

Vers une architecture pittoresque

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Matières**

Band (Jahr): **11 (2014)**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984492>

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.

Vers une architecture pittoresque

Martin Steinmann

On peut décrire comment l'espace se constitue, «*mais le saut du mur à l'espace [...] n'est accessible qu'à l'expérience sensible*»¹.

Sigfried Giedion

Dans l'architecture suisse des dernières années s'observe une tendance à la production de bâtiments dont la forme intérieure et extérieure se refuse de façon plus ou moins nette à l'angle droit. Les exemples réalisés récemment vont de l'immeuble de logements de Bonnard Woeffray à Monthey (2008-2010) à celui, discuté plus bas, de Miller Maranta à Zurich-Riesbach (2010-2012). Ces bâtiments se caractérisent, dans une mesure variable, par des façades coudées ou pliées qui échappent aux modèles urbanistiques simples de l'îlot ou de la barre. Nous connaissons certes les immeubles des années 1950 et 1960 qui s'écartaient également de ces modèles dans le but de produire une ville «articulée». Par exemple, le bel immeuble de logements d'Ernst Gisel à la Hegibachstrasse à Zurich (1958-1960), qui montre comment une importante masse bâtie peut être atténuée par des décrochements en plan et en élévation, et comment on peut obtenir un volume plastique tout en restant fidèle à l'angle droit.

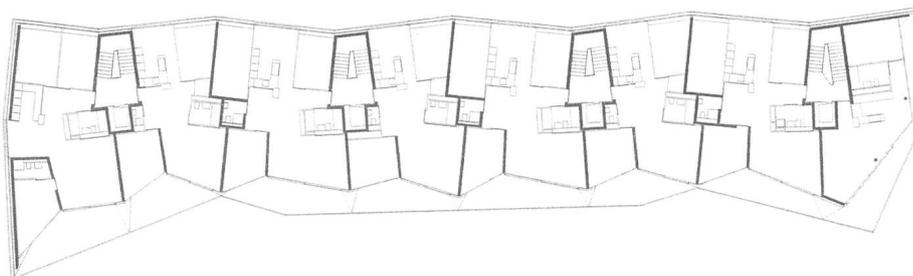
Les bâtiments dont il sera ici question sont différents: leur forme les rapproche d'un urbanisme organique qui cherchait à imbriquer entre eux les immeubles et les espaces verts plantés d'arbres. La Siedlung Heiligfeld, construite entre 1950 et 1954 à Zurich-Sihlfeld par l'architecte de la Ville, Albert Heinrich Steiner, offre un bel exemple. Les immeubles à quatre, huit et douze niveaux de cet ensemble sont pliés en leur milieu, mais l'écart par rapport à l'angle droit n'est pas exploité dans la forme *intérieure*, dans les pièces des logements; dans les tours, par exemple, les cuisines fonctionnent comme des pochés qui rachètent les angles obtus ou aigus. Du moins l'écart par rapport à l'angle droit exprime-t-il, dans la forme *extérieure*, la recherche d'une naturalité qui se trouve, depuis le 18^e siècle, associée à une géométrie plus libre.

La tradition organique

Dans cette perspective, la géométrie stricte apparaît comme une camisole de force que les conventions architecturales imposent aux espaces et aux hommes. Nous verrons que cette idée se manifeste périodiquement dans l'histoire de l'architecture, au 18^e siècle au nom du pittoresque, au 20^e siècle au nom de l'organique, avec, parfois, un estompement des limites entre les deux notions. L'assouplissement de la géométrie peut être motivé par diverses raisons. Dans un premier temps, on peut dire que la notion de pittoresque se réfère à la forme extérieure, à la manière dont un bâtiment se présente comme volume, étant entendu – comme il faut d'emblée l'ajouter – que cette manière de se présenter échappe à une perception simple – plastique et pittoresque sont anti-thétiques. Ce que cela implique pour les espaces intérieurs reste à examiner. L'organique part en revanche de la forme intérieure, plus précisément des fonctions et des espaces qui leur sont dévolus : l'architecture organique commence par «form follows function» bien avant que ce mot d'ordre ne soit formulé.

C'est à Bruno Marchand que je dois de m'être penché de plus près – au départ sous le signe de l'*architecture organique* – sur les immeubles en question. Il y a quelques mois, il m'a envoyé un projet d'article portant ce titre². De logements collectifs – par quoi ce titre est complété –, il n'est cependant qu'accessoirement question par la suite. La portée de l'essai réside dans l'analyse approfondie de quelques ouvrages «canoniques» sur l'architecture qualifiée d'organique au 20^e siècle : Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, 1926 ; Walter Curt Behrendt, *Modern Building*, 1937 ; Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica*, 1945. Et bien sûr la littérature américaine, avec les essais d'Horatio Greenough publiés, en 1947 seulement, sous le titre *Form and Function*. Ce titre contient les deux termes autour desquels le débat relatif à l'architecture organique ne cesse, comme le montre Marchand, de tourner.

D'après Behne, la forme qui se développe «de l'intérieur», à partir de la fonction, se soustrait à la géométrie : «*la vie ne connaît ni angle droit, ni ligne droite*», écrit-il³. Est ainsi introduit un critère qui traversera le débat comme un fil rouge. Doutant d'une définition aussi simple de la notion d'organique, j'ai résumé comme suit à Marchand les premières réflexions que m'inspirait son article. Dans mes cours, je me suis souvent servi de l'Arbeitsamt de Walter Gropius pour discuter des plans basés sur le mouvement des personnes, marqué par des flèches. Si ce bâtiment relève sans doute d'une architecture fonctionnelle, au sens où l'entend Behne, il relève en même temps d'une architecture rationnelle. Quelle est alors la différence entre fonctionnel et rationnel ? Y en a-t-il une, au-delà de la différence de forme ? Sont-ce la ligne droite et la ligne courbe qui distinguent l'un de l'autre ? Pour Le Corbusier, la géométrie reste «*notre seul moyen de mesure des événements et des choses*»⁴.



Bonnard Woeffre, Les Dailles, Montheville, 1928, plan d'étage type.

Ernst Gisel, immeuble
Hegibachstrasse, Zurich, 1958-1960,
photo et plan d'étage type.



Organique – plus qu'une idéologie ?

La question se pose car, chez maints auteurs, organique et géométrique apparaissent comme des notions antithétiques. Mais ce qui les distingue est-il davantage la manière de parler de l'architecture que les images utilisées à cet effet ? Les notions d'organisme et de mécanisme sont censées se rapporter à des univers tout différents. Or, si l'on s'y penche de plus près, il apparaît que, dans les années 1920, la machine était aussi conçue comme un organisme : ses parties ont la forme qu'elles doivent avoir pour fonctionner comme les parties d'un tout. Une telle interdépendance constitue – avant toute forme – la caractéristique d'un organisme. Il est vrai cependant qu'une telle définition de l'architecture organique chatoie ; elle change de couleur avec la lumière qu'elle reçoit – la lumière d'idéologies antagonistes⁵.

Autre point significatif : les notions de forme et de fonction, de même que celle de mouvement – une autre catégorie essentielle lorsqu'il est question d'espace architectural –, se révèlent souvent recouvrir beaucoup de choses. Lorsqu'il s'agit de créer un objet dont on sait plus ou moins clairement comment il remplira sa fonction, il paraît plausible que la forme découle de la fonction. (La marge de manœuvre dont on dispose pour déterminer cette forme reste assez importante, comme en témoigne la multitude de nouveautés qui arrivent constamment sur le marché, et dont la forme, qui co-détermine leur valeur marchande, s'avère elle-même constituer une fonction. Mais c'est une autre histoire.) Que signifie cependant cette idée dans la construction de logements, dont il est ici question ? Approchons-nous d'une réponse via l'introduction à mon atelier de projet à l'EPFL, où j'ai proposé une définition élargie de la notion de fonction.

Une notion de fonction élargie

«La recherche menée dans notre atelier vise la forme des choses, mieux, la perception et la conception de la forme. Cette recherche est sous-tendue par la conviction qu'il faut penser la forme des choses comme une fonction, au même titre que ce que nous appelons d'ordinaire leur fonction. "La maison est une machine à habiter" – notre atelier ne néglige pas la maison comme quelque chose qui fonctionne à ce niveau. Mais elle doit également fonctionner au niveau des émotions associées aux activités qui se déroulent dans ses pièces, au niveau de leur Stimmung. Dans son fameux texte *Architektur*, Adolf Loos écrit : "L'architecture éveille des émotions ; la tâche de l'architecte est dès lors d'éveiller des émotions justes." Cette phrase résume bien la démarche que notre atelier propose pour rechercher la forme qui correspond au caractère des espaces. Au-delà des activités qu'impliquent les termes de hall, de chambre ou de salle, dans le sens d'un usage matériel, et au-delà des mètres carrés et des objets nécessaires à ces activités, ils impliquent aussi un usage spirituel.»

Dans les lignes qui suivent, il s'agira d'examiner dans quelle mesure les logements que j'ai rattachés – avec un point d'interrogation – à une tradition organique répondent à cette exigence. J'ai déjà évoqué la difficulté que cela pose : les déclarations des architectes actifs avant et après la Seconde Guerre mondiale dépassent rarement des exigences aussi générales que celle que posait par exemple Hugo Häring dans un texte de 1925, voulant «*que nous laissions les choses développer leur propre forme*»⁶.

Mais quelles sont ces choses, si l'on veut bien faire abstraction de la cuisine de Francfort, qui accéda précisément au rang de modèle de fonctionnalisme parce que les activités que l'on y accomplissait pouvaient être déterminées de façon relativement claire ? La « suite de fonctions précises » que Le Corbusier imagine selon le modèle de la chaîne de montage⁷ constitue-t-elle l'essence d'un espace ? Quelle est la suite des fonctions dans le cas d'un séjour, où les activités et les *Stimmungen* sont plus complexes ?

Le débat sur l'espace

Eu égard à l'importance que les représentants d'une architecture organique accordent à l'« essence des choses », il est déconcertant qu'ils se soient peu exprimés sur les questions d'espace, hormis par des déclarations très générales. Dès la fin du 19^e siècle, les sciences artistiques allemandes s'y sont intéressées de près, sur la base de recherches physiologico-psychologiques à partir du mouvement. Leur principal représentant est August Schmarsow, qui définit l'essence de l'architecture comme la *Raumgestaltung*, la mise en forme de l'espace, et ce, suivant les modalités selon lesquelles l'homme perçoit l'espace, qui est «*en quelque sorte une projection du sujet*». Sa principale dimension est la profondeur, qui «*signifie pour le sujet la mesure de son libre mouvement dans l'espace donné, aussi nécessairement qu'il a l'habitude de marcher et de regarder tout droit*»⁸.

Dans cette définition fondamentale, il convient de faire la distinction entre notre mouvement dans l'espace et l'espace que nous ressentons comme « en mouvement ». A propos du second, nous précisons pour l'instant ceci : lorsque nous disons par exemple qu'un espace s'ouvre ou qu'il se resserre, ces mots révèlent que nous percevons physiquement l'espace en projetant sur lui, ou sur sa forme, notre propre sentiment. Cela signifie, en d'autres termes, que nous sentons son mouvement en *nous*, et que *nous* nous ouvrons par exemple avec lui. Cela ne s'applique pas seulement à ce que j'appelle, en m'écartant de la terminologie fonctionnaliste, l'espace *courant*, mais aussi – pour filer la métaphore aquatique – à l'espace *stagnant*.

Fonction, espace, mouvement

Le sentiment que nous éprouvons dans l'un et l'autre cas dépend aussi de la fonction de l'espace – et de notre disposition à l'égard de cette fonction. Ainsi un petit espace stagnant pourra-t-il nous opprimer ou au contraire nous protéger, comme dans la maison d'Ivan Guerassimovitch : «*[...] les pièces y sont petites, les divans si profonds qu'on s'y enfonce, et les fenêtres recouvertes de lierre.*»⁹ En un mot : ces pièces sont aussi immobiles que les personnes qui y vivent. C'est surtout Paul Frankl qui a mis en système les catégories de la fonction, de l'espace et du corps. Pour lui, la forme de l'espace

– ce que j'appelle la forme *intérieure* – découle nécessairement de sa fonction ; elle en est aussi bien le résultat que l'image¹⁰. La fonction se traduit dans le mouvement de la personne qui agit dans l'espace. Les murs définissent la forme qui correspond à ces activités, mais la forme est le moyen d'assurer un mouvement fonctionnel – mouvement qui constitue le sens même de l'architecture¹¹.

Pour Frankl, le mouvement vise un but – il est intentionnel comme il le qualifie aussi. Il se distingue en cela de Schmarsow, pour qui le mouvement se rapporte à la perception sensible. «*Le but est l'âme*», écrit Frankl ; à travers ses mouvements, l'homme est en mesure d'utiliser l'espace pour certaines activités et de créer des espaces appropriés. A l'instar de Schmarsow, Frankl considère le logement comme la véritable tâche de l'architecture. «*Ce sont les chemins et les places d'une pièce qui la rendent confortable ou inconfortable. L'art consiste à rendre le logement confortable.*»¹² Josef Frank reprendra cette distinction entre les zones courantes et stagnantes d'un logement, avec des termes empruntés à l'urbanisme, dans son important essai de 1931¹³.

L'exigence selon laquelle le logement doit être confortable, Adolf Loos la pose aussi. La *Stimmung* rend la *fonction* et, partant, le *sens* de l'architecture compréhensibles. Comme l'observe toutefois Frankl, ce sens n'est pas déterminé par la seule forme de l'espace : «*Le sens de l'espace n'est donné qu'à partir du moment où celui-ci est équipé [...].*»¹⁴ Souvenons-nous des divans de la maison d'Ivan Guerassimovitch. La remarque de Frankl semble évidente, dans la mesure où les chaises, tables, fauteuils, étagères, lits, etc. sont les signes des activités auxquelles sert l'espace. Ils sont cependant aussi le but des mouvements : le fauteuil où je me rends pour m'asseoir... Ils structurent l'espace du point de vue fonctionnel, mais aussi du point de vue formel, en ce qu'ils superposent à l'ordre des murs un second ordre tendu vers un but : celui des choses. Cet ordre correspond à l'appropriation de l'espace par l'utilisateur, en tant qu'interprétation aussi bien fonctionnelle que formelle de ses qualités. Or, dans la construction de logements populaires, les deux aspects échappent à l'architecte.



Otto Senn, immeuble Hansaviertel, Berlin, 1957, plan d'étage type et photo.

L'effet de l'espace

Mais revenons-en – forts de ce bagage historique – à la construction actuelle de logements en Suisse. Marchand a récemment poursuivi ses recherches sur l'architecture organique dans un ouvrage consacré aux quatre tours de Frédéric Brugger à la Borde, à Lausanne (1961-1968)¹⁵. Comme le veut le sujet, il s'y limite aux tours érigées après la Seconde Guerre mondiale et à leur forme plastique, à laquelle la non-orthogonalité confère plus de force. Dans les développements qui suivent, la forme extérieure sera considérée dans la mesure où elle a une incidence sur les pièces des logements, c'est-à-dire sur la forme intérieure ; ou inversement. (Il ne suffit cependant pas, pour prétendre au label *organique*, que les balcons se tournent un peu pour donner aux logements un léger mouvement, comme c'était déjà le cas dans l'immeuble de Conrad Furrer à Zurich-Schwamendingen, de 1956.)

Que cela implique-t-il pour les logements ? Parmi les exemples que cite Marchand, celui réalisé par Otto Senn, dans le cadre de l'Interbau de Berlin en 1957, montre avec une belle simplicité l'effet spatial que peut produire le fait de s'écarter de l'angle droit. Cet immeuble présente cinq faces semblables (avec une entaille sur la

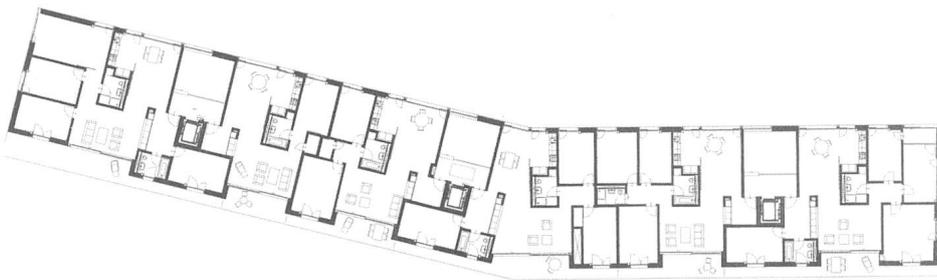
cinquième) et quatre logements par étage. Les chambres à coucher sont orthogonales, les séjours-salles à manger ne le sont pas : ils occupent les angles du volume, de sorte que leurs murs s'écartent en direction des fenêtres et ouvrent l'espace – ce que renforce la disposition des dites fenêtres – vers l'extérieur. L'essence des différentes pièces est exprimée de façon simple par leur forme dynamique ou statique : fonction et *Stimmung* coïncident.

Les deux traditions de l'architecture moderne

Selon la conception qu'en a Häring, la forme organique est celle qui correspond à la «vie», celle qui, pour Behne, s'oppose à la forme géométrique. Ces deux définitions accompagnent la pensée sur l'architecture au 20^e siècle, la plupart du temps sous la forme de couples antinomiques. Behrendt, architecte et auteur allemand émigré aux Etats-Unis en 1934, partage cette compréhension des choses. Dans son ouvrage *Modern Building*, de 1938¹⁶, il décline de telles oppositions en une série d'autres qualités antithétiques, notamment :

organique	mécanique
irrégulier (romantique)	régulier (classique)
dynamique	statique
non géométrique	géométrique
réaliste	idéaliste

Dans *Towards an Organic Architecture*, Zevi énumère ces qualités et d'autres – que Behrendt attribue aux deux traditions de l'architecture moderne au 20^e siècle – sous la forme d'un tableau similaire, et définit la notion d'organique par la formule bien connue selon laquelle «la forme extérieure se déduit de l'espace intérieur»¹⁷. Si l'on fait abstraction d'une approche qui tend à l'organique en tant qu'image – je pense par exemple à la Casa Milà d'Antonio Gaudí à Barcelone (1905-1910), où l'organique ne se limite cependant pas à la forme extérieure –, la question se pose de savoir à quelle fin la forme intérieure, l'espace, s'écarte de l'angle droit. Pour s'adapter aux mouvements de l'homme? Ou pour lui donner l'impression d'un mouvement? Pour Zevi, ces deux catégories se recouvrent : si l'architecture organique procure l'impression d'un mouvement, écrit-il, c'est que «l'arrangement spatial correspond fondamentalement au mouvement effectif de l'homme»¹⁸.



Baumann Roserens, immeuble de logements, Zurich-Albisrieden, 2008, plan d'étage type.

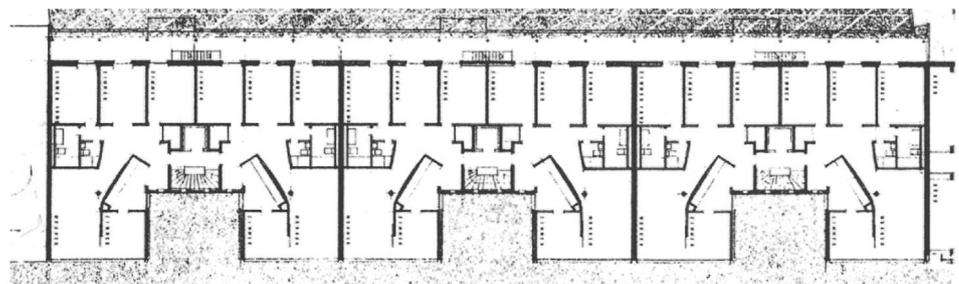
Je pense par exemple ici à l'immeuble Clarté de Le Corbusier à Genève (1930-1932), où un local de rangement rétrécit le hall à l'arrière. Du fait de sa forme arrondie, il se démarque du plan orthogonal ; cette forme met l'espace en mouvement ou, selon l'expression que privilégie Rudolf Arnheim, en tension, indépendamment du fait que nous accomplissions effectivement ce mouvement ou non¹⁹. La distinction entre éléments porteurs et non porteurs, que Le Corbusier présente comme l'un des *Cinq points d'une architecture nouvelle*, facilite la création de ce genre de formes libres. Nous connaissons tous les dessins où Le Corbusier exprime l'adaptation aux activités domestiques – aux «événements biologiques» – par une cloison incurvée. Alors que la forme intérieure entre en mouvement, la forme extérieure, conditionnée par les «événements statiques», reste fidèle à l'orthogonalité²⁰.

Forme intérieure et forme extérieure

Cela questionne le rapport entre intérieur et extérieur, entre structure et forme. Selon le principe de l'architecture organique, un immeuble de logements – pour en rester au genre qui nous intéresse ici – doit être conçu de l'intérieur vers l'extérieur, comme Schmarsow l'a aussi énoncé à propos du pittoresque ; la forme extérieure doit découler des espaces, c'est-à-dire de la forme intérieure. Il est cependant incontestable qu'interviennent aussi, dans l'architecture organique, certaines idées relatives à la forme extérieure. Il existe donc une relation dialectique entre intérieur et extérieur, relation qui n'est pas sans conséquences pour la tendance déjà mentionnée de la construction de logements contemporaine à privilégier une forme extérieure plus libre. La relation évoquée peut se décliner en quatre catégories, à savoir :

Forme extérieure	Forme intérieure
orthogonale	orthogonale
orthogonale	non orthogonale
non orthogonale	orthogonale
non orthogonale	non orthogonale

Donner un exemple du premier cas de figure est superflu : c'est la règle. On mentionnera néanmoins les logements de Baumann Roserens à Zurich-Albisrieden (2008), où le thème du mouvement est traité de façon particulièrement convaincante. La deuxième catégorie peut être illustrée, dans l'approche, par les logements de Diener & Diener



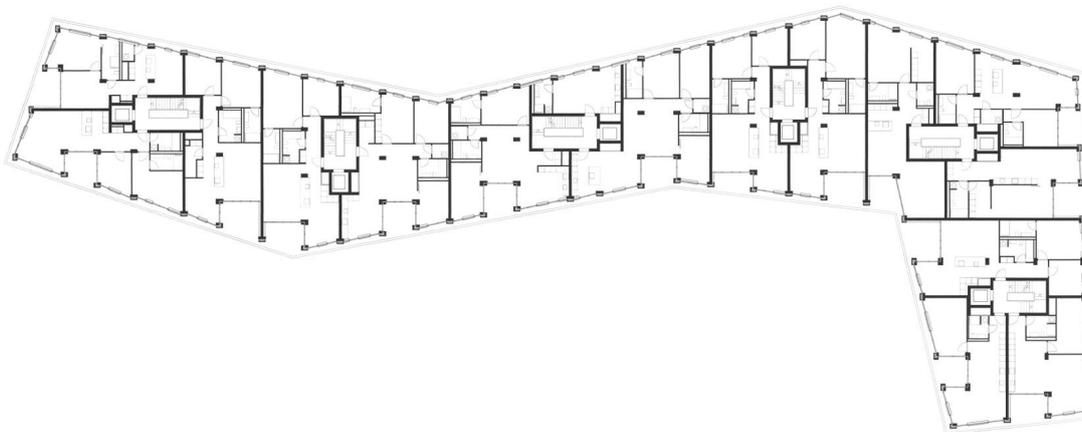
Diener & Diener, immeubles Riehenring, Bâle, 1980-1985, plan d'étage type.

au Riehenring à Bâle (1980-1985), où la rotation de la salle de bains organise le mouvement, et le troisième cas de figure, par les logements de Meili Peter à Zurich-Industriequartier (Zurich Ouest, 2008-2013). Quant aux trois ensembles qui sous-tendent la suite de nos réflexions, ils relèvent tous de la quatrième catégorie – étant entendu qu’une forme intérieure non orthogonale ne signifie pas que les logements en question ne comportent aucune pièce rectangulaire. L’essentiel réside plutôt dans la manière dont les ordres intérieur et extérieur se rencontrent.

L’espace comme *Gestalt*

Commençons par une icône de l’architecture organique: les logements de Hans Scharoun à Stuttgart-Zuffenhausen (1954-1959). Dans le bâtiment qui s’échelonne en hauteur, ceux-ci sont desservis par une coursive fortement incurvée. Les locaux de service forment une base stable à partir de laquelle les pièces s’élancent vers l’extérieur en un mouvement violent. A la différence des espaces servants, elles paraissent comme déformées par la force de ce mouvement. Ce qui compte, d’après Scharoun, ce n’est pas la forme en soi, mais le comportement que ces espaces induisent du fait de leur forme ou, mieux, de leur *Gestalt*. «Le comportement est inscrit dans tel espace d’une façon bien précise et sur une longue durée, et tout autrement – sur une longue durée aussi – que dans tel autre espace», avait-il dit lors de l’inauguration. «L’enjeu réside dès lors surtout dans la *Gestalt* ou surtout dans le comportement.»²¹

Tentons de décrire un séjour en tant que *Gestalt*. Si nous prenons comme base le mur donnant sur la cuisine, dans lequel s’ouvre un passe-plat, l’espace s’étire vers le balcon. Son côté droit est constitué de deux murs qui forment un angle obtus, comme s’ils reculaient pour faire place aux personnes et aux choses. L’un de ces murs est entièrement fermé, l’autre présente une large fenêtre. Le côté gauche de la pièce est lui aussi constitué de deux murs qu’interrompent des portes de largeur différente. Eux aussi reculent, de sorte que l’espace allongé commence par s’élargir depuis l’endroit où l’on entre, avant de se resserrer à nouveau jusqu’à la porte-fenêtre donnant sur le balcon. Comme les pans de murs, qui se superposent comme des baguettes de Mikado, présentent des longueurs et des traitements différents, il en résulte des relations difficiles à définir. Nous percevons ces dernières comme de fortes tensions qui bougent avec notre position dans l’espace.





Marchand s'attarde longtemps sur cet exemple qui a – du fait aussi de sa forme extérieure très expressive – concrétisé comme peu d'autres réalisations des années 1950 l'idée d'une architecture organique. A cet égard, il cite un numéro d'*Architecture* de 1967, qui traitait de la nouvelle architecture allemande. On y lit que Scharoun poussait ses bâtiments jusqu'à l'éclatement de la forme extérieure, dans l'intention de faire disparaître l'objet au bénéfice du seul paysage²². Est ainsi identifié un deuxième but poursuivi par les traditions organiques : rapprocher architecture et nature. Cela met ces traditions en relation avec d'autres, les *pittoresques*, avec qui elles partagent des qualités telles que la *non-régularité*, la *non-unité* ou la *non-orthogonalité*.

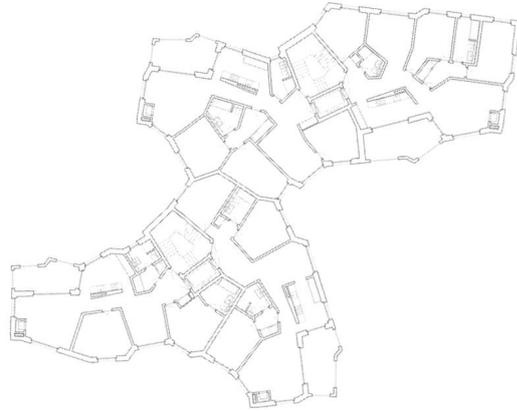
Organique ou pittoresque ?

Selon Schmarsow, c'est au 18^e siècle que l'architecture se libère de la forme compacte. Les lois plastiques qui sous-tendent la recherche d'une telle forme sont supplantées par les lois pittoresques, et le bâtiment peut désormais, écrit-il, « *suivre plus librement et simplement que jamais sa propre loi de l'intérieur vers l'extérieur* »²³. Ainsi les espaces se mettent-ils, conformément à la sensibilité de l'époque, en relation avec le paysage. Leurs portes, fenêtres et glaces soulignent « *le besoin de lumière et d'air, le plaisir procuré par ce qui est clair et vaste [...] et même les murs y cèdent* »²⁴. Les mots qu'utilise ici Schmarsow rappellent les slogans du *Neues Bauen*. La maison de campagne du 18^e siècle préfigure, par l'ordre fonctionnel de ses pièces comme par l'aspiration à des qualités telles que « lumière, air, ouverture » – les mots que Sigfried Giedion fait imprimer sur la photographie du logement « libéré » – la maison du 20^e siècle²⁵.

Hans Scharoun, immeuble de logements, Stuttgart-Zuffenhausen, 1954-1959, photo et plan d'étage type.

Page de gauche :

Meili Peter, immeubles City West, Zurich, 2008-2013, plan d'étage type.



Le pittoresque résulte donc de la mise en relation organique des espaces en un tout complexe, en deçà des règles mécaniques de la forme. Or, ce qui est par là même visé, c'est la mise en relation entre architecture et nature au moyen de formes qui signifient la naturalité. J'en reviens ainsi aux immeubles de logements que j'ai précédemment mentionnés – avec un point d'interrogation – comme des exemples d'une tradition organique dans l'architecture contemporaine suisse. L'un d'eux a été conçu en 2011 par EMI pour un site aux allures de parc à Zurich-Hottingen. Dans ce cas précis, l'étiquette de pittoresque se révèle déjà pertinente du fait que deux des architectes se sont intéressés de près à l'émergence du pittoresque en Angleterre, en particulier au rapport entre formes naturelles et artificielles qui, au 18^e siècle, contribua de façon déterminante à libérer l'architecture du carcan des conventions²⁶.

EMI, immeuble de logements, Steinwiesstrasse Zurich, 2011, photo et plan d'étage type.

Le pittoresque comme procédé

Dans un autre article, les mêmes architectes ont présenté le pittoresque comme leur propre procédé projectuel pour combiner différentes parties en un tout, en une image. Les limites n'en sont pas abolies, écrivent-ils; les parties transportent leurs significations dans le nouveau tout, mais elles y acquièrent elles-mêmes de nouvelles significations. Ce sont alors les «*forces pittoresques [qui assurent] la nouvelle cohérence sémantique*»²⁷. Les architectes expliquent l'aspect de leur bâtiment à partir de sa relation avec un quartier auquel les espaces non bâtis – rues et jardins – confèrent une remarquable unité. Les vieux arbres qui bordent le terrain deviennent, dans ce contexte, une part constitutive de l'architecture: le projet se réfère moins aux villas environnantes qu'à des «*formes naturelles ou à des ruines, la forme architecturale la plus proche des formes naturelles*»²⁸.

La forme extérieure du bâtiment, dont les façades présentent de nombreux coudes, se retrouve dans la forme intérieure, notamment dans l'espace commun qui traverse les logements. Faisant sans doute allusion aux logements bourgeois du 19^e siècle, les architectes parlent de la «*dissolution*» de la séquence spatiale qui y structure la vie. Les mouvements mettent la figure fluide de cet espace en relation avec l'enfilade. La dite figure ne procède cependant pas d'une mise en scène sociale, et pas seulement



von Ballmoos Krucker, immeubles
Letziggraben, Zurich, projet en cours,
plan d'étage type.

des conditions de la vie quotidienne. C'est particulièrement évident parce que ces mouvements ne sont pas à strictement parler fonctionnels. Cela se vérifie cependant aussi dans les autres cas, en dépit des slogans de l'architecture organique : le comportement *forme* l'espace, mais il est aussi lui-même *formé* par l'espace.

J'ai mentionné au début, à titre de fragment de la ville organique des années 1950, la Siedlung Heiligfeld à Zurich, dont les immeubles coudés s'imbriquent avec le parc, à la différence des barres rectilignes d'une *Siedlung* voisine des années 1940. Or, ces barres de trois niveaux seront remplacées pour densifier le site, le concours organisé à cette fin ayant été remporté par von Ballmoos Krucker. Leur projet prévoit deux grands immeubles de sept et huit niveaux qui se détachent de l'alignement de la rue et tendent en quelque sorte leurs bras dans le parc agrandi. Ici encore, les façades sont brisées de sorte que les plans se déforment plus ou moins sensiblement. A la différence de l'immeuble d'EMI, la plupart des pièces sont rectangulaires ; elles délimitent l'espace commun par des murs droits et projettent la forme extérieure du logement, telle quelle, sur cet espace, déterminant ainsi la forme intérieure.

Dans les deux projets, la forme intérieure n'est donc pas seulement conditionnée par les activités auxquelles sert l'espace commun. En cela, ces logements se distinguent par exemple de ceux de Hans Scharoun. Ils relèvent moins d'une tradition organique que d'une tradition pittoresque, au sens où EMI s'en revendique. L'espace commun évoque ici un chemin traversant un parc anglais, sur lequel les images – et sentiments – se succèdent en des détours surprenants. Ce parallèle s'impose aussi parce que, dans les logements de l'immeuble d'EMI, les fenêtres sont disposées de manière à ce que cet espace s'ouvre sur différents points du paysage environnant. Du fait de ces détours à gauche et à droite, le chemin traversant le logement semble – comme celui qui traverse un tel parc – se rallonger²⁹.

Miller Maranta – l'immeuble de Zurich-Riesbach

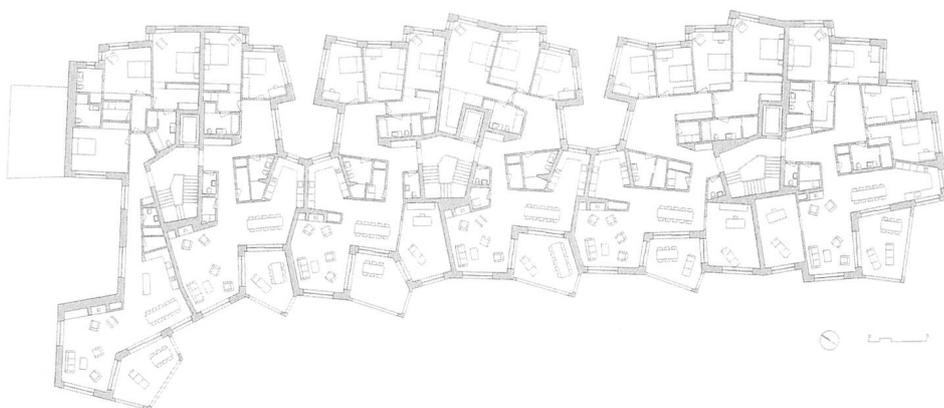
Le projet qui parvient cependant le mieux à faire coïncider les formes intérieure et extérieure des logements est l'immeuble réalisé par Miller Maranta à la Zollikerstrasse à Zurich-Riesbach (2010-2012). L'histoire du bien-fonds – le parc d'une villa du

19^e siècle – et le règlement relatif à la zone H2 requéraient une analyse minutieuse du site. De fait, le projet s’inscrit dans la réflexion sur le *lieu* qui revêt, dans l’architecture suisse actuelle, une importance de premier plan. Dans ce contexte, le terme est surtout compris dans un sens urbanistique. On peut lire l’œuvre de Miller Maranta telle qu’elle se développe depuis la halle d’Aarau de 2003 comme un élargissement progressif de cette compréhension – élargissement qui atteint sa plus grande efficacité lorsque le site se caractérise par des réalités aussi bien naturelles que construites, par exemple, comme au Gothard, par la présence de vieux bâtiments dont la forme est arrachée à la nécessité et par celle des rochers³⁰.

Les façades de l’immeuble sis Zollikerstrasse sont revêtues d’un crépi brun-gris – couleur qui, avec leur forme articulée, fait paraître le bâtiment plus petit qu’il ne l’est. Sur la rue – qui est délimitée de l’autre côté par un haut mur –, la façade est scandée par des volumes de deux et trois niveaux qui avancent et reculent, et présentent l’image d’un groupe de villas. Sur le parc, en revanche, la façade n’est que légèrement pliée, seules les loggias y avancent un angle. Du côté du vaste espace vert restauré sous sa forme originale, l’immeuble se présente ainsi comme un seul et même bâtiment. Le projet semble déterminé par l’intention de mettre l’immeuble en relation avec les différents éléments du lieu. Il n’est cependant pas moins déterminé par la forme intérieure. A cet égard, on observe que les déformations affectent surtout les espaces communs, où les activités sont davantage liées au mouvement que dans les chambres à coucher. (Par rapport aux pièces de Scharoun, les déformations sont toutefois moins marquées.) Et ces mouvements – intentionnels – sont guidés de façon très précise par la *Gestalt* des espaces.

La perception de l’espace

Nous devrions maintenant traverser pas à pas l’un de ces logements depuis la porte d’entrée et observer comment les murs placés un peu de biais forment l’espace; comment ils l’élargissent ou le resserrent; et quelle expérience physiologique et psychologique nous faisons de ces changements. Nous devrions noter comment les murs et les fenêtres avancent ou reculent, en d’autres termes, comment nous en faisons l’expérience en tant que comportement – comportement que nous ramenons à nous. Ce qu’Arnheim dit de la forme en général s’applique aussi à la forme de l’espace: que nous l’éprouvons comme une tension, que la tension est une qualité des choses que nous



Miller Maranta, immeuble Zollikerstrasse, Zurich, 2010-2012, plan d'étage type et vue depuis le parc.



voyons au même titre que leur taille, leur forme ou leur couleur, et qu'elle constitue de ce fait une part essentielle de notre perception.

«La perception reflète la pénétration de forces extérieures dans l'organisme», écrit-il. «Pourquoi le jeu des forces physiologiques ne trouverait-il pas son pendant dans la perception ? J'affirme que ce sont précisément ces forces que nous percevons [...] comme "tension" ou "mouvement". Nous avons donc affaire au pendant psychologique des processus physiologiques qui provoquent l'organisation de la perception.»³¹ La tension que les choses présentent en tant que «structure de forces perceptuelles», nous en faisons l'expérience comme de leur expression. Dans le cas d'un espace, je préfère la notion de *Stimmung* pour décrire s'il est gai ou grave, serein ou solennel – pour évoquer quelques-uns des sentiments qu'un espace peut éveiller en nous du fait de ses qualités ; étant entendu que ce n'est pas l'espace qui est gai – ou que sais-je –, mais nous-mêmes lorsque nous y séjournons³².

Or, comment décrire les qualités d'un espace ; décrire comment la déformation lui confère une certaine tension ; décrire les sentiments que cette tension éveille en nous ? Cela reste le grand défi de la phénoménologie.

L'espace – *einbildig* vs *vielbildig*

Dans le cas d'un tableau, nous pouvons décrire dans les grands traits la structure des forces perceptuelles ; nous l'avons en entier sous les yeux. Dans le cas d'un espace, il n'en va pas de même : une partie de cette structure est soustraite à notre vision, parce qu'une partie de l'espace se trouve derrière nous. Une fois que nous l'avons vu, nous pouvons toujours le «voir» dans notre mémoire. Il nous faut cependant faire la distinction entre deux catégories d'espaces. Dans un cas, les murs sont traités de façon homogène, de sorte que nous pouvons ajouter sans peine ce que nous ne voyons pas à ce que nous voyons. L'image visible représente l'espace dans son ensemble, raison pour

laquelle Frankl qualifie celui-ci d'*einbildig*, par opposition à l'autre cas où l'espace se compose de multiples images et se révèle donc, selon la terminologie de Frankl, *vielbildig*. A propos de ces deux expressions, l'auteur écrit : «*Il est clair que [...] par einbildig et vielbildig, je n'entends rien d'autre que ce que l'on désigne autrement par plastique et pittoresque.*»³³ A cet égard, il entend par *image*, *Bild*, la représentation à laquelle nous ramenons les choses que nous percevons dans un espace.

Alors que dans le premier cas, l'image isolée renvoie à l'espace dans son ensemble, de sorte que «nous nous sentons en possession du tout», elle ne suffit pas dans le second, celui de l'architecture pittoresque, parce que nous savons que l'espace se présente autrement depuis un autre point de vue. Aussi les images ne s'expliquent-elles pas mutuellement, mais s'imbriquent-elles pour former une unité dans la multiplicité³⁴. Pour avoir le tout, nous devons les assembler, comme pour un film. Le mouvement de l'espace correspond au mouvement qui se produit lorsque, dans un film, deux images se succèdent : le fait que la première – qui s'est déjà gravée en nous – ne coïncide pas avec la seconde suscite l'impression de mouvement, écrit Sergeï Eisenstein à propos de sa conception du montage. «*L'œil suit un élément. Il garde une impression qui entre ensuite en collision avec celle que provoque la poursuite d'un deuxième élément. Le conflit entre ces directions produit l'effet dynamique inhérent à la saisie de l'ensemble.*»³⁵

Le sens de l'espace

S'il est une chose d'appréhender la saisie visuelle de l'espace – et les sentiments qu'elle suscite – sur un mode artistique, il en est une autre de le faire sur un mode scientifique, de manière à «*comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment*»³⁶. Comme je l'ai dit, expliquer dans les grandes lignes le travail, l'effet d'un espace – comme ceux d'un tableau – reste à accomplir. Cela ne dépend pas de la tendance architecturale. Il me semble toutefois que l'architecture pittoresque se prête tout particulièrement à la compréhension de l'espace en tant que structure de forces visuelles, parce qu'elle prend le mouvement comme *raison de la forme*, comme la raison d'une forme qui exprime le sens de l'espace : comme sentiment. Comme c'est le cas dans les logements de Miller Maranta.

Notes

Ce texte a été traduit de l'allemand par Léo Biétry.

¹ Sigfried Giedion, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, F. Bruckmann AG, Munich, 1922, p. 85.

² Bruno Marchand, «Architecture organique des logements collectifs», tapuscrit.

³ Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, Drei Masken Verlag, Berlin-Munich-Vienne, 1926, p. 44.

⁴ Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Editions Crès, Paris, 1925, p. 112.

⁵ Voir Joseph Rykwert, «Organisch, mechanisch, funktionell – Terminologie oder Ideologie?», in *Das Abenteuer der Ideen*, Frölich & Kaufmann, Berlin, 1984, pp. 107-118.

⁶ Hugo Häring, «Wege zur Form», réimprimé dans Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke, *Hugo Häring - Schriften, Entwürfe, Bauten*, Krämer, Stuttgart, 1965, pp. 13 s.

⁷ Le Corbusier, «Analyse des éléments fondamentaux de la maison minimum», 1929, réimprimé dans Martin Steinmann, *CIAM – Dokumente 1928-1939*, Birkhäuser, Bâle, 1979, pp. 60-63.

⁸ August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, 1894, pp. 15 s.

⁹ Ivan Gontcharov (1859), *Oblovov*, Lausanne, 1986.

¹⁰ Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Teubner, Leipzig et Berlin, 1914, p. 15.

¹¹ Paul Frankl, «Raum und Zweck», *Die Raumkunst*, n° 11, 1908, p. 174, in Beatrix Zug, *Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*, Wasmuth, Tübingen-Berlin, 2006, pp. 78-88.

- ¹² Paul Frankl, «Raum und Zweck», in Beatrix Zug, *Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*, op. cit., p. 80.
- ¹³ Paul Frankl, «Das Haus als Weg und Platz», réimprimé dans Johannes Spalt, Hermann Czech, *Josef Frank 1885-1967*, Hochschule für angewandte Kunst, Vienne, 1981, pp. 36-39.
- ¹⁴ Paul Frankl, «Raum und Zweck», in Beatrix Zug, *Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts*, op. cit., p. 81.
- ¹⁵ Bruno Marchand, «Traditions organiques en perspective», in idem, *Habiter en hauteur – La tradition organique: des tours de la Borde (1961-1968) de Frédéric Brugger aux réalisations contemporaines*, Infolio, Gollion, 2013, pp. 115-149.
- ¹⁶ Walter Curt Behrendt, *Modern Building – Its Nature, Problems and Forms*, Harcourt Brace and Company, New York, 1937.
- ¹⁷ Bruno Zevi, *Towards an Organic Architecture*, Faber & Faber, Londres, 1950, p. 71.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Voir Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, De Gruyter, Berlin, 1978, pp. 411 ss.
- ²⁰ Voir Le Corbusier, «Analyse des éléments fondamentaux de la maison minimum», in Martin Steinmann, *CIAM – Dokumente 1928-1939*, op. cit., pp. 60-63.
- ²¹ Hans Scharoun, «Vortrag zur Einweihung der Wohnhäuser in Stuttgart», 1959, in Peter Pfankuch (éd.), *Hans Scharoun – Bauten, Entwürfe, Texte*, Akademie der Künste, Berlin, 1993, p. 236.
- ²² Bruno Marchand, «Traditions organiques en perspective», op. cit., p. 144.
- ²³ August Schmarsow, *Barock und Rokoko – Eine Kritische Auseinandersetzung über Das Male-rische in der Architektur*, Hirzel, Leipzig, 1897, pp. 335 s.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 338.
- ²⁵ Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Orell Füssli, Zurich, 1929. Schmarsow écrit son livre en 1897, soit bien avant que ces mots ne deviennent des slogans du *Neues Bauen*.
- ²⁶ Elli Mosayebi, Christian Müller Inderbitzin, *The Picturesque – Synthese im Bildhaften*, Institut für Landschaftsarchitektur, ETHZ, Zurich, 2008.
- ²⁷ EMI Architekten, «Synthese im Bildhaften», trans, n° 19, Zurich, 2011, pp. 86-91.
- ²⁸ August Schmarsow décrit le fait de condenser différents éléments d'un lieu en une image comme la caractéristique essentielle du pittoresque. Lui aussi prend la ruine comme exemple: alors qu'un temple se détache résolument du paysage en tant que forme autonome, cette forme se dissout à mesure que le bâtiment se délabre; «l'ouvrage [...] est devenu pittoresque, car le lien avec son environnement est établi [...]». August Schmarsow, *Barock und Rokoko*, op. cit., pp. 19-21. Ce n'est pas un hasard si les folies présentent souvent la forme de bâtiments classiques ou gothiques tombant en ruine.
- ²⁹ Pour EMI, une autre source d'inspiration réside sans doute dans les immeubles de logements de l'architecte milanais Caccia Dominioni. Dans son essai «Wege und Räume», paru dans *werk, bauen + wohnen*, n° 3, 2005, pp. 12-17, Mosayebi le cite ainsi: «[...] j'ai toujours eu à cœur de faire paraître les logements plus grands en rallongeant par exemple les chemins, aux antipodes d'une attitude cherchant à les raccourcir. Le chemin direct vers le séjour ne me plaît pas, parce qu'il ne réserve pas
- de surprises. Le métier d'architecte consiste aussi – je crois – à éveiller une succession de sentiments.»
- ³⁰ Miller Maranta, transformation de l'Hospice du Saint-Gothard, 2008-2010. Voir à ce sujet Michael Hanak (éd.), *Vecchio Ospizio San Gottardo*, Park Books, Zurich, 2012.
- ³¹ Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen*, op. cit., pp. 439 s. Dans l'ouvrage où il s'intéresse plus particulièrement à la perception de l'architecture, *Die Dynamik der architektonischen Form*, Arnheim n'applique cependant guère ces observations à l'espace.
- ³² Dans *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, op. cit., p. 13, Giedion cite l'expression de Friedrich Schlegel selon laquelle les gens sont, dans un tel espace, «comme enveloppés d'une aura de gaieté».
- ³³ Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Teubner, Leipzig-Berlin, 1914, p. 138.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 136.
- ³⁵ Sergeï Eisenstein, *Vom Theater zum Film*, Verlag de Arche, Zurich, 1960, p. 40. Des artistes comme Paul Klee ont jadis tenté de représenter cette saisie visuelle de l'espace «en mouvement». Dans *Ewige Gegenwart – Der Beginn der Architektur*, Fretz und Wasmuth, Zurich, 1965, p. 342, Giedion relevait que, dans le dessin de Klee représentant une femme traversant une maison, l'enjeu n'était pas de saisir les différents mouvements du corps, comme dans le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp, de 1912: «Paul Klee fait un pas de plus. Il englobe aussi l'espace et sa modification dans le temps de la marche.»
- ³⁶ Selon la belle formule de Mikel Dufrenne. Voir Martin Steinmann, «Comprendre ce qui est déjà compris dans le sentiment», *matières*, n° 8, Lausanne, 2006, pp. 69-82.