

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 10 (2012)

Artikel: La maison "au plaisir" ou le plaisir de l'architecture : notes concernant une petite maison de Diener & Diener dans la vieille ville de Bâle
Autor: Steinmann, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984586>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 26.04.2026

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



La maison « au plaisir » ou le plaisir de l'architecture

Notes concernant une petite maison de Diener & Diener
dans la vieille ville de Bâle

Martin Steinmann

«Le sensible est ce par quoi sujet et objet s'identifient, ce que Merleau-Ponty appelle chair [...]. Etre chair [...], là s'origine peut-être le plaisir.»

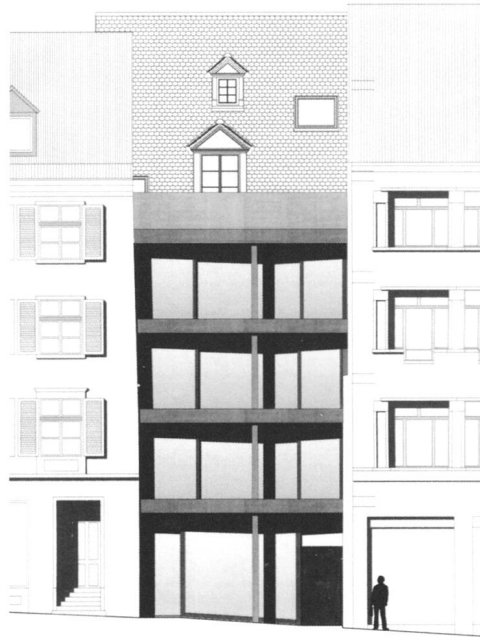
Mikel Dufrenne, *Le Plaisir esthétique*

La tâche que nous nous étions assignée pour *matières* 10 consistait à parler d'un bâtiment et, en même temps, de la méthode adoptée pour le faire. Cela implique de se limiter aux aspects de l'objet que la méthode en question permet de saisir. Dans mon cas, ce sont les aspects liés à la perception esthétique du bâtiment, d'autres formes de perception – technique, par exemple – étant dès lors exclues. Ce qui, en d'autres termes, m'intéresse, c'est l'apparence de l'objet et le sentiment que celui-ci éveille. Si je devais donner un nom à ma méthode, je l'appellerais «approche phénoménologique». Elle s'appuie principalement sur les écrits dans lesquels le philosophe français Mikel Dufrenne (1910-1995)¹ développe l'idée que la perception esthétique des choses est essentiellement déterminée par des *a priori*.

Une approche phénoménologique

Présenter plus en détail les bases d'une telle approche dépasserait le cadre d'un article pour *matières*, et je ne serais du reste pas en mesure de le faire. J'essaierai plutôt de montrer ce qu'elle peut nous apprendre de l'effet que produit un bâtiment sur un «moi». Pour ce faire, je partirai de la phrase de Dufrenne, déterminante pour ma démarche, selon laquelle il s'agit de «comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment»². On peut dire aussi qu'il s'agit de comprendre *comment* nous comprenons. En d'autres termes, mon texte a pour but d'analyser la relation qu'entretiennent deux formes de compréhension, que l'on pourrait qualifier d'émotionnelle et de rationnelle. La thèse qui le sous-tend est que le sentiment, en tant que premier mode de compréhension des choses, trace le chemin que suit ce que nous appelons communément l'entendement.

Qualifier cette approche de «phénoménologique» signifie réduire les choses à ce qui s'offre immédiatement aux sens – en l'occurrence à la vue –, à savoir des formes et des couleurs, des *qualia*, et non des significations. Mon texte s'inscrit dès lors dans une longue recherche consacrée à l'effet que produisent les choses «en deçà des significations», c'est-à-dire avant qu'elles ne deviennent des signes. A cet égard, Etienne Souriau a, dans *La Correspondance des arts* (1947), établi la distinction, dans les œuvres des différents arts, entre formes primaires et formes secondaires³. Par les premières, il entend les couleurs, les formes, les sons, les mots, etc., en tant que phénomènes; par les secondes, ce que les premières représentent,



par exemple la chaise que forment les différents jaunes dans *La Chaise* de Van Gogh de 1888. Ainsi ce tableau a-t-il une double existence, d'une part à travers ce qu'il présente, c'est-à-dire des couleurs – ou, pour reprendre l'expression de Rudolf Arnheim, la structure de forces visuelles qu'elles forment –, d'autre part, à travers ce qu'il représente, c'est-à-dire une chaise, précisément.

Ici se pose la question de savoir s'il nous est seulement possible de ne pas voir la chaise comme une chaise. Souriau écrit à ce propos : «*L'interprétation figurative s'impose tellement qu'il faut un certain effort pour l'abolir, et considérer le trait comme une pure arabesque et l'apprécier esthétiquement comme telle.*»⁴ «Arabesque» désigne ici la forme libérée de son statut de signe – en termes phénoménologiques : *la forme même* – et, avec elle, l'effet libéré de la signification attachée aux objets.

Ce qui vaut pour la représentation picturale d'une chaise vaut, a fortiori, pour la chaise que nous avons devant nous, soit la question de savoir dans quelle mesure nous pouvons la voir comme un objet dépassant l'usage qu'on peut en faire – et qui en constitue la signification –, c'est-à-dire comme un objet esthétique⁵. La question n'est pas moins décisive en architecture. Dans les pages qui suivent, je tenterai de l'approfondir avec le cas d'une maison que Diener & Diener ont conçue et construite entre 2002 et 2007 dans la vieille ville de Bâle. Elle se trouve à la Bäumleingasse et porte le n° 14. Seules quelques maisons de cette ruelle qui monte en décrivant une légère courbe permettent encore de reconnaître les étroites parcelles de l'époque gothique. A certains endroits, deux ou trois d'entre elles ont été, il y a longtemps déjà, réunies pour en former une plus grande. Les formes des fenêtres révèlent qu'elles ont été rénovées au fil du temps ; pour le reste, on ne peut guère parler à leur égard d'«architecture». Fait exception le tribunal de Johann Jacob Stehlin, qui fut construit en 1858-1859, puis agrandi, dans le style Renaissance qui sied à un édifice destiné à représenter – par ses formes secondaires – l'ordre bourgeois dominant.

De gauche à droite :

n° 14 Bäumleingasse, état avant l'intervention.

Diener & Diener, n° 14 Bäumleingasse, projet de façade.



Diener & Diener, n° 14 Bäumleingasse, façade.

La maison « au plaisir »

La maison n°14 interrompt le front de la Bäumleingasse: de loin, on dirait une brèche condamnée par quelques poutres. De plus près, on s'aperçoit que l'étroite parcelle est bel et bien bâtie, mais la maison, de quatre niveaux, se tient légèrement en retrait de l'alignement. Les poutres vont d'un mur mitoyen à l'autre; elles se composent en réalité d'un béton teinté dans la masse de couleur rougeâtre, et forment une sorte d'écran détaché de la maison – quel que soit le nom que l'on veuille donner à ce qui n'a précisément d'autre but que de fermer le front de rue. Derrière ces éléments – que je continuerai, faute de mieux, d'appeler des poutres – se dresse un poteau haut de quatre niveaux, qui fait partie dudit écran. La façade proprement dite se compose de fenêtres allant de plancher à plafond, dont les cadres sont en bois; au rez-de-chaussée se trouve, à droite, une porte en bois pour la maison et, à gauche, une autre en verre pour le commerce.

Comment se fait-il que Diener & Diener, connus pour leur attitude respectueuse du lieu, aient ici proposé une façade vitrée? Comment se fait-il, par ailleurs, que le service des monuments historiques ait approuvé une telle façade? Car même les poutres ne changent rien au fait que le front formé par les maisons en pierre s'en trouve interrompu. La réponse nous sera fournie par l'histoire de la parcelle: la maison qui s'y trouvait – et s'y trouve encore – fut construite en 1460, après un incendie. En 1777, il en est fait mention, suite à un changement de propriétaire, sous le nom de Haus «zum Vergnügen», maison «au plaisir»⁶. Elle présentait alors un retrait de plusieurs mètres par rapport à l'alignement, qui s'était modifié dans l'intervalle. C'est pourquoi le commerce du rez-de-chaussée fut, en 1874, agrandi jusqu'à la Bäumleingasse; plus tard, un photographe installa au-dessus son atelier, construit en verre et métal. La maison gothique restait cependant dans l'ombre de ses voisines. Telle était la situation au moment où les architectes furent chargés de concevoir une nouvelle construction sur la parcelle.

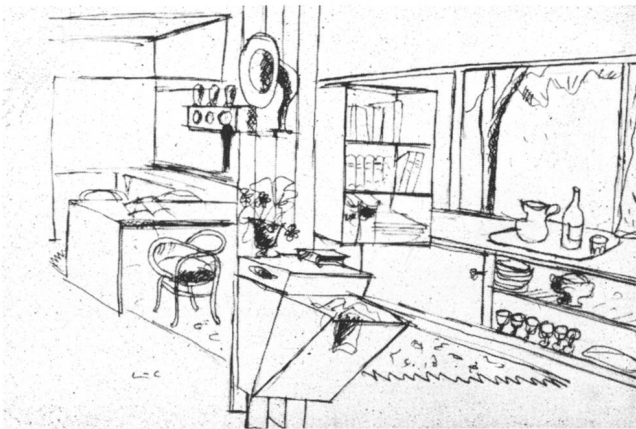
Un premier projet, datant de 1999, prévoyait la démolition de la maison «au plaisir». La nouvelle habitation se serait avancée jusqu'à l'alignement. La façade donnant sur la Bäumleingasse aurait été en béton: un léger pli l'aurait partagée en deux parties de largeur différente, avec des fenêtres de largeur différente aussi (le pli aurait reflété l'organisation intérieure de la maison).

L'exécutif cantonal approuva la démolition de la maison gothique, bien qu'elle fût l'une des plus anciennes du quartier. Mais les milieux de la protection du patrimoine s'y opposèrent, ce qui conduisit Diener & Diener à élaborer un second projet intégrant la maison existante. Son retrait de 5,70 mètres par rapport à la rue a permis de disposer, à l'avant, des locaux atteignant presque l'alignement des autres maisons. La façade gothique délimite ces locaux à l'arrière; les vieilles fenêtres et leurs encadrements rouges ont été conservés; c'est surtout le soir, quand la lumière est allumée, qu'on les voit à travers les nouvelles fenêtres. Comme la nouvelle façade est, elle aussi, en retrait de la rue, elle donne à voir, même si elle est en verre, les transformations qu'a connues la ville au fil du temps. Si elle semble de prime abord violer l'histoire, cette façade s'en révèle au contraire, dans sa complexité, la dépositaire.

Le fait que la façade en question ne mesure que 7,40 mètres de large ne veut pas dire que la maison soit petite. On connaît les parcelles étroites mais très profondes de la ville gothique, avec, entre les corps de bâtiment avant et arrière, des cours qui furent progressivement occupées, par des ateliers notamment. Le n° 14 de la Bäumleingasse en fait partie. Si Diener & Diener ont restauré et agrandi dans les règles de l'art les étages supérieurs du corps de bâtiment avant (le rez-de-chaussée avait été trop altéré par les transformations successives effectuées dans un passé récent), ils ont par contre démoli le corps de bâtiment arrière pour le remplacer par un nouveau volume. Tout cela – la maison «au plaisir» en tant que construction utilitaire – n'est toutefois pas le sujet de mon article. Il n'y sera désormais plus question que de la façade donnant sur la rue, qui est en quelque sorte scindée en une couche en béton et une en verre. Plus précisément, il y sera question des deux catégories de formes susmentionnées, et des deux manières de voir qui en découlent.

La forme architecturale en tant que forme représentative

La raison d'être d'une chaise – je reviens à cet exemple – réside dans sa fonction pratique, raison pour laquelle nous voyons sa forme, du fait de notre expérience, en tant que forme secondaire. Pour la voir en tant que forme primaire, nous devons faire abstraction de sa fonction et – pour reprendre la formule de Souriau – voir dans le signe l'arabesque. Reste à savoir si nous le pouvons. En ce qui concerne l'architecture dont la raison d'être réside aussi dans sa fonction pratique, la question se pose constamment. Le Corbusier l'a abordée dans sa réponse à Karel Teige: «L'architecture commence au-delà de la machine.» Lorsqu'il s'agit de sa fonction, nous percevons une maison de façon usuelle, en tant que «machine à habiter». Nous pouvons à cet égard nous intéresser à la machine en tant que construction, ou à ce que la machine fait ou permet de faire, c'est-à-dire à sa destination. Ainsi pouvons-nous voir les poteaux des maisons Loucheur comme des choses composées de deux profilés métalliques en U, comme des choses qui portent des planchers ou encore comme des choses signifiant l'«âge du machinisme». Dans tous les cas, les poteaux trouvent leur raison d'être dans une fonction que nous voyons en eux parce que nous la connaissons. De ce point de vue, les poteaux représentent leur raison d'être et sont, de ce fait, des formes représentatives.



De gauche à droite :

Le Corbusier, maison Loucheur, croquis en perspective.

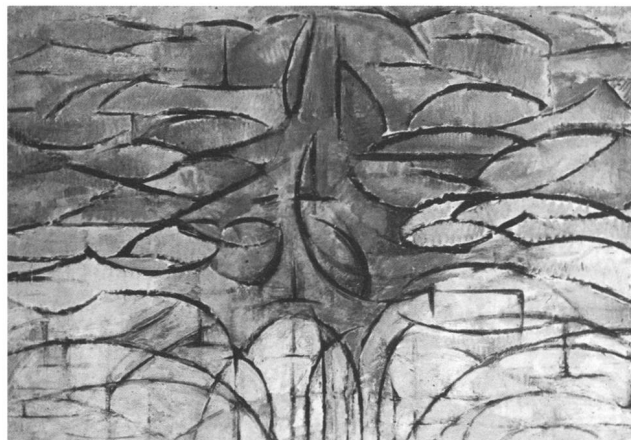
Diener & Diener, n° 14 Bäumleingasse, intérieur.

En architecture s'est souvent posée la question de la représentation au sens courant du terme. Pensons par exemple aux poteaux en béton qui imitent des troncs d'arbre, ou aux troncs qui, dans un jeu entre présentation et représentation, servent de poteaux dans le Kunsthal d'OMA à Rotterdam. Mais si nous disons que des poteaux renvoient à leur fonction, il devient aussi possible de parler, en architecture, de représentation au sens où ces poteaux renvoient à quelque chose d'extérieur à la forme en tant que donné sensible, c'est-à-dire à ce qu'Adolf Loos a nommé la « raison de la forme ». Ainsi se résolvent deux des difficultés que pose une approche phénoménologique des bâtiments : d'une part, il devient possible de distinguer en eux les deux catégories de formes que l'on peut appeler respectivement *présentatives* et *représentatives*⁷, et d'autre part de distinguer, sur cette base, deux catégories d'effets : un effet direct, produit par la forme, et un effet indirect, produit par ce que la forme met en jeu d'expériences.

Expression

L'arbre peint par Piet Mondrian en 1909 est un tableau figuratif, dans le sens où les couleurs représentent de toute évidence un arbre, en l'occurrence rouge. Se repose dès lors la question de savoir si nous pouvons désactiver le regard ordinaire qui fait que nous voyons les choses comme quelque chose d'autre que ce qu'elles sont effectivement, en l'occurrence des couleurs formant un arbre. D'un autre côté, nous savons très bien que le tableau n'est pas ce que nous y voyons, c'est-à-dire un arbre, ou qu'il est autre chose encore, à savoir de la peinture répartie sur une surface. Tant que le tableau est « figuratif », l'affaire paraît claire. Mais qu'en est-il d'un tableau qui ne représente rien ou, plus exactement, aucun objet concret ? La série d'arbres que Mondrian a peinte entre 1909 et 1912 témoigne d'une dissociation progressive entre formes et signes. Le dernier de ces tableaux nous évoque-t-il toujours un arbre ? Percevons-nous encore les lignes sombres qui s'incurvent comme des branches ?

Sur la plaquette qui accompagne le tableau au Gemeentemuseum de La Haye, on lit « Pommier en fleur, 1912 ». « Le titre est alors ce qui oriente notre perception en nous livrant le sujet », écrit Dufrenne à propos des œuvres non figuratives qui portent un tel titre⁸. Dans les versions précédentes, aucun titre ne serait nécessaire : l'objet représenté nous livre lui-même le sujet. Or, le risque est, comme pour toute œuvre figurative, que le sujet ne devienne leur *vérité*. La vérité de l'art ne réside toutefois pas, comme l'écrit Dufrenne à un autre endroit, dans la représentation, mais – en deçà de cette dernière – dans l'expression ; elle réside dans



le fait que dans l'expression s'ouvre un monde que le sentiment reconnaît comme vrai. Cela signifie, en d'autres termes, que le sujet des tableaux de Mondrian n'est pas l'arbre, mais la structure de forces visuelles qui forme les branches ou, mieux, le sentiment que suscite cette structure : un sentiment de force, de mouvement, que nous associons à la vie.

Ces réflexions concernent aussi la maison «au plaisir», dans la mesure où nous pouvons également voir sa façade de deux manières : d'une part, comme une structure de formes secondaires, au sens où j'ai employé ce terme, c'est-à-dire en lien avec la fonction des éléments que nous connaissons à partir d'autres bâtiments – de ce point de vue, il s'agit de signes –, mais d'autre part aussi comme une structure de formes primaires. Sa façade extérieure se compose de cinq éléments en béton : quatre poutres et un poteau. Notre perception se heurte cependant vite au constat que ces éléments n'ont pas de raison d'être constructive qui corresponde à de tels termes, et qu'ils ne représentent pas non plus une telle raison d'être : ils ne sont pas «l'image de la construction», pour reprendre la définition que Hans Kollhoff a donnée de la tectonique. Le poteau ne porte pas les poutres, il ne fait que les toucher, même s'il leur est lié pour des raisons statiques. De fait, les éléments restent isolés et évoquent une construction de De Stijl. Une telle référence serait toutefois étrangère à l'œuvre de Diener & Diener.

Recherche patiente

Il me faut ici rappeler la recherche à laquelle les architectes se livrent depuis longtemps. Elle concerne la forme et la construction des façades. Leurs premiers bâtiments exprimaient une certaine idée de l'«architecture de la ville». C'étaient des façades «lourdes», souvent en brique ou en béton, qui (se) portaient et rendaient, dans un sens tectonique, leur construction visible. Dans cette recherche, il est souvent arrivé que les architectes formulent pour la première fois leurs idées dans de petits bâtiments, du fait des conditions plus simples, mais aussi plus radicales qu'ils offraient – à commencer par l'hôtel Metropol, le premier travail de Roger Diener. C'est pour cette raison que ces bâtiments me sont particulièrement proches, comme la maison du Kohlenberg⁹, et maintenant celle de la Bäumleingasse.

En 1998, les architectes construisent à Lucerne, derrière l'hôtel Schweizerhof, leur premier bâtiment doté de façades vitrées. Les nez de dalles, revêtus d'un crépi gris, se détachent comme un «reste» tectonique des surfaces composées tantôt de verre clair, tantôt d'un verre brut ne laissant voir que de façon floue ce qu'il y a derrière. La conception de ces façades

De gauche à droite :

P. Mondrian, Arbre I, 1908-1909 et Pommier en fleur, 1912.

s'est sans doute inspirée de la maison Domus que Rasser & Vadi ont construite en 1959 dans la vieille ville de Bâle, non seulement parce qu'elle offre l'image d'une architecture où sont mis en œuvre ces deux types de verre, mais aussi parce que Diener & Diener l'ont rénovée en 1984, de sorte que se mêlent pour eux, dans cette image, des expériences techniques et esthétiques. Dans les bâtiments suivants, leur recherche architecturale emprunte encore des voies connues : le verre brut sert de revêtement de façade. Cela change du tout au tout dans l'immeuble construit pour Novartis, le Forum 3.

Les espaces de cet immeuble présentent des fenêtres allant de plancher à plafond, et sont prolongés par de larges balcons devant lesquels sont posées des plaques de verre coloré de différents formats. Le verre apparaît donc dans deux couches et avec deux fonctions distinctes : d'une part sous la forme de fenêtres et, de l'autre, sous celle d'éléments de façade¹⁰. Cette différenciation représente un pas décisif par rapport aux façades-rideaux : elle permet de dissocier les différentes fonctions de la façade. En l'occurrence, les grands espaces ouverts requéraient de grandes fenêtres ; c'était là un critère pratique auquel les façades devaient répondre. D'autre part, celles-ci devaient – dans le sens d'un critère sémiotique – exprimer le statut de l'immeuble, qui représente en quelque sorte l'enseigne du site Novartis.

Dans les façades se superposent toujours plusieurs fonctions, et l'architecture cherche à transformer les nécessités techniques en nécessités artistiques. Ici, cependant, Diener & Diener ont radicalement dissocié les deux, en assignant les différentes fonctions aux différentes couches. La couche-signe se conforme à des règles autres que constructives. Elle est certes construite, mais la raison de sa forme ne réside pas dans de telles règles. Comme Roger Diener estimait qu'elle se situait, de ce fait, hors du champ de compétence de l'architecte, il en a confié la conception à Helmut Federle, un artiste. La différenciation des couches qui en résulte rend visibles les différentes fonctions de la façade. Par contre, une couche extérieure en verre transparent, semblable à celle intérieure, aurait été banale ; on connaît ces façades dont la couche extérieure a pour fonction d'atténuer le bruit. C'est pour

De gauche à droite :

Diener & Diener, siège Bâloise et Forum 3, Novartis.



cette raison que, dans l'immeuble de l'Elsässertor, Herzog & de Meuron l'ont construite en plaques de verre inclinées, qui se distinguent des fenêtres par le fait qu'elles fragmentent le reflet des abords.

Il apparaît donc que la maison «au plaisir» occupe dans l'œuvre de Diener & Diener une place bien précise. Les architectes y ont travaillé en 2002, en même temps qu'à l'immeuble Forum 3. On peut en conclure que c'est, une fois encore, dans un petit bâtiment qu'ils ont expérimenté pour la première fois la scission de la façade en deux couches de fonction – et donc de construction – différente. Cela fait de cette maison une œuvre paradigmatique. Cette scission trouve son origine dans la convergence entre la recherche générale de Diener & Diener sur l'essence d'une façade – et sur la forme capable de l'exprimer – et l'histoire du n°14 de la Bäumlengasse. Dans cette histoire, on retrouve l'origine des moyens par lesquels la couche extérieure remplit sa fonction : les cinq éléments en béton rougeâtre.

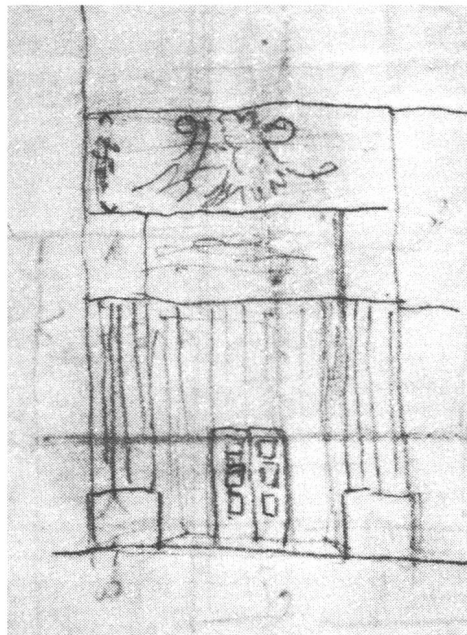
Forme vs fonction

J'ai nommé «poutres» les quatre éléments horizontaux qui marquent les planchers de la maison. Les noms renvoient à la fonction des choses ; or, ces éléments n'ont pas de fonction technique, ils échappent à notre expérience, raison pour laquelle nous ne savons pas bien comment les appeler. Des poutres ? Cela me fait penser à l'observation de Paul Valéry selon laquelle, dans le langage ordinaire, les mots sont – en tant que formes – remplacés par ce qu'ils signifient dès qu'ils sont compris. Dufrenne le formule ainsi : «[...] ordinairement nous nous servons du langage comme d'un outil qui s'abolit en quelque sorte dans l'usage qu'on en fait : c'est le sens que nous visons à travers les mots et sans nous arrêter à eux.»¹¹ Cela s'applique aussi au regard ordinaire : lui aussi vise la fonction des choses en tant que leur signification. Aussi sommes-nous déconcertés par ces éléments dont nous ne saisissons pas ladite signification.

En d'autres termes, la façade en dur échappe à sa propre disparition derrière une explication technique. Sur le plan de la fonction pratique, ses éléments sont en quelque sorte exemptés de l'obligation d'avoir du sens : comme on le verra, c'est en tant que forme qu'ils en ont. Il en va autrement sur le plan historique, dont j'ai déjà parlé. La scission de la façade en une couche en verre et une en béton correspond aux spécificités du lieu. Le béton teinté des éléments de la couche extérieure renvoie en outre au grès rougeâtre caractéristique de Bâle, et demande à être considéré comme tel. Fort bien. Toutes ces raisons ne concernent toutefois pas le fait que les cinq éléments en béton nous déconcertent parce qu'ils ne sont légitimés par aucune fonction technique. Ils nous contraignent donc à leur chercher une autre fonction : celle qu'ils remplissent en tant que formes éveillant des sentiments, c'est-à-dire en tant que formes représentatives.

«Die Architektur weckt Stimmungen»

L'une des idées fondamentales du livre de Souriau est que les formes secondaires doivent aussi être considérées comme des formes primaires. En tant que telles, elles éveillent des sentiments qui, dans les véritables œuvres d'art, coïncident avec ceux éveillés par les formes représentatives¹². «En fait, ils [les sentiments] jouent un grand rôle dans tous les arts, où la science [...] d'évoquer avec une précision délicate telle ou telle Stimmung, telle ou telle qualité affective, est d'une grande importance.»¹³ Cela rappelle le passage d'Architecture où Adolf Loos écrit : «L'architecture éveille des émotions. La tâche de l'architecte est alors d'éveiller des émotions justes.»¹⁴ Il utilise cependant le mot *Stimmung*, qui désigne le



De gauche à droite :

Adolf Loos, banque de la Mariahilferstrasse, Vienne, esquisse et photo de la façade.

sentiment, «et dans tous les cas ce sentiment en qui s'achève la perception n'est pas émotion, il est connaissance», précise Dufrenne ; «le sentiment révèle un monde, alors que l'émotion commente un monde révélé»¹⁵.

Dans le portail de la banque de la Mariahilferstrasse, à Vienne, Loos parvient à éveiller, avec peu d'éléments, un sentiment de dignité ou de gravité¹⁶. Ces éléments non plus n'ont pas de raison d'être technique : le vieux mur est doté, en parement, de deux bandes verticales en granit noir, en partie cannelées, surplombées par un cartouche portant le nom de la banque. Le granit et son traitement font de ces bandes des pilastres qui renvoient – en tant que signes – à certains bâtiments classiques et obtiennent de ceux-ci une signification déterminée. Cet effet repose sur l'autoréférentialité de l'architecture. Les pilastres ne contribuent cependant pas moins à cette signification par les qualités qu'ils possèdent en tant que pure forme : s'ils produisent une impression de sérieux, c'est aussi du fait de leurs proportions étirées. Et c'est un sentiment bien avant de devenir une signification par le fait que nous mettons le portail en relation avec d'autres bâtiments qui ont déjà éveillé en nous une telle *Stimmung*.

Ce qui éveille des sentiments, c'est donc la structure de forces visuelles que forment les éléments. Dans l'essai paru dans *matières 3*, j'ai dit à ce sujet que le mot «forces» décrivait les formes et les couleurs comme comportements – nous parlons par exemple de pièces en bois dressées ou couchées. Je l'ai écrit à propos d'une œuvre de Carl Andre et je peux aussi le dire à propos de l'œuvre citée de Loos. En d'autres termes, et comme l'écrit Arnheim, nous percevons l'expression comme le comportement d'une structure de forces visuelles¹⁷. Si nous voyons l'expression ainsi, c'est parce que nous avons nous-mêmes des comportements et percevons par conséquent les choses selon nos propres catégories physiques et psychiques. Dans les différentes versions d'arbres de Mondrian, nous ressentons, en considérant les branches, respectivement les lignes qui les représentent, une force qui se déploie. Cette force ne réside cependant pas dans ces lignes, mais en nous, en tant que sentiment précédant l'expérience : elle détermine en tant qu'a priori affectif ce que nous voyons.

Les a priori affectifs

Ces a priori sont objectifs, ils constituent l'objet indépendamment du sujet. Et ils sont subjectifs, dans la mesure où le sujet doit déjà les connaître pour les reconnaître. Si nous pouvons ressentir les fugues de Bach – plus précisément la structure de forces perceptuelles qu'elles forment – comme sereines, écrit Dufrenne à plusieurs reprises, c'est parce que nous avons déjà une idée de la sérénité avant de les écouter. De telles idées, de tels sentiments «en attente» caractérisent donc aussi bien le sujet que l'objet: nous faisons, en présence des choses, l'expérience de quelque chose qui est en nous; et parce que ce quelque chose est en nous, nous en faisons l'expérience en présence des choses – telle est la relation réciproque entre sujet et objet qui sous-tend les a priori affectifs. L'intention, qui joue un rôle si important dans la phénoménologie, consiste ainsi dans le fait que nous percevons les choses conformément à ces a priori: les fugues éveillent une *Stimmung* qui nous est inhérente, mais cette *Stimmung* détermine ce que nous entendons dans les fugues – une certaine sérénité, en l'occurrence.

Les a priori affectifs déterminent le sens des choses que nous percevons: «L'a priori est dans l'objet un sens qui [...] le constitue, et il est dans le sujet un savoir de ce sens.»¹⁸ Ils sont de nature élémentaire, raison pour laquelle Dufrenne en parle comme des «formes élémentaires du sens»¹⁹. Et ils sont de nature générale. Nous portons en nous une idée générale de la sérénité, à laquelle donnent une forme particulière la fugue que nous écoutons ou la maison que nous regardons – la maison «au plaisir», par exemple. C'est d'ailleurs bien – pour des raisons qui restent à préciser – par cette *Stimmung* qu'elle se caractérise, de même que l'idée de sérénité traverse comme un fil rouge toute l'œuvre de Diener & Diener. Elle constitue leurs bâtiments en tant que sens, et il s'agit – en transformant la *Stimmung* en signification, c'est-à-dire en la rationalisant – de la conception selon laquelle la ville, qui est le lieu de la collectivité, ne tolère pas l'agitation. Heinrich Tessenow a exprimé la même conception à propos des couleurs: pour lui, l'extérieur des bâtiments devait être gris, le gris étant la couleur de la collectivité²⁰. C'est, je pense, une couleur calme, sereine.

Pour vérifier ce qui reste encore une hypothèse, il nous faut étudier la façade de la maison «au plaisir» de manière plus détaillée que nous ne l'avons fait jusqu'ici: il nous faut décrire les qualités – affectives – des éléments qui composent les couches en béton et en verre, et analyser le rapport qu'elles entretiennent.

La construction de l'effet

Les éléments horizontaux de la façade en dur ont la forme de poutres. Ils apparaissent comme des éléments isolés parce qu'ils se détachent, du fait de leur couleur, des murs mitoyens, et ils suggèrent, par leurs proportions, un mouvement mesuré d'un côté à l'autre. Celui du haut est relié, à l'arrière, au parapet d'une terrasse qui forme une sorte de corniche.

Comparé aux poutres, dont la hauteur est de 0,47 mètres, l'élément vertical de la façade, d'une largeur de 0,20 mètres, paraît mince. Vu ses proportions, il est difficile de parler d'un poteau, d'autant que, comme nous l'avons vu, il ne porte rien. Il s'élance sur quatre niveaux et suggère, en passant derrière les poutres, un mouvement rapide et léger vers le haut, où il est arrêté par le parapet. Avec les murs latéraux, ce dernier contient le jeu de ces forces de telle manière que l'impression de sérénité précédemment mentionnée paraît empreinte d'une certaine tension. Lorsque Roger Diener dit de ses bâtiments qu'ils sont comme animés d'un léger mouvement, il décrit exactement cette aspiration à un équilibre vivant.

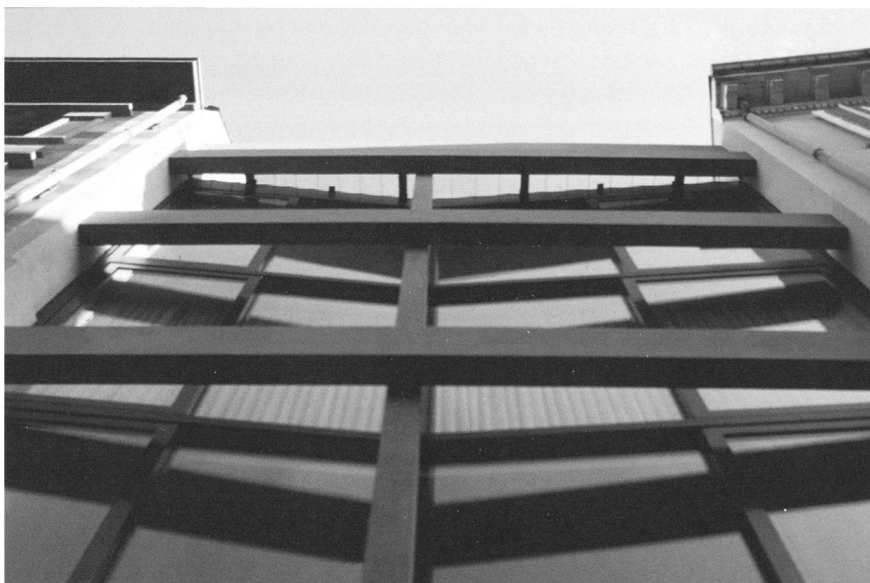
Comme la forme des éléments n'est pas élucidée par leur fonction ou, plus exactement, par le fait que nous en comprenons la fonction, et n'est donc que forme, la façade en dur produit – devant le film de la façade en verre – cet effet que je tente de cerner par le terme de sérénité. Et en effet, cette façade est simple – il ne lui faut que peu d'éléments pour éveiller ce sentiment de sérénité – et elle est grande. Au lieu d'insister sur le fait que la maison « au plaisir » est petite, qu'elle ne fait que quelques mètres de large, sa façade réconcilie les échelles très différentes des maisons voisines, celles de l'époque gothique, crépies de blanc, du haut de la Bäumleingasse et, en bas, celles en pierre des siècles postérieurs. L'effet produit est que nous ressentons cette façade comme évidente, ce qui est peut-être un autre mot – suggérant une autre nuance – pour exprimer l'idée de sérénité. (Peut-on exprimer en un seul mot ses multiples nuances?)²¹ Le sentiment persiste du reste une fois que nous avons compris comment les éléments répondent au lieu, ce qu'ils font en tant que signes, non en tant que formes.

La disposition des éléments fait que nous lisons la façade comme composée de plusieurs couches : les poutres délimitent de larges vides horizontaux, dont la forme contraste avec celle, verticale, de la maison dans son ensemble. Ces vides sont cependant subdivisés par le poteau. Celui-ci étant décalé vers la droite, il en résulte deux parties de proportions différentes et, donc, des tensions. On pense aux tableaux plus récents de Mondrian où d'épaisses lignes noires mettent en branle un jeu de directions et de tensions qui reviennent, en fin de compte, à un équilibre précaire. Les montants de la façade vitrée subdivisent ensuite une nouvelle fois les deux vides. Cette façade est pliée vers l'intérieur, comme c'était déjà le cas dans le premier projet. Elle semble reculer devant quelque chose : le pli se situe exactement derrière le poteau. Ici, il n'y a pas de montant : les vitres sont collées, de sorte qu'on a effectivement l'impression que les fenêtres ont été pliées. Mais il y a tout de même une subdivision, produite par le reflet du poteau.

Les reflets

Les reflets sont des protagonistes de l'effet. Comme la façade est pliée vers l'intérieur, l'environnement qui s'y reflète se plie également. C'est particulièrement frappant pour le tribunal, situé vis-à-vis de la maison « au plaisir » : son rigoureux ordonnancement apparaît fragmenté, comme dans un tableau cubiste. Cette mesure peut s'expliquer par le fait que la Bäumleingasse décrit à cet endroit une légère courbe, qu'accusent le pli et les reflets qu'il produit. On peut donc considérer cette mesure comme contextualiste. Or, même si ce n'est pas faux, c'est trop simple. Le pli a une autre raison d'être ou, plus précisément, un autre effet, et il est décisif parce qu'il s'inscrit dans la structure des forces perceptuelles que forme la façade dans son ensemble.

Comme les poutres se reflètent aussi, on se rend compte, à la cassure des bandes sombres dans les vitres, que les deux façades sont séparées : que celle en dur se tient devant la maison. Les poutres apparaissent d'autant plus comme des bandes rigides qu'elles contrastent avec leur reflet brisé. Et cette qualité s'étend – en tant que sentiment de solidité ou, selon la formule d'Arnheim, en tant que qualité perceptuelle – à l'ensemble de la façade en dur. Si nous comparons cette façade avec *Pommier en fleur*, les lignes que forment ses éléments n'ont rien de la souplesse des lignes du tableau : elles paraissent dures et rigides. Or, le sentiment qu'elles éveillent n'a pas – comme je l'ai déjà évoqué – de raison d'être tectonique, il n'est suscité que par la structure de forces visuelles formée par cette façade qui se tient, fermement dressée, entre le tribunal et ses reflets fragmentés.



Diener & Diener, n° 14 Bäumleingasse, façade.

Le plaisir de l'architecture

Comme mentionné précédemment, nous percevons les formes en tant que comportements ; c'est pour cette raison que nous utilisons des verbes pour en décrire les qualités, qu'elles ont une expression ou, pour le dire autrement, que l'expression peut être assimilée, comme l'écrit Arnheim²², aux modes de comportement qui se manifestent dans l'apparence des choses. C'est la manière de se comporter – dans le cas de la façade en dur, sa manière de se tenir – qui actualise l'a priori que je nomme sérénité. La façade se dresse calmement et fermement, et ce comportement se transmet, en tant que sentiment – y compris physique – au passant. Dans cette façade qu'il vit en tant qu'expression, il se vit aussi lui-même, comme l'écrit Hans Heinz Holz²³ et comme le dit la théorie des a priori : les qualités affectives d'un objet, que nous nommons sa *Stimmung*, impliquent une certaine relation « de soi à soi »²⁴. La sérénité est la *Stimmung* de la maison « au plaisir » et le passant l'identifie comme telle. Pour un moment, la distance qui le sépare de ce qu'il voit – celle entre sujet et objet – est abolie.

On peut considérer ce moment comme un retour à la perception des *choses mêmes*, à cette perception immédiate qu'appelle la phénoménologie. L'objection qu'on peut ici émettre est évidente : nous ne pouvons faire abstraction de notre expérience, plus encore, notre regard est imprégné de ce que nous avons déjà vu et, dans un sens plus large, de notre culture²⁵. Cela ne remet toutefois nullement en cause l'importance des a priori et des sentiments qui leur correspondent. « Avec [le sentiment], c'est l'expérience première qui s'approfondit, c'est-à-dire qui retentit plus profondément en l'homme. »²⁶ Il ne s'agit pas non plus d'un simple retour à une expérience première. La perception implique un échange entre sujet et objet. Dans cet échange, l'homme n'engage pas seulement de nouveaux a priori, qui le rendent sensible à d'autres aspects des choses, mais aussi le souvenir d'a posteriori, d'expériences faites, qui donnent aux choses un plus grand retentissement. L'homme revient tout entier aux choses, mais de sorte que « pour un moment il ne s'affirme pas ; il se met à la disposition de l'objet [...], ainsi retrouve-t-il sinon l'innocence du commencement, du moins celle du recommencement »²⁷.

Ce moment est le germe à partir duquel se déploie le plaisir de l'architecture.

N. B.

Je ne peux conclure mon essai sans un nota bene amer : peu après que la maison «au plaisir» fut occupée, des caissons de stores brun foncé ont été posés au-dessus des fenêtres et reliés au poteau. Leurs fixations métalliques font endosser à celui-ci une banale fonction technique. Les caissons réduisent l'espace vide qui confèrait à la façade en dur son autonomie. Le sens de cette façade s'en trouve altéré, ainsi que le sens de ce que j'écris ici sur elle. Car ce sens ne peut être confirmé – ou infirmé – que dans l'expérience physique de la maison «au plaisir». Ce n'est qu'à travers les sens que nous faisons l'expérience des qualités affectives des choses. Or, cela n'est plus possible, la pureté des premiers mois étant perdue.

Notes

1 Parmi les ouvrages de Mikel Dufrenne qui traitent des *a priori* en tant que bases de l'expérience esthétique, je citerai surtout, outre sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), *La Notion d'«a priori»* (1959) et *L'Inventaire des a priori – recherche de l'originare* (1981).

2 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 2, Paris, 1953, p. 523.

3 Etienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Paris, édition de 1969, pp. 117s. Cette distinction apparaît dès ses écrits de 1925. Même si Souriau n'a rien publié dans *L'Esprit Nouveau*, sa pensée a fortement influencé la revue.

4 Etienne Souriau, *La Correspondance des arts*, *op. cit.*, p. 119.

5 Martin Steinmann, «Augenblicklich», *matières*, n° 3, 1999, pp. 55-65.

6 Uta Feldges, «Das Haus "zum Vergnügen" an der Bäumleingasse 14 in Basel», *Jurablätter*, n° 7, 1996, pp. 109-113.

7 Au lieu de la distinction entre *figuratif* et *non figuratif*, Souriau utilise aussi les termes de *représentatif* et de *présentatif* (*La Correspondance des arts*, *op. cit.*, p. 89). J'étends ici ces notions, à titre d'essai, comme moyens avec lesquels l'art opère.

8 Mikel Dufrenne, «De l'expressivité de l'abstrait», in Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, Paris 1967, pp. 208s.

9 Voir Martin Steinmann, «Le regard producteur», *Faces*, n° 41, 1997, pp. 7-10.

10 Voir Martin Steinmann, «Fenster, Gläser», in Ulrike Jehle (éd.), *Novartis Campus – Forum 3*, Bâle, 2005, pp. 18-21.

11 Mikel Dufrenne, «De l'expressivité de l'abstrait», *op. cit.*, p. 206.

12 Celui qui contemple un tableau figuratif ne se rend souvent pas compte «qu'une grande partie de son émotion [...] vient d'un jeu savant de formes et de couleurs, formant une sorte [...] de mélodie phénoménale [...]». Etienne Souriau, *La Correspondance des arts*, *op. cit.*, p. 96.

13 *Ibidem*, p. 113. Souriau donne ensuite de nombreux exemples de *Stimmungen* que les arts peuvent éveiller autrement que par représentation.

14 Adolf Loos, *Architecture*, Paris, 1979, p. 227 (texte original de 1909, publié in *Trotzdem*, Innsbruck, 1931, p. 109).

15 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, *op. cit.*, tome 1, p. 471. L'auteur donne comme exemple l'horrible

et l'horreur, le premier désignant le sentiment qu'un événement éveille en nous, la seconde l'émotion, la conscience de ce sentiment. Le *Petit Robert* définit l'émotion comme un «état de conscience complexe».

16 Burkhardt Rukschcio, Roland Schachel, *Adolf Loos*, 2^e édition, Salzburg, 1987, pp. 509s.

17 Martin Steinmann, «Augenblicklich», *op. cit.*, pp. 55-65.

18 Mikel Dufrenne, *L'Inventaire des a priori*, Paris, 1981, p. 9.

19 *Ibidem*, p. 37.

20 Heinrich Tessenow, «Die äussere Farbe unserer Häuser» (1925), in Heinrich Tessenow, *Geschriebenes*, Braunschweig, 1982, pp. 45-51.

21 Comme l'écrit Souriau, la langue exprime les sentiments «par des étiquettes vagues». On dit triste comme on dit bleu; bleu est une expression vague, qui désigne différentes nuances de bleu. Il en va de même des sentiments, «et voilà pourquoi toute nuance précise dans ce domaine échappe à la notation verbale». Etienne Souriau, *L'Avenir de l'esthétique*, Paris, 1929, p. 189.

22 Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, Berlin, 1978, p. 448.

23 Hans Heinz Holz, *Der ästhetische Gegenstand*, Bielefeld, 1996. A la page 30, l'auteur écrit :

«Je fais l'expérience de ce que je suis, non en moi-même, mais dans quelque chose d'autre, l'œuvre.»

24 Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., tome 2, p. 544.

25 Voir Bruno Reichlin, «Réponses à Martin Steinmann», *matières*, n° 6, 2003, pp. 32-43. «Le sujet que le sentiment ouvre à l'objet n'est pas un sujet nu; sa culture l'habille»,

reconnaît Dufrenne. Pour être ouvert au sens, l'homme doit se mettre en jeu tout entier, y compris sa culture. «Dès lors, comment parler d'a priori? La culture est apprise et ne lui laisse pas place, et pour qui l'a apprise, elle substitue le médiat à l'immédiat.» Malgré tout, Dufrenne s'en tient à l'a priori. «Et en effet, une culture c'est bien [...] une ouverture sur certains visages du monde.» L'homme apprend donc

de sa culture davantage que des normes, «il apprend des a priori: il apprend à être disponible pour ces visages du monde. L'a priori culturel agit en lui comme a priori subjectif.» Mikel Dufrenne, *L'Inventaire des a priori*, op. cit., pp. 307-310.

26 Mikel Dufrenne, op. cit., p. 295.

27 Ibidem, p. 296.

Ci-contre, de haut en bas :

Diener & Diener, n° 14 Bäumleingasse, plans (4^e, 3^e, Rez) et coupe.

