiment simples qui permettraient d'accéder à l'ère du conditionnement des produits de grande consommation !

L'histoire de l'architecture moderne ne peut être réduite à l'architecture internationale. Lorsque Vincent Scully, après avoir étudié l'histoire de l'architecture américaine, publie, The Shingle Style Today, en 1974, il montre le nouvel intérêt des architectes américains pour leurs propres racines culturelles, essentiellement par des maisons. Les maisons Trubek et Wislocki de Venturi, en 1971-1972, répondent à la maison Low de Mc Kim, Mead et White de 1887, avec pour toile de fond l'architecture rurale des granges de la Nouvelle Angleterre.

—————/ Les vagues successives d'influences

(1) "Un voyage en Océanie-Niue, mais que disent les poètes ?", Le Monde, 30 juillet 1980.

(2) Cité par Mac Luhan, in D'oeil à oreille, la nouvelle galaxie, op. cit.



W.W. Wurster - Maison Gregory, Santa Cruz, 1926-27 (tiré de Sally Woodbridge - *Bay Area Houses*, Oxford University Press, New York, 1976).

européennes, du style Beaux-Arts au Bauhaus et au Mouvement Moderne ont agi sur cette tradition mais ne l'ont pas effacée. Elle a été reconquise surtout, dans les années soixante-dix par Venturi, Moore et leurs élèves. Les "shingles" sont un essentage de bois, procédé de façade couramment utilisé par les charpentiers américains. On peut faire des architectes du XIXe siècle, qui ont utilisé cette technique, des précurseurs du Mouvement Moderne, par la liberté et la continuité de leurs plans et par la volumétrie franche et exempte de vocabulaire classique ou éclectique de leurs maisons. Mais Scully interprète différemment les oeuvres qu'il décrit : comme celles de pionniers d'un style spécifiquement américain, opposé au style international. C'est dans les revues des historiens d'art que les jeunes architectes américains découvrent leurs références en opposition avec la page blanche des créateurs du Bauhaus. Les traditions constructives tiennent une grande place dans cette recherche délibérée et consciente de références locales.

Cette attitude n'est en fait pas tout à fait nouvelle aux Etats-Unis : Frank Lloyd Wright cherche à créer la "Prairie House" du Middle West, et l'oeuvre de Charles Moore ne peut être séparée de la tradition de la "Bay Area" de San Francisco. La maison que William Wilson Wurster construit en 1920 pour la famille Gregory est un exemple remarquable de cet esprit. L'habitation s'établit autour d'un enclos. Les pièces sont distribuées par une véranda et par le jardin. Une "tour à eau", seul volume vertical, marque l'entrée. "Par l'ensemble de son caractère de ranch californien comme archétype, la maison Gregory satisfait précisément les besoins du client. Elle ne singe aucune forme traditionnelle. Elle exprime fondamentalement l'esprit de la région dans un moment rare de génie créatif. Si une seule maison peut symboliser la tradition de l'architecture domestique

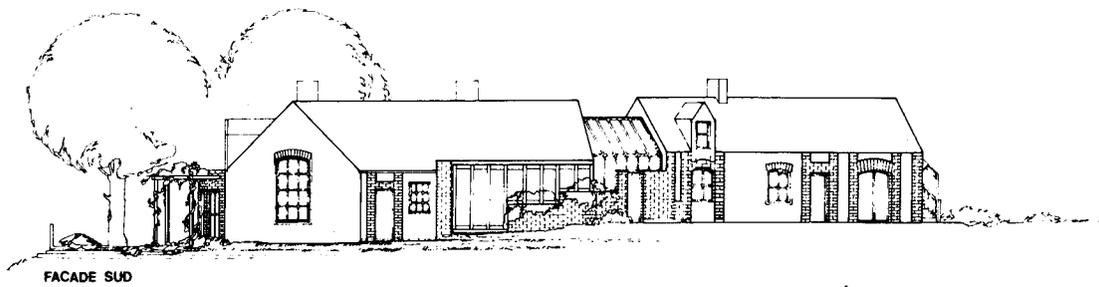
de la "Bay Area", c'est la maison Gregory" (1).

Wurster connaissait bien les recherches des avant-gardes européennes de l'époque. Il utilise, par exemple, l'interpénétration des espaces extérieurs et intérieurs, chère aux doctrines modernes, mais dans le cadre de types locaux : "Il prit le corps de l'architecture moderne et lui donna une âme régionale" (2). Le savoir-faire de l'architecte s'applique à l'arrangement, aux proportions, à l'harmonie générale, mais le vocabulaire constructif est celui du charpentier. Le matériau de base de sa poésie simple et pleine de joie n'est pas le jeu savant des volumes sous la lumière, comme dans la villa Savoye (qui est de la même époque), ni celui des références prises dans les architectures savantes du passé. Il est tout entier dans les conventions constructives de la région, utilisées avec art et d'une manière volontaire et symbolique qui les dépasse complètement. Il s'agit évidemment d'expression et non d'utilisation littérale de techniques. La porte à écharpe du séjour est aussi "inventée" que le poteau d'angle en IPN de Mies van der Rohe, mais elle exprime "le naturel" moderne à travers les savoir-faire et le vocabulaire d'une région, et non la technologie universelle.

Avec la maison Gregory et les autres maisons de W.W. Wurster, dans les années trente, on est loin des règlements simplistes de la maison néo et de sa standardisation formelle, mais aussi de l'indifférence sublime à l'histoire de la maison résolument contemporaine des architectes.

(1) Richard C. Peters.- Bay Area Houses, Oxford University Press, New York, 1976.

(2) Sally Woodbridge.- Bay Area Houses, *ibid.*



FACADE SUD



FACADE OUEST

Le néo-régional ou le naturel contre la culture.

Le naturel est aujourd'hui lié aux lieux. Mais le local se confond souvent en France avec le rural. Les urbains, qui déferlent pendant les week-ends sur les campagnes, forment des processions autoroutières vers le naturel. La "maison de campagne" du début du siècle était un lieu de séjour pour citadins aisés qui assumaient cette qualité. Alors que dans leurs mas, fermettes ou granges aménagées, les urbains recherchent le négatif de la ville qu'ils ont fuie, et font de leurs résidences secondaires des caricatures de la campagne. Ces modèles présentés par les media, récupérés par les producteurs, valorisés par la publicité, diffusent objets, meubles et maisons sur tout le territoire. Ils s'imposent bientôt aux paysans eux-mêmes, eux qui vendaient dans les années cinquante, leurs meubles de chêne massif pour accéder au formica, et qui ont compris, par le prix qu'on en offrait, leur nouvelle valeur culturelle. Ils doivent maintenant se meubler en rustique, plaqué bois d'Amazonie, au supermarché. Le consensus s'établit alors sur cette association du naturel et du rural dont les signes sont le joug de boeuf comme lampadaire, les roues de charrette sur le portail, les ustensiles de cuisine en cuivre sur le linteau de bois de la cheminée.

Tous ces objets se rapportent au même personnage, également vendu en effigie dans les mêmes catalogues : le paysan de l'"Angelus" de Millet, reproduit sur toile plastifiée ou en tapisserie, ce qui ajoute à son caractère. Il ne représente évidemment pas l'agriculteur, mais plutôt l'habitant d'une contrée mythique que l'ère industrielle aurait oublié. Son âme simple est consacrée au ciel et à la terre : c'est une figure morale. /—————/ L'art de Le Nain ou plus tard de Georges Sand dépeindront la famille ou la société rurale, mais le couple de l'"Angelus" est pur de toute contingence sociale.

Il peut donc représenter aujourd'hui l'anti-symbole de la ville, une "campagne" coupée de tous les liens qui l'unissent en fait à la ville (l'histoire, l'actualité, l'économie, la culture finalement...).

La maison néo-régionale est à l'image de cette campagne mythique. Le désir de naturel s'y réfugie dans le rustique, et le "régional" y est réduit à sa plus simple expression : ce sont les granges et les fermes qui sont les seules représentantes des pays. Cette "région" ignore la ville. L'architecte Odile Perreau, en voulant construire une maison en Bretagne, découvre que "seule une maison rurale mythique doit être copiée. Ainsi l'interprétation Art-déco de certaines maisons de ville en Bretagne doit être oubliée, comme les villas, manoirs et hôtels 1900 de la côte normande doivent l'être à Deauville, et l'école de Nancy en Lorraine" (1). Toute culture architecturale depuis deux siècles a un relent d'urbanité, même celle de la maison. Pour représenter le rural exclusivement, il faut nier cette culture architecturale et finalement nier la réalité du patrimoine des régions. On est alors étrangement proche des déclarations du Mouvement Moderne, de cet effacement de l'histoire que ses pionniers réclamaient. Les explications embrouillées des architectes-conseils demandant que l'on suive les normes néo-régionales, mais que l'on exclue le pastiche, n'ont peut-être pas d'autre origine : il faut promouvoir un standard, même s'il est traditionnel (après tout Le Corbusier et d'autres ont admiré l'architecture vernaculaire), mais surtout ne pas laisser l'architecture se souvenir de son histoire. C'est le dernier retranchement, la limite à ne jamais dépasser. Il y aurait deux architectures héritières du Mouvement Moderne : l'une de murs-rideaux et de panneaux-béton pour les usines et les bureaux, et pour les grandes

(1) Odile Perreau.- La maison défendue, à paraître.

compositions permises par le logement social, objets de la planification ; l'autre de tuiles vieilles ou d'ardoises (ne pas confondre) pour le reste du territoire. Ainsi se réalise dans l'espace le projet décrit par Jérôme Bindé : "Le technocrate rêve de casser la société en deux : une avant-garde à la japonaise régnant sur des villages à la Pagnol" (1).

Les deux formes du naturel en architecture aujourd'hui sont inconciliables. L'esprit des lieux exige que l'on prenne en compte leur histoire, y compris celle de leur architecture, et le néo-régional qu'on symbolise un passé rural mythique qui permet de la nier.

(1) Jérôme Bindé. - "Le retour du privé", Le Monde, 22 novembre 1980.

CHAPITRE IV

UNE STRATEGIE POUR LA MAISON

FONCTION DU SUBLIME.

L'architecture moderne a été conçue aux temps des désespoirs totalitaires et des espérances sociales du premier tiers de ce siècle. Le Mouvement Moderne a cherché à fonder les valeurs collectives d'organisation et de progrès sur une vision idéale de l'évolution technique et scientifique. Révolutionnaire dans ses intentions, il a violemment rejeté le passé mais aussi les différences. Entre les deux-guerres, il a élaboré des modèles et des doctrines qui ont d'abord été appliqués d'une façon presque confidentielle, mais qui allaient montrer leur redoutable efficacité à partir des années cinquante quand ils ont été utilisés à grande échelle. Les historiens et les théoriciens de l'architecture moderne ont voulu rendre cette démarche toujours plus évidente, sélectionnant et ordonnant les oeuvres, éliminant les déviations possibles ou les ramenant au droit chemin par quelques fragments sélectionnés et conformes des oeuvres qui échappaient au courant dominant.

Pendant les reconstructions et les années qui suivirent, les architectes allaient devoir refaire toujours la même démonstration de la valeur éthique du développement et du progrès. On ne peut leur reprocher d'avoir utilisé les registres esthétiques de la grandeur et finalement du sublime pour exprimer des idéologies sociales qui correspondaient à ces valeurs. C'était leur fonction même, et la commande le leur dictait implicitement. Cela est vrai de l'habitat social. La géométrie des compositions, la répétition vertigineuse, la superbe

indifférence au site ou aux urbanisations existantes devaient montrer la grandeur préservée du projet social malgré la médiocrité des constructions et des logements sociaux. C'est à l'expérience que s'est développé le mal des grands ensembles. Ils ont été plutôt bien reçus à leur construction.

Les équipements publics, exigés par les associations et les communes, accordés par l'Etat comme témoins et gages de sa mission sociale, ont nécessairement un contenu symbolique hors de proportion avec leurs fonctions proprement dites. Une école doit accueillir les enfants, mais elle est aussi un enjeu des luttes urbaines. L'architecture moderne la fera sublime. Pour une école, une maison de jeunes et de la culture, l'usage pèse peu face aux symboles liés à l'acte même de leur réalisation. Ce n'est pas l'espace de l'enfance qu'il faut exprimer, mais "Nous avons obtenu une école" ou encore "Le ministre a décidé de créer cette école...".

Tous les architectes vivent ce double jeu qui est celui de la commande publique d'architecture. La même nécessité de grandeur existe pour les monuments de la production que cite Charles Jencks : "La solution classique de Gordon Bunshaft pour une tour de bureaux : deux simples blocs disposés à angle droit, l'un au-dessus de l'autre, réalisés pour la multinationale qui a bâti sa fortune sur le savon ; le noir Rolls Royce du mur-rideau construit par Mies van der Rohe pour Seagram's, le géant du whisky ; l'oiseau de proie-aérogare construit par Eero Saarinen pour TWA ; et de nombreuses versions perfectionnées du mur-rideau réalisées par les grandes agences comme Skidmore, Owings and Merrill pour des fabricants de jus de fruits, des chaînes de tabac, des banques internationales et des compagnies pétrolières" (1).

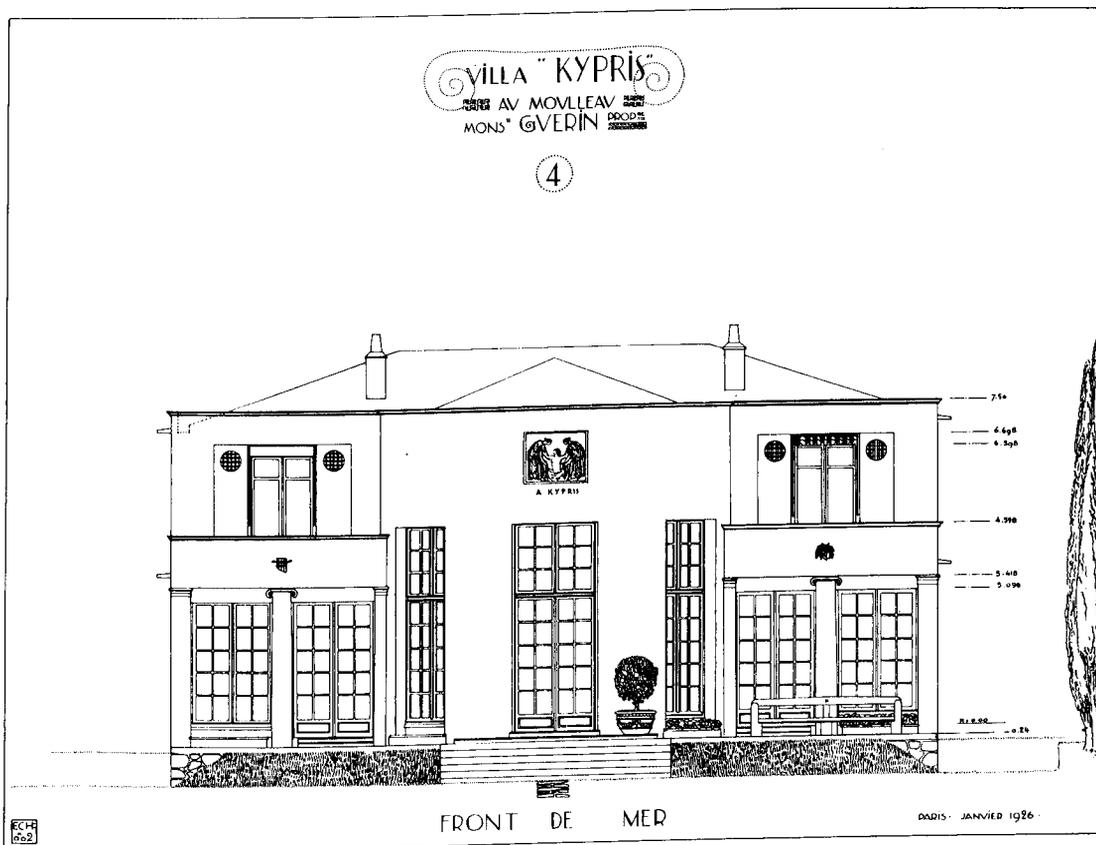
(1) Charles Jencks.- Le langage de l'architecture post-moderne, op. cit.

Tous veulent évidemment exprimer leur puissance, tous veulent impressionner, tous réclament du sublime... Pour inspirer le respect dû à ces monuments de l'efficacité et de la production, il faut des volumes toujours plus abstraits et plus impressionnants, des parois de verre sombre aux montants de plus en plus invisibles, effaçant toute trace de mise-en-oeuvre avec la vulgarité quis'y attacherait. Les verres réfléchissants seront l'accomplissement de cette abstraction, effaçant même toute image d'activité à l'intérieur de ces objets, devenus redoutables par leur mystère ("Qu'y-a-t-il derrière, des hommes, des mutants, des banques de données ?").

Pour le dessinateur Topor, la conception moderne du beau s'illustre par le slogan : "C'est lisse, ça glisse, c'est beau... De Concorde à la tour Montparnasse, nous vivons dans un univers mental aérodynamique. Nos fers à repasser sont conçus comme s'ils devaient passer le mur du son, nos téléphones sont surbaissés comme des Porsche, nos machines à calculer ressemblent à des OVNI, nos stylos à des torpilles" (1). Le sublime de la modernité sert à vendre.

Cette orientation esthétique a donc été instamment induite par la commande publique pour les logements et les équipements liés à la croissance urbaine et par la commande privée des grandes sociétés. La maison était alors bien éloignée des préoccupations des architectes et des agences importantes mises en place pour répondre à cette commande. Pourtant, dans les années cinquante, la construction quasi-exclusive de logements collectifs est décidée. Avant ce choix, les architectes ont créé le dernier style populaire de la maison. Le succès de la manière inventée alors, comme à la grande époque des catalogues du siècle dernier, a débordé largement les oeuvres des maîtres pour se répandre comme vocabulaire architectural,

(1) "Le style lisse", Le Monde, 9-10 décembre 1979.



Roger Expert - Villa Kypris, 1926
 (phot. Institut Français d'Architecture).

utilisable aussi bien par leurs élèves que par tous ceux qui construisaient : métreurs, géomètres, entrepreneurs ou les futurs habitants eux-mêmes. Ces images ont même franchi les trentes dernières années, et restent aujourd'hui très vivantes. On s'en doutait, mais les plaquettes et les publications donnant des exemples de maisons à l'époque le confirment, ce sont des architectes et non des inconnus qui ont diffusé le vocabulaire actuel des pavillons, hantise des architectes : les pignons en trapèze débordant les façades (Henry Pottier, villa à Ville d'Avray) /—————/, les serrureries de balustrades en zigzag (L.J. Madeline et Guy Darsonval, villa à Ville d'Avray) /—————/, le pignon en moellons à joints noirs (Yves Roa, villa à Chantilly) /—————/, balcon andalou, type "femme enceinte", arcade en plein cintre et tuiles canal, style hacienda /—————/, et même la "maison château" (Gustave Stoskopf, maison à Ammerschwihhr).

Certes, les goûts ont changé et l'on interdit aujourd'hui ce qu'on a créé il y a peu. Il faut reconnaître pourtant que ces maisons ont établi les derniers codes architecturaux vraiment populaires du pavillonnaire. Dans cette mesure, ces architectes ont rempli un rôle juste : fournir aux constructeurs des références et un langage utilisable par tous, orientation qu'ils allaient abandonner pour servir d'autres causes.

La maison commerciale minimum d'aujourd'hui a pour modèle les oeuvres de cette époque : dans la cité expérimentale de Noisy-le-Sec, on retrouve les noms de R. Lopez, E. et M. Utudjian, C. Charpentier et beaucoup d'autres, qui allaient s'illustrer ensuite dans les grands ensembles. Il fallait des architectes pour montrer qu'on peut réduire la maison à sa plus simple expression. Les murs de la maison "Village Français" de Henri Gutton étaient recouverts de pierre de taille et le toit d'ardoise. Les maisons Art-déco de la Loi Loucheur n'étaient

pas si bien loties. Mais si le volume a ce simplisme définitif, les façades cette platitude ennuyeuse et si les baies n'ont même plus ces contrastes de proportions qui animaient les façades cubistes, les bandeaux de style Cinquante semblent être en attente de leur suppression. Les supports de rosiers indiquent l'espoir que le jardinage prendra le relais de l'architecture exsangue.

Enfin, de ces années d'agonie de la maison, subsistent les tentatives nostalgiques, pour l'époque, du néo-classicisme de Roger Expert (où l'on pourrait voir les prémisses des Krier), de l'élégance de Pierre Patout et même une "maison de sorcière" à la française de Philippe Louis.

CRISE DE LA COMMUNICATION.

Les grandes opérations d'habitat collectif allaient occuper les architectes à des tâches plus sérieuses. Les rêves de grandeur du Mouvement Moderne allaient enfin pouvoir être appliqués, l'émulation portant sur la longueur des barres et la hauteur des tours. D'abord médusé par ce triomphalisme architectural, le public a très vite montré son scepticisme envers l'architecture, souvent mêlé d'une légitime lassitude devant les insuffisances qualitatives ou quantitatives de la construction, pêle-mêle : l'isolation, les organisations urbaines, la cherté des loyers, etc... qui n'étaient pas toujours le fait de l'architecte. Les media, la télévision, les journaux ne se sont pas empressés d'aborder ce domaine peu populaire. A partir des années soixante-dix, cette crise de la communication à propos de l'architecture commence à préoccuper sérieusement les architectes. Les recherches d'Habraken, d'Alexander et d'autres en témoignent, avec le développement des études sociologiques et des efforts de participation des "usagers".

Mais l'architecture moderne comme domaine culturel ne suscitait alors qu'indifférence ou hostilité, et les choses ont peu changé jusqu'à aujourd'hui. Ces parti-pris idéologiques et esthétiques de l'architecture moderne ne sont peut-être pas étrangers à cette désaffection. Le "jeu savant, correct, magnifique des volumes sous la lumière" ne semble pas passionner grand monde, en dehors des architectes, surtout dans sa version "Fais-moi peur". Même s'il s'est étendu depuis Le Corbusier à l'utilisation de références plus éclectiques, ou s'il s'est complexifié à l'extrême récemment, le langage des architectes reste marqué par les orientations auxquelles ils ont lié leur statut professionnel.

La maison d'architecte reste un produit spécifique, en rupture avec les maisons "normales". On la reconnaît au premier coup d'oeil, non pas qu'elle soit plus savante ou plus riche, mais plutôt parce qu'elle semble provenir d'un autre univers esthétique : du cabanon à la grande villa, comme la maison commerciale. Mais alors que celle-ci cherche à ressembler le plus possible aux archétypes et aux images que le public se fait de la maison, celle-là au contraire ne se définit que par leur négation. "Pour être progressiste, il faut paraître bizarre", dit Venturi. Les plans aux géométries compliquées, les articulations capricieuses, le dépouillement agressif, les volumétries exagérées révèlent une recherche systématique de la différence que les pavillons du XIXe siècle, que l'on traite de biscornus, ne se permettaient jamais. On a l'impression que la créativité devient une valeur en soi, ne sachant à quoi s'appliquer. Tout se passe, comme si, privée des contraintes et de la discipline du sublime, ici sans objet, l'architecture contemporaine se retrouvait soudain sans repère. pour la construction de la maison, d'une volubilité incohérente devant cet "usager" soudain rencontré en chair et en

os. Quand les architectes construisent pour eux-mêmes, certains appliquent vaillamment ces principes de sublime venus d'ailleurs, comme dans la redoutable maison araignée de Claude Parent, aux pattes de béton repliées /—————/, ou encore le fragment de tour de bureau construit par Michael Hopkins pour lui-même /—————/. L'accord est aussi possible entre une clientèle particulière et les raffinements maniéristes de certains intérieurs où l'alliance du photographe et de l'architecte nous étonne et même nous émerveille, à condition que toute trace de vie quotidienne disparaisse /—————/. Architecture moderne et architecture domestique sont-elles inconciliables ?

LA MAISON COMMERCIALE ADMINISTRATIVE.

La maison d'architecte est peu répandue. Depuis les années soixante, la construction de maisons était devenue un fait marginal pour les architectes. Les programmes de logements collectifs et de grands ensembles n'avaient laissé qu'une part réduite à la construction de quelques pavillons. Le mépris de cette forme d'habitat a justifié des urbanisations nouvelles. Le "Sam suffit" était l'objet de tous les quolibets. Les architectes auraient pu être plus prudents, eux qui s'entendaient obstinément dire, "Sam suffit pas", malgré les millions de tonnes de béton mis en oeuvre.

Le pavillon représentait l'antithèse absolue du projet social de l'architecture moderne et de ses commanditaires. C'est pourquoi il a été douloureusement ressenti quand il a recommencé à se multiplier, en un mouvement que l'administration n'a pas pu réprimer et qu'elle encouragera à partir des années soixante-dix. Mais il restait de tant d'années de réprobation une inquiétude quand à l'effet de ces

développements dans les paysages et l'environnement. Les maisons furent unanimement considérées comme un mal inévitable, contradictoire avec l'envie qu'on en avait.

Cette inquiétude allait prendre la forme d'un contrôle esthétique dont nous voyons aujourd'hui le développement méthodique avec la multiplication des instances d'orientation et de censure par les architectes consultants, architectes-conseils, architectes des Bâtiments de France, les Conseils d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement (C.A.U.E.). Leur situation même les oblige à s'appuyer sur des principes indiscutables qu'on puisse appliquer à tous, c'est-à-dire une norme, car l'arbitraire est source d'injustice. Même les C.A.U.E. qui veulent sincèrement se garder de toute autorité, ne pourront échapper à cette situation : il faut une référence pour conseiller et orienter. Tous sont dans la situation anormale de n'être soumis ni à une loi (impossible à formuler en esthétique) ni d'avoir à répondre de leurs édits devant leurs administrés, comme un maire.

Robert Venturi a dû subir des mésaventures du même ordre puisqu'il écrit : "Les tribunaux ont décidé que la beauté est un agrément urbain à rechercher au moyen de la force de la police, de comités de contrôle esthétique et d'autres mesures régulatrices ; mais ils ont omis d'établir les normes d'après lesquelles la beauté pourrait être définie ou les processus au moyen desquels sa présence peut être établie de manière équitable. Les autorités locales ont réagi en nommant des "experts" (en général, des architectes locaux) qui font usage de leur autorité en attribuant ou non de la beauté aux ouvrages des autres. Les limites assignées au caprice, à l'autoritarisme ou à la vénalité dans un tel système sont celles qui sont propres à chacun des membres du comité de contrôle esthétique. C'est l'homme qui tranche davantage que la loi.

Face à des procédures basées uniquement sur le goût, l'architecte solliciteur reste perplexe, et souvent des milliers de dollars sont perdus dans des tentatives frustrantes d'anticiper ou de suivre, par la ruse plutôt que par le dessin, les préceptes des "experts" dont les goûts et les philosophies diffèrent de ceux de l'architecte ou relèvent du caprice au point d'être incompréhensibles. Du point de vue esthétique, le but n'est pas non plus atteint. N'importe quel artiste aurait pu dire aux législateurs qu'on ne peut légiférer sur la beauté et que toute tentative dans ce sens de la part d'experts n'aboutirait qu'à de l'injustice grossière et aussi à une laide stérilité de l'environnement. Du point de vue esthétique, le but n'est pas non plus atteint. N'importe quel artiste aurait pu dire aux législateurs qu'on ne peut légiférer sur la beauté et que toute tentative dans ce sens de la part d'experts n'aboutirait qu'à de l'injustice grossière et aussi à une laide stérilité de l'environnement. La beauté s'envole quand est mise en avant une recherche de la sécurité qui favorise l'uniformité simpliste aux dépens d'une vitalité diversifiée. Elle fane sous les édits des révolutionnaires architecturaux vieillissants d'aujourd'hui qui garnissent les comités de contrôle esthétique et qui ont atteint la certitude esthétique" (1).

Il s'agit là des Etats-Unis. En France, la présence d'un riche patrimoine monumental et d'un habitat traditionnel peut-elle fournir cette norme introuvable ? On semble l'espérer à voir les plaquettes sur "La maison lorraine", "La maison bretonne", etc..., mais le patrimoine est riche et divers. Pour en déduire une norme, il faut le schématiser, en retenir quelques signes élémentaires qui, une fois la maison réalisée avec des menuiseries industrielles, des parpaings enduits et portes de garage à oculus, ne donneront qu'une caricature triste et

(1) Robert Venturi.- L'enseignement de Las Vegas, op. cit.

approximative de la richesse de l'habitat traditionnel. La chasse aux éléments habituellement rajoutés aux pavillons tels que perrons, marquises, portes de jardin décorées, évoque une "mise au carré" de la maison digne des tours et des barres. On a l'impression que l'Etat, ayant abandonné ou réduit son action directe sur l'habitat, cherche à maintenir son contrôle, au moins moral, sur les maisons avec les principes esthétiques des grands ensembles : uniformité, nudité, anonymat. La maison commerciale est la principale bénéficiaire de ce contrôle esthétique. Ses promoteurs n'espéraient pas voir institutionnaliser pareil simplisme. Ce sont les architectes qui sont les cibles principales de ce contrôle auquel les "pavillonneurs" se soumettent de bonne grâce. La maison administrative et la maison commerciale se confondent, et c'est même un argument publicitaire essentiel des constructeurs : "Pas de problème avec le permis de construire !". Après avoir créé et mis en oeuvre l'esthétique administrative des années soixante, les architectes se voient proposer une autre fonction : en être aujourd'hui les gardiens auprès des firmes de la maison commerciale.

Pourtant, à l'opposé de cette démarche normative qui est peut-être l'aboutissement dérisoire de l'architecture moderne, une nouvelle orientation se fait jour où les références locales sont utilisées d'une façon non conventionnelle, pour créer une architecture "post-moderne" en continuité avec la tradition, comme le montrent Vincent Scully pour le "shingle style" de la Nouvelle Angleterre et Charles Moore pour le style de la baie de San Francisco. La recherche des références est le thème majeur de cette architecture contemporaine. Il ne s'agit pas d'une schématisation de l'architecture traditionnelle, mais plutôt d'une alchimie qui relie la diversité de ses éléments pour enrichir le vocabulaire de la maison. C'est aussi la prise en charge par certains architectes de cet esprit des

lieux qui correspond à l'évolution moderne du naturel tel que nous l'avons décrit. Cette exigence populaire profonde peut être médiatisée au bénéfice de l'architecture de la maison, et non rejetée et laissée aux normes élémentaires de la maison commerciale administrative.

UNE AUTRE STRATEGIE PROFESSIONNELLE POUR LA MAISON.

On ne mesure pas toujours l'effet des évolutions récentes de la construction de l'habitat sur sa conception. La nouvelle importance de la maison individuelle par rapport à l'habitat collectif, la diminution de la taille des opérations, le développement du secteur diffus, tous ces facteurs multiplient le nombre des projets, entendus comme unité de conception, tous professionnels confondus. Une maison, c'est toujours une étude. Cela peut être l'étude d'adaptation d'un modèle par les commerciaux d'un fabricant de maisons (étude dont les "pavillonneurs" ne sous-estiment pas l'importance, ayant appris qu'il faut s'adapter à chaque site, que chaque client veut intervenir sur le modèle autant que possible). La maison reste particulière, et c'est d'ailleurs un des arguments publicitaires le plus général : "Une maison pour vous ; dites-nous quel plan, nous le réalisons," etc... A l'autre extrême, c'est la maison d'architecte, avec toutes les solutions intermédiaires : l'entreprise générale avec un architecte salarié, les métreurs et les géomètres implantés localement, etc... Ce sont toujours des projets, des discussions avec le client, des réflexions sur l'adaptation au site, etc..., même si les situations et les protagonistes diffèrent. La construction de maisons dans le cadre d'un nouveau village, d'une opération groupée, implique évidemment un projet, fait le plus souvent par un architecte. Mais dix opérations de vingt maisons font dix fois plus de projets

qu'un ensemble de deux cents maisons. On ne multiplie pas les types avec l'importance de l'opération. Le nombre de permis de construire a augmenté de 100% dans les quinze dernières années (1).

Cette spectaculaire augmentation du marché de la conception n'a pas, en apparence, bénéficié aux architectes. Ils ont d'abord ressenti l'affaiblissement de leur marché traditionnel : le logement collectif et la commande publique. Ils ont donc recherché une protection institutionnelle (loi sur l'architecture, obligation de recourir à l'architecte au-dessus de 150 m² construits ; le malthusianisme et la réduction de leur nombre par la sélection des étudiants), et le chômage sévit pour les collaborateurs des agences importantes des années soixante dix.

Il est vrai que l'économie de ces études s'est modifiée. Pour les "pavillonneurs", l'étude d'une maison particulière se réduit à l'adaptation d'un modèle dont les éléments sont déjà connus et chiffrés. Ces études sont intégrées dans un poste "commercial" qui comprend également le marketing, la publicité, etc... Au contraire, s'il économise sur ces charges, l'architecte a conservé, des programmes plus importants, l'habitude de "repartir à zéro" pour toute nouvelle affaire. Jean-Pierre Watel, un des architectes français qui s'est posé avec bonheur le problème de la maison aujourd'hui, explique que pour une maison de 300.000 F. : "L'architecte reçoit en gros 24.000 F. d'honoraires. Cela fait à peu près 8 % ; lorsque les honoraires ne sont pas discutés et que l'architecte ne fait pas de surenchère. Prenons cette base-là. Il faut bien se dire qu'un architecte qui a 24.000 F. pour recevoir un client dix fois avant de faire un plan personnalisé, pour faire tout ce travail de recherche,

(1) En 1964, 127.400 permis de construire pour 525.100 logements, en 1978, 232.400 permis de construire pour 469.200 logements. On peut noter que 95% des permis concernent des logements individuels.

presque de psychanalyse du client, aller voir le terrain, contacter le géomètre, faire les plans, les descriptifs, rencontrer les entreprises, lancer les appels d'offre, suivre un chantier qui dure huit à neuf mois en traditionnel... Tout cela pour 24.000 F. : l'architecte y perd forcément" (1). Watel considère donc que l'architecte est utile pour les "organisations urbaines de forte densité", car mettre quarante ou cinquante maisons à l'hectare est un problème technique difficile. D'autres travaillent pour les fabricants, mais ils sont alors soumis à leurs contraintes. En particulier, les procédures du marketing et l'expérience de "ce que la clientèle désire" ne sont pas les mêmes que celles du renouvellement culturel.

Pourtant, l'histoire de la maison au XIXe siècle montre que l'architecture domestique peut être l'objet d'une culture populaire si forte que les images en subsistent un siècle plus tard dans les dessins d'enfants (ce qui est évidemment différent du problème de la satisfaction des besoins d'habitat). On a vu à quel point l'architecture moderne avait échoué sur ce plan. Il n'y a guère que la musique d'aujourd'hui qui ait véritablement ce caractère d'art populaire. Sans doute, la musique rock permet-elle le développement d'une industrie puissante des media, avec ses propres objectifs commerciaux. Mais, si les groupes ont proliféré à partir des créateurs qui leur ont servi de modèle, ils n'ont pas attendu les directeurs artistiques pour vivre leur musique.

Recréer une culture de la maison doit être un objectif pour les architectes. Pour cela, ils n'ont rien à attendre des fabricants dont l'objectif est autre, et qui d'ailleurs devront nécessairement suivre le renouveau de l'architecture de la maison, bien qu'ils profitent aujourd'hui très largement

(1) Interview de Jean-Pierre Watel par P. Joly.- La maison individuelle, n° 50, mai 1980.

de son absence et du simplisme que cette absence autorise. Il s'agit donc pour les architectes de constituer une force de proposition et de diffusion culturelles, plus que de protéger leur fonction par la loi.

Cet objectif suppose une double orientation portant sur l'insertion sociale des architectes et sur la conception du projet. Nous avons vu dans quelles conditions se fait un projet pour un client spécifique et quelles sont ses limites économiques. Pourtant, ce type de travail architectural subsiste, et c'est sans doute le moyen de mener une conception jusqu'à sa réalisation détaillée, de créer avec la complicité d'un client une maison un peu exceptionnelle. Il ne faut pas oublier que toutes les maisons analysées dans cette étude, pour raconter l'histoire de l'architecture domestique, ont été produites dans ces conditions. Mais si l'architecte veut élargir ses interventions, il devra nécessairement se préparer des outils nouveaux (pour lui !) : des projets de références pour faciliter le dialogue avec ses clients qui préfèrent souvent choisir et modifier que créer ; des documents techniques, des études de prix préétablis, une connivence avec les entreprises sur le plan technique et financier sans laquelle la crédibilité économique de ses projets n'est assurée qu'au prix de procédures lourdes et disproportionnées avec leur objet. D'ailleurs, les procédures et les techniques de cette "construction ordinaire" devraient faire l'objet de recherches et de développements qui ont été complètement délaissés, bien qu'ils correspondent de fait à une masse économique considérable.

Mais surtout, en choisissant une stratégie de propositions et de diffusion de l'architecture plutôt que de protection, les architectes doivent cesser de penser que leurs projets leur appartiennent et admettre qu'ils soient copiés, transformés,

recupérés, et même considérer que ces aventures seront la marque de leur succès. On peut trouver les projets de maison de W.G. Chirgotis, architecte américain, pour deux dollars dans les drugstores. Sur demande, il vous envoie les plans d'exécution et enfin, éventuellement, s'occupe lui-même de la construction. Ces procédures "commerciales" sont aujourd'hui étrangères aux architectes français, mais elles seules peuvent redonner l'initiative aux architectes et prouver l'architecture en la confrontant au public.

Il faut aller plus loin et considérer le dessin comme une arme culturelle. L'architecture de papier prend alors un sens nouveau pour la diffusion de l'architecture de la maison. Ces "recueils d'architecture" ne seraient pas des catalogues commerciaux de modèles définitifs. Ils doivent être le support de la discussion, mais aussi de l'imagination et du rêve.

Les agents de cette propagation de l'architecture ne sont plus les mêmes que les "grands architectes" de ces dernières décades. Déjà, cette évolution est sensible chez les étudiants dont l'intérêt pour les différentes disciplines se modifie. Ils ne se préparent plus à prendre leur place dans la hiérarchie des grandes agences et à y progresser, mais plutôt à traiter les petits travaux disséminés, les multiples programmes communaux ou domestiques. Les jeunes architectes s'intéressent plus au bioclimatique qu'à l'industrialisation du bâtiment, plus à Charles Moore et Michael Graves qu'à Frei Otto et Buckminster Fuller. Pendant que dans la capitale, on se prépare souvent au chômage en cherchant à échapper au foudres de la sélection, dans la nostalgie des grandes politiques urbaines, localement, les occasions d'architecture se multiplient. Il est vrai qu'il y faut de la modestie. S'ils en acceptent l'échelle réduite et y adaptent leurs techniques, les architectes ne seront jamais trop nombreux pour y faire face.

C'est peut-être une chance pour que l'architecture concerne enfin les Français, puisque les grands projets de l'aménagement des Halles ou du Palais du Festival à Cannes, où s'affrontent les grands ténors, n'y ont pas réussi.

Cet objectif suppose également une nouvelle stratégie esthétique que nous avons essayé d'esquisser. Elle abandonnerait les rodomondades du sublime contemporain pour chercher sans arrière-pensée un nouveau langage populaire où la construction et les matériaux remplaceraient l'abstraction. La recherche symbolique d'enracinement géographique ne serait plus abandonnée avec mépris aux productions commerciales, mais abordée avec les ressources de l'art contemporain. Le goût du naturel, de la même façon, serait reconnu comme une valeur importante de la sensibilité actuelle dont l'écologie est une manifestation limitée, mais qui a en réalité un impact beaucoup plus large et diffus. Les "fermes de beauté" d'Yves Rocher, grand succès de la cosmétique actuelle, s'opposent à Goldorak, pôle inverse dans les images contemporaines, complètement inapproprié à l'architecture domestique. D'ailleurs, c'est sans doute les figures du naturel que l'architecture solaire pourra trouver le langage architectural qui lui fait défaut pour l'instant.

Le présent document constitue le rapport de fin d'étude d'une recherche remise au Secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme général de recherche mené par la Direction de l'Architecture avec la D.G.R.S.T. depuis 1972. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs.

Contrat n° 79 01180 00219 7501.