

Espaces et expériences : notes sur l'école de Zurich Nord de Peter Märkli, 2004

Autor(en): **Steinmann, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **7 (2004)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984531>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Espaces et expériences

Notes sur l'école de Zurich Nord de Peter Märkli, 2004

Martin Steinmann

«Gris / gris comme du gris / tout un peu gris / rien que du gris / tout seulement gris / non seulement mais gris / gris sur gris sur gris / et pas triste du tout.»

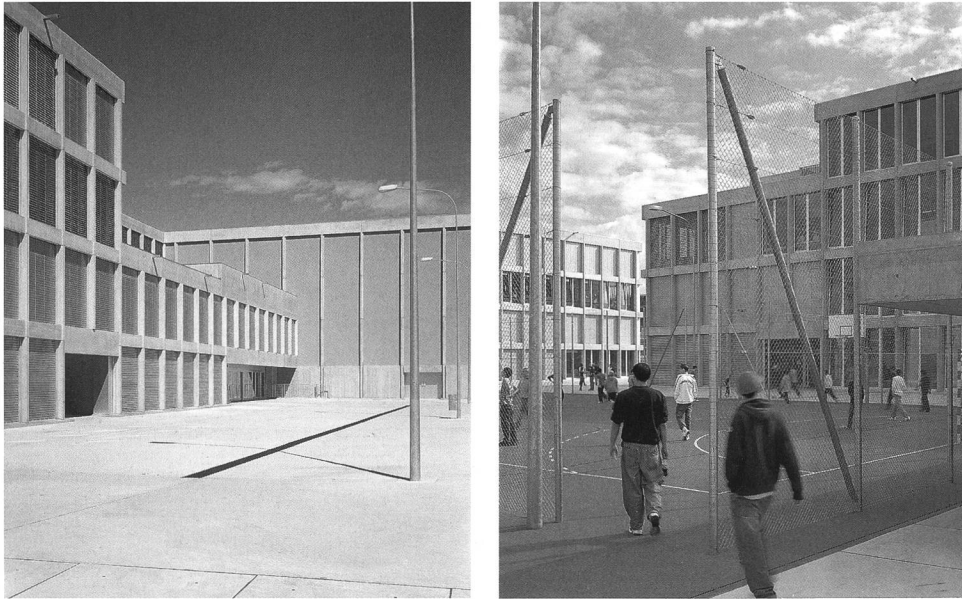
Ernst Jandl, *Idyllen*, 1989

Les pages qui suivent ne constituent pas un essai. Ce sont des notes qui retracent l'effort qu'exige la compréhension des expériences que l'on fait en présence d'une œuvre – même si ces notes sont dans une certaine mesure mises en ordre. Et si ces pages sont de nature critique, elles le sont à la manière décrite par Michael Baxandall : «*On fait de la critique, selon moi, quand ce qu'on pense ou ce qu'on dit d'un tableau est susceptible d'aiguiser le plaisir qu'il nous procure.*»¹ En d'autres termes, écrire, ou faire de la critique, a pour but premier d'exacerber l'effet d'une œuvre, en comprenant le mécanisme qui est à l'origine de cet effet. Ce faisant, on se regarde en quelque sorte soi-même, on s'éprouve soi-même en train de faire des expériences.

Dans une conférence sur l'objet de la *Stimmung*², je me demandais pourquoi l'on écrivait (le "on" signifiant bien entendu "je"). J'ai répondu en deux temps. On écrit parce que l'on veut savoir ce que l'on pense. En effet, ce que nous pensons, dit en substance Maurice Merleau-Ponty, ne se tient pas devant nous en dehors des mots, comme pure signification. Mais ce n'est pas tout. On veut aussi savoir ce que l'on éprouve, car avant la pensée, il y a quelque chose d'autre, d'initial, qui seul conduit à la pensée : la sensation. Mais pour «avoir» cette expérience, il faut en devenir conscient. C'est donc pour cela que l'on écrit : pour transformer l'expérience émotionnelle que l'on fait en présence d'un bâtiment en une expérience rationnelle. – Non, c'est mal dit. Il ne s'agit pas de transformation, il s'agit de prendre conscience des deux faces de ce que signifie faire des expériences. Il s'agit de prendre conscience de la manière dont ces deux faces trouvent leur fondement l'une dans l'autre. C'est de cela que traitent les notes qui suivent, consacrées à une œuvre récente de Peter Märkli.

La réalisation de tout un nouveau quartier sur les anciens terrains industriels de Zurich Oerlikon, vaste friche aujourd'hui appelée Zurich Nord, a rendu nécessaire la construction de nouveaux locaux scolaires. La Ville a décidé de rassembler les 36 classes destinées au jardin d'enfant et aux degrés primaire et secondaire dans un seul bâtiment, ce qui a été critiqué à diverses reprises. En effet, l'école, occupée en août 2004, est la plus grande de

Peter Märkli, école de Zurich Nord, rez supérieur et 1^{er} étage.



la ville. Aux classes s'ajoutent des locaux communs, dont un réfectoire, un amphithéâtre, une bibliothèque, des salles de musique et de danse et une triple salle de sport. Ces locaux sont également à l'usage du quartier. Ils sont dotés d'un accès indépendant, tout comme les degrés scolaires et la garderie.

*Peter Märkli, école de Zurich Nord.
Photos Walter Mair, Zurich.*

Les différents locaux sont regroupés dans trois puissants corps de bâtiment, dont deux sont accolés. Par leur position, les volumes forment plusieurs places qui se caractérisent par leur aménagement, en particulier leur revêtement de sol en béton, gravier ou tartan. De nuit, ces places sont éclairées par des lampadaires ordinaires qui, de par leur forme, les intègrent au quartier. Celle qui attire le plus l'attention est la place de jeu rouge, entourée d'un haut grillage, qui touche presque le bâtiment destiné au degré secondaire. Elle évoque les places de jeu du Bronx ou les films qui s'y déroulent, surtout quand un *ghetto-blaster* y est poussé à plein volume. Le matériau est mis en œuvre de manière à créer une *Stimmung*: ceci constituera un point central de ces notes. L'école se caractérise par ailleurs par sa densité, tant intérieure qu'extérieure. Elle se trouve toutefois entre deux parcs qu'utiliseront les enfants pendant les pauses, comme dans certaines écoles urbaines du XIX^e siècle.

De fait, le bâtiment ne présente ni avant ni arrière, les écoliers arrivant de tous côtés. Les éléments de béton préfabriqués qui constituent les façades s'étendent uniformément sur les quatre étages. Les entrées qui y sont découpées ne se démarquent que faiblement par des linteaux plus hauts. Au niveau du socle et de la corniche, les éléments qui redessinent les dalles se distinguent par leur forme et leur hauteur. Ils stabilisent ainsi visuellement les corps de bâtiment par la surface de béton qui les relie.

A la différence des éléments horizontaux, plats, les éléments verticaux sont minces et profonds. Ils forment des travées qui sont soit vitrées, soit crépies. Les fenêtres de plancher à plafond présentent des cadres plats en aluminium, qui divisent les travées en deux. Ainsi, les différents volumes sont enveloppés par une peau homogène, dont les deux couches sont pour ainsi dire déphasées. Lorsque les stores sont baissés, toutefois, ce bel effet est quelque

peu atténué. Si les façades paraissent strictes, les formes, mais aussi les couleurs – gris et argent – ont quelque chose de calme, de classique – on pense à Alberti.

Au rez-de-chaussée aussi, les fenêtres vont du plancher au plafond. L'école s'ouvre – avec les salles de travaux manuels – sur les places qui l'entourent; «entre l'intérieur et l'extérieur doit régner la transparence», disent les architectes. Mais la transparence caractérise aussi l'intérieur, non seulement pour amener la lumière dans toute la profondeur des locaux au moyen de parois ou de briques de verre, mais aussi – dans la mesure où c'est défendable du point de vue de l'usage – pour relier ces locaux et pour rendre perceptibles la profondeur des "maisons" et le complexe que forment les différents espaces. Les "clusters", c'est-à-dire les classes regroupées par trois ou quatre autour d'un espace commun, ont à cet égard fait l'objet d'une attention toute particulière. La paroi des classes qui donne sur cet espace est entièrement vitrée, ce qui permet d'utiliser celui-ci pour des travaux en commun. Dans le bâtiment A – le volume destiné au degré secondaire, que d'autres issues permettent d'évacuer en cas d'incendie –, cet espace peut même être aménagé avec des chaises et des tables Embru, mais aussi avec des fauteuils récupérés, pour de nouvelles formes d'apprentissage.

En quelques semaines, l'école a fait couler beaucoup d'encre, y compris dans la presse quotidienne, précisément à cause de ces espaces communs, des parois en verre, des rideaux, des murs en béton et des conduits de ventilation en tôle; en résumé, à cause des nombreux matériaux que l'on trouve dans l'école³. Il est vrai que ces matériaux sont mis en œuvre d'une manière qui fait penser aux Smithson, plus précisément à la façon dont ils composaient leurs bâtiments avec des éléments qui semblaient tirés d'un catalogue. Selon une telle attitude, projeter veut dire sélectionner des éléments et les ordonner pour former un tout.

Parmi les différents thèmes qu'il serait possible d'aborder dans le cas de l'école de Märkli, j'aimerais, dans ce qui suit, parler de l'attitude que l'on a qualifiée de pragmatique en raison des installations de chauffage et de ventilation appliquées aux murs (ce qui était exigé par le maître d'ouvrage, pour en faciliter l'entretien). Ces installations se présentent comme des objets, au même titre que les autres éléments, les piliers et les parois de construction différente, ou encore les armoires et les casiers en tôle. "Pragmatique" signifie dans ce sens que les éléments possèdent une certaine autonomie, qu'ils coexistent sous leurs différents aspects – formes, matériaux, couleurs – et avec les associations qu'ils suscitent. Ils ne forment un tout qu'à partir du moment où se dégage de ces objets disparates le procédé qui en fait malgré tout un ensemble cohérent: le collage.

A gauche: Peter Märkli, école de Zurich Nord.

A droite: Alison et Peter Smithson, école de Hunstanton.



Il nous faut ici faire abstraction du côté “subversif” du collage, qui consiste en l’irruption du monde ordinaire, quotidien, dans le monde de la peinture, sous diverses formes, comme celle du faux bois, par exemple. En effet, l’architecture ne connaît pas cette distinction entre “dedans” et “dehors” ; ou plutôt ne la connaît *plus*, car c’est précisément au cours des dix ou vingt dernières années que la frontière entre les matériaux “architectoniques” et les autres s’est volatilisée. Ainsi, la rencontre de formes et de matériaux provenant de différents contextes suggère-t-elle cette comparaison : le collage – surréaliste – comme rencontre inattendue de choses.

On peut bien entendu se demander dans quelle mesure un mur de béton et un mur revêtu de fibre de verre et crépi proviennent de différents contextes. Tous deux ne sont que des moyens de construction. Néanmoins, cela ne change rien au fait que nous les avons rencontrés dans des lieux différents, et qu’ils sont pour nous colorés par ces lieux. Plus précisément, c’est nous qui sommes colorés par les choses, comme Walter Benjamin l’a décrit dans son *Enfance berlinoise* à propos du pavillon du jardin parental : «*Je l’aimais pour ses fenêtres polychromes. Quand je passais, à l’intérieur, de vitrail en vitrail, je me métamorphosais ; je me colorais comme le paysage (...).*»⁴

Le “paysage” que nous voyons sur un mur est en nous-mêmes. Nous voyons ce que nous avons déjà vu auparavant et nous nous souvenons des sensations que nous avons éprouvées. Celles-ci colorent le mur sous nos yeux, non pas en tant que signification – quelle serait la signification d’un tel mur peint ? –, mais en tant que *Stimmung*. Le mur peint, rugueux, me rappelle les escaliers des immeubles d’habitation des années 1920 et 1930 – les murs, revêtus de toile jusqu’à hauteur de poitrine, y étaient peints en brun ou en blanc – et les sensations que j’éprouvais en passant devant les appartements d’où filtraient des voix...

Les parois qui forment les différents espaces de l’école donnent l’impression d’éléments préfabriqués. Elles ont en général la forme de pans allant du plancher au plafond, qui butent avec de larges joints contre d’autres éléments, des éléments faits d’autres matériaux. Cela leur confère le caractère de produits – d’éléments préfabriqués, justement – sélectionnés sur catalogue et assemblés sur le chantier. Les Smithson ont eu recours à ce procédé dans leur école de Hunstanton. C’est pour cette raison qu’ils me sont venus à l’esprit. Ici, il est crucial que les objets choisis présentent une certaine autonomie formelle pour que le procédé puisse être reconnu comme poétique⁵. Les objets doivent être des “objets-types”.

Le procédé s’applique également aux installations, par exemple aux radiateurs, qui, dans l’école de Märkli, sont posés devant les fenêtres. Les installations de l’école de Hunstanton sont elles aussi apparentes, et elles créent avec les autres “objets-types” la *Stimmung* particulière des espaces ; rien n’est cependant entrepris pour dramatiser les installations, comme le note Reyner Banham dans son livre sur le brutalisme : «*Partout à l’intérieur on peut voir des matériaux sans crépi et souvent sans peinture. Les tubes électriques, tuyaux et autres conduits apparaissent avec la même franchise. Il s’agit en fait d’un essai de création d’architecture par assemblage de matériaux bruts.*»⁶

Sur ce point, l’école de Zurich Nord se distingue pourtant de celle des Smithson. En effet, à Zurich, il ne s’agit pas d’éléments standardisés au sens technique du terme, même si les piliers de béton sont préfabriqués (ils ne sont pas traités et présentent différents tons de gris, ce qui souligne leur caractère d’objets). Et même si de nombreux éléments sont identiques, le bâtiment n’a pas l’ambition d’afficher leur standardisation. Ceci exclut toute signification supposée vers laquelle convergeraient les formes. On constate rapidement l’hétérogénéité



Peter Märkli, école de Zurich Nord.
Photo Walter Mair, Zurich.

des éléments, le “monde de l’industrie” ne livrant aucune explication au sujet de leur aspect, à la différence de l’école des Smithson, dont les quelques matériaux – acier, béton, brique et verre – connotent ce monde.

L’utilisation de produits qui paraissent étrangers et qui, de ce fait même, sont précisément perçus comme des produits, n’est certes pas nouvelle dans l’architecture de Märkli. Je pense notamment aux grilles de garage qu’il a utilisées à plusieurs reprises, par exemple dans le musée d’architecture de Bâle. Si ces éléments paraissent étrangers, c’est que nous les avons jusqu’alors rencontrés dans d’autres genres de lieux qu’ils mettent en jeu, comme le fait la *Fontaine* de Duchamp avec les W.-C. Et même si les éléments de l’école, les différentes

parois, mais aussi les installations, ne sont pas à proprement parler des produits, ils ont pourtant un effet semblable : parce qu'ils ne sont pas soumis à une mise en forme qui les met au pas. La mise en forme rend au contraire compréhensibles les conditions particulières des différents éléments, en leur donnant la forme qui leur correspond.

Les murs, les installations et le mobilier fixe sont conçus comme des objets, et se présentent comme tels. Ainsi Märkli transforme-t-il l'exigence technique de laisser les conduites apparentes en un procédé artistique. On peut précisément le décrire comme un collage, par lequel des éléments autonomes sont assemblés en un tout. Pour l'architecte, c'était d'ailleurs une nécessité projectuelle, sans laquelle il aurait été impossible de prendre des décisions dans le cas d'un bâtiment aussi grand et impliquant autant d'acteurs, notamment d'entreprises.

Ces objets, comme j'appelle ici les éléments du bâtiment, ne satisfont pas seulement à leurs conditions techniques. La ventilation en fournit un bon exemple. Ses conduits sont en tôle. Dans les espaces situés devant les classes du bâtiment A, ces conduits forment une sorte de cadre qui confère à ces espaces un centre, comme le fait un médaillon de stuc au plafond d'une pièce bourgeoise. De par son aspect, la tôle est en contraste avec le béton du plafond. Ce contraste ne sert pas uniquement à distinguer – dans une perspective didactique – les différents éléments, mais fait aussi percevoir de manière sensible leurs différentes textures. Märkli affirme que ces différences ont pour lui un grand charme : «*en plus, on peut construire bien et de manière économique*». La raison en est que les objets ne doivent pas se soumettre à des conditions qui leur seraient étrangères. C'est précisément ce que démontrent les éléments en béton. Leur aspect – l'image du coffrage – a été déterminé par les panneaux de coffrage de l'entreprise. Mais le procédé du collage permet, dans une certaine mesure, de conférer à cette image, dans l'architecture, le statut de *ready-made*.

On peut qualifier l'économie dont parle Märkli d'économie artistique, dans la mesure où elle régit les décisions aussi bien techniques que fonctionnelles et architecturales. Ainsi, les parois en verre ou en briques de verre apportent de la lumière dans la profondeur des volumes, tout en reliant visuellement les espaces disposés les uns derrière les autres et en générant de cette manière des expériences sensibles semblables à celles qu'offrent, par exemple, les ateliers subdivisés par de telles parois. A travers la *Stimmung* que transmet l'image de tels ateliers, l'école prend un sens nouveau (notons que les parois vitrées peuvent aussi suggérer une autre image ; nous y reviendrons). Mais cette *Stimmung* est paradoxale, car lorsque je parle d'ateliers pour expliquer – en premier lieu à moi-même – la sensation que j'éprouve en regardant à travers les parois vitrées, l'image est corrodée par les rideaux qui permettent de séparer temporairement les classes. Ceux-ci ne correspondent pas à cette image ; ils mettent en jeu d'autres expériences, si bien qu'une deuxième image se superpose à la première, sans toutefois la faire disparaître.

Ceci est particulièrement évident dans la vaste cage d'escalier du bâtiment A. Ses quatre parois sont matérialisées de différentes manières : en verre avec des cadres en aluminium et en acier laqué argenté, en béton laqué clair, et en briques couvertes de fibre de verre peinte en blanc. Si cette description paraît objective, elle rend moins compte de cet espace que de ce que nous voyons. Si nous décrivons l'espace en énumérant les matériaux dont sont faites ses parois, c'est parce que nous voyons la différence entre ces matériaux : c'est elle qui détermine l'effet produit par l'espace.

Mais les choses n'en restent pas au simple constat de cette différence. Les matériaux procurent des sensations ; un mur de béton nous colore, comme l'aurait dit Walter Benjamin – et



*Peter Märkli, école de Zurich Nord.
Photo Walter Mair, Zurich.*

si nous ne pouvons pas “dire” ce mur, nous nous référons à un autre mur qui a fait naître en nous des sensations semblables. (Baxandall cite deux manières fondamentales de parler d’une œuvre d’art : soit on parle de l’effet des choses mêmes que l’on perçoit, soit on parle de choses qui produisent un effet semblable⁷. Ceci s’applique à la perception en général.) Ainsi percevons-nous la cage d’escalier de l’école comme hétérogène, parce que ses parois mettent en relation des expériences étrangères les unes aux autres. Mais le sens de cette mise en relation reste tout d’abord obscur – abstraction faite des explications banales relatives à la fonction des différents éléments.

Ce qui cause en premier lieu cette impression, c'est le sol, recouvert de dalles de travertin. Le travertin est une pierre que nous ne nous serions pas attendus à trouver *ici*. Dans un grand bâtiment scolaire datant des années 1920, les dalles seraient en granit, le bruit dur des pas créant une *Stimmung* grave, en accord avec la signification d'un tel bâtiment. Le travertin évoque quant à lui d'autres images, des images italiennes en quelque sorte, plutôt liées à une école provinciale des années 1930, ou à une *Casa della Giovane Italiana*.

Or dans la cage d'escalier de l'école, ce sol inhabituel se heurte brutalement aux surfaces en béton et en fibre de verre peinte. J'ai déjà évoqué le souvenir d'anciens immeubles d'habitation. Peut-être est-ce précisément la banalité de ces murs qui pousse Werner Huber à qualifier la *Stimmung* de la cage d'escalier de l'école de «réaliste-socialiste»⁸. Que cette *Stimmung* soit une fois évoquée, et l'on ne peut plus s'en défaire. Les choses ne sont toutefois pas scellées dans une signification fixe. Aussi ces espaces me rappellent-ils, dans une certaine mesure, les intérieurs qu'Anna Viebrock a réalisés pour la scène. On les a qualifiés à juste titre de collages au naturalisme trompeur, les espaces en question manquant en effet de consistance : les choses qui les composent sont certes "empruntées à la réalité", mais, en fait, elles ne peuvent pas coexister⁹. Les ruptures qu'elles provoquent ainsi dans la perception, je les ressens également dans l'école de Märkli.

Aussi la référence qui s'impose n'est pas la Maison Loucheur de Le Corbusier, où, par le biais des piliers métalliques, l'"âge du machinisme" fait irruption dans l'intérieur bourgeois, mais la Maison de verre, où Pierre Chareau assemble des formes provenant de mondes disparates en une esthétique nouvelle et singulière. (Les piliers en H, par exemple, sont peints en rouge à l'intérieur, tandis qu'à l'extérieur, leurs ailes sont plaquées d'ardoise.) Herman Hertzberger écrit à propos de cette maison que si nous sommes prêts à accepter son esthétique, c'est en raison des associations que ses éléments suscitent en nous : «*Les formes et les couleurs (et bien entendu les mots) changent lorsqu'ils sont transposés d'un contexte à un autre. (...) Leur signification change (...) et cette transformation, qui se joue dans notre tête, donne à l'architecte la clé de la création.*»¹⁰

Mais qu'en est-il si nous ne sommes jamais allés en Italie, du moins ni dans une école, ni dans un autre bâtiment public ? Ou si nous n'avons pas fait attention à l'architecture ? Il faut insister sur cette question : quel est l'effet des choses "en deçà des signes" ? – L'effet est avant tout un effet sensible, il émane des qualités des choses et de leur rapport avec les qualités d'autres choses. La balustrade de l'escalier de l'école est lourde – en tant que forme – par rapport à d'autres, par exemple la balustrade légère de l'école de Hunstanton. Mais la lourdeur n'est pas seulement une qualité objective de cette balustrade en acier laqué noir. Elle suscite des sensations qui colorent l'espace et sa destination. Et ce sont ces sensations qui créent un lien entre les escaliers "précédents" et les escaliers de l'école, et qui confèrent à ces derniers la signification de l'"institutionnel". Cela veut dire, par ailleurs, que cette signification a une base sensible, qu'elle est une signification *ressentie* en présence des choses. Dans le cas des escaliers, elle est confirmée par d'autres qualités, notamment les larges marches ou le travertin dont celles-ci sont couvertes.

Il existe donc, avant toute conventionnalisation, un lien entre une forme et la signification dont elle est porteuse. Ce lien provient de l'effet sensible de la forme, ou plus exactement des sensations que la forme suscite en tant que forme. Ces sensations exercent à leur tour un effet sur les choses. Les qualités que nous y voyons deviennent des qualités ressenties. Les parois vitrées – pour en revenir une nouvelle fois aux *clusters* – ne sont pas seulement trans-



Peter Märkli, école de Zurich Nord.
Photo Walter Mair, Zurich.

parentes dans le sens d'un constat objectif ; leur transparence devient une qualité subjective sur la base de l'expérience que nous avons des choses en question. J'ai décrit implicitement la *Stimmung* que créent ces parois comme évoquant celle d'un atelier. Dans ce contexte, la transparence est associée à un sentiment de communauté. Mais elle peut aussi être ressentie différemment, comme en témoigne justement Huber : pour lui, la *Stimmung* évoquée par les parois de béton, les conduits de ventilation en tôle et les sols en linoléum est « morose », comme dans un hôpital¹¹. Je pense que ce qui est déterminant pour sa propre perception des choses, c'est justement ce qu'il ne mentionne pas, à savoir les parois vitrées, qui provoquent alors, paradoxalement, un sentiment de solitude.

Ainsi en arrivons-nous à un point crucial de ces notes : lorsque nous décrivons les choses qui déterminent la *Stimmung* d'un espace, nous devons être conscients du fait que nous les décrivons à partir de la *Stimmung* qu'elles évoquent en nous, et que nous faisons partie de cette *Stimmung*. Dans le cas d'une autre image, les choses mentionnées par Huber auront d'autres significations et donc d'autres qualités, comme, par exemple, dans l'image de l'atelier. Ainsi, c'est la *Stimmung* qui relie les choses en un tout ; c'est avec la *Stimmung*, comme l'écrit Georg Simmel à propos du paysage, que l'âme fait de morceaux de paysage ce paysage particulier¹². Cette idée est ainsi transposable au paysage que les espaces de l'école forment avec leurs parois transparentes. Mais les "morceaux" ont ici un dénominateur commun : la couleur – le gris – et la lumière, dont les innombrables modulations emplissent les espaces de façon impressionnante, «gris sur gris sur gris / et pas triste du tout», au contraire, bien au contraire.

Traduit de l'allemand par Léo Biétry

Notes

¹ Michael Baxandall, *Formes de l'intention*, Paris, 1991, p. 17.

² «*Stimmung* ou la base affective de la connaissance», conférence donnée le 20 novembre 2003 à l'EPFL, à l'occasion de la Journée de la critique architecturale organisée par le Laboratoire de théorie et d'histoire de l'architecture.

³ Parmi ces textes, nous en mentionnerons deux : Axel Simon, «Der ausgekleidete Rohbau», *tec* 21, n° 26, 2004, pp. 6-10, et Werner Huber, "Patchwork im Schulhaus", *Hochparterre*, n° 8, 2004, pp. 46-47.

⁴ Walter Benjamin, *Enfance berlinoise vers mil neuf cent*, Paris, 1978, p. 71.

⁵ Cf. Bruno Krucker, *Komplexe Gewöhnlichkeit – Der Upper Lawn Pavillon von Alison und Peter Smithson*, Zurich, 2002, p. 19.

⁶ Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture – Ethique ou esthétique ?*, Paris, 1970, p. 19.

⁷ Cf. Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 36.

⁸ Werner Huber in *Hochparterre*, *op. cit.* Huber décrit ses expériences à l'aide d'images précises ; à propos des lambris des espaces communs, il écrit, en raison des veinures très marquées de l'orme utilisé, qu'ils dégagent «un souffle de RDA». Cette remarque rappelle à son tour les photographies des

séances du comité central parues dans les journaux de l'époque...

⁹ Hubertus Adam, «Es gibt kein Aussen mehr – Zum Theater von Christoph Marthaler und Anna Viebrock», *archithese*, n° 3, 2002, pp. 14-19.

¹⁰ Herman Hertzberger, *Space and the Architect – Lessons in Architecture 2*, Rotterdam, 2000, p. 34.

¹¹ Werner Huber in *Hochparterre*, *op. cit.*

¹² Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, 1913, réédité in Georg Simmel, *Das Individuum und die Freiheit*, Berlin, 1984, pp. 136-137.