



BANAL ET EXTRAORDINAIRE

La figure de l'oxymore comme poétique architecturale

BANAL ET EXTRAORDINAIRE

La figure de l'oxymore comme poétique architecturale

Énoncé théorique de master, sous la direction de Luca Ortelli,
Laboratoire de Construction et de Conservation.
École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2020-2021.

Solène Hoffmann

Je tiens à remercier le professeur Luca Ortelli pour son écoute et la transmission de sa passion qui ont été essentielles dans l'élaboration de ce travail ; Capucine Legrand pour sa disponibilité et ses conseils ; Maëlle Durante pour nos échanges et sa relecture attentive ; et Romain Barth pour son soutien et dont les discussions animées offrent toujours d'enrichissants débats.

« On en a assez de cette recherche éternelle de l'original. À bas l'originalité ! Nous assistons à la Renaissance du bel art pompier attaqué par le modernisme, prétentieux et insipide, même aux Galeries...

Nous voulons contribuer à la profusion de l'art Pompier en organisant le Bal Banal et nous sommes sûrs de battre les records de banalité de 1924. Nous vous promettons les surprises les plus banales, les attractions les plus traditionnelles, le cotillon ordinaire, la vieille poste d'amour, les clowns vulgaires, les concours triviaux et le Pierrot sentimental.

Nous vous promettons des décors banaux, un vestiaire banal, une gaîté banale, mais sincère.

Nous vous invitons banalement à mettre les travestis les plus banaux, à éviter toute recherche d'art, d'originalité, toute complication psychologique. Ne mettez pas vos costumes de tous les jours, vous les avez choisis avec trop de goût, vous les portez avec trop d'élégance. Ce serait du banal choisi.

Vos travestis doivent être pris dans la vie. Le plus banal aura le premier prix, celui qui serait le meilleur à un autre bal sera classé dernier chez nous. (...)

Vous verrez dans des décors banaux, dans des masques banaux, l'élite la plus banale de Paris »

n 702

prix : 10 fr.

bal banal

14 mars 1924

31, avenue de l'observatoire



S. Guitchevora 923

SALLE BULLIER
31 AVENUE DE
L'OBSERVATOIR
E
VENDREDI
LE 14 MARS
1924

BAL
BANAL

ORGANISÉ PAR
L'UNION DES ARTISTES
RUSSES

BILLET N° 702

PRIX = 10 fr.



bal banal

travesti

14 mars 1924

n 702

prix : 10 fr.

SOMMAIRE

- 11 AVANT-PROPOS
- 17 PARTIE I : REGISTRE DU BANAL SUBLIMÉ
- 19 *1. Familles du banal architectural*
Le banal comme représentation : le commun
Le banal comme construction : l'ordinaire
Le banal comme désir : l'intemporel
Le banal comme attitude : la modestie
- 111 *2. Modalités de la banalité*
Naturel
Simple
Intelligible
Régulier
Reproductible
- 121 *3. Conclusion*
Silences
Banal et extraordinaire
- 127 PARTIE II : LA FIGURE DE L'OXYMORE COMME POÉTIQUE
ARCHITECTURALE DANS L'ŒUVRE DE GUNNAR ASPLUND
- Propos général
Note au lecteur
- 135 *1. Prélude : la nécessité de dépasser les fausses dichotomies*
Tradition et évolution
- 155 *2. Vers la résonance des contraires comme poésie architecturale*
Distribution et destination
Extérieur et intérieur
Familiier et inconnu
Type et langage
Architectural et an-architectural
Fonctionnel et poétique
- 259 CONCLUSION GÉNÉRALE
La pratique de l'extraordinaire par le banal
Le banal, un synonyme de permanence
- 263 INDEX ET BIBLIOGRAPHIE

AVANT-PROPOS

Les dernières décennies se démarquent par une inflation mondiale de phénomènes architecturaux originaux, rivalisant par leurs aspects formels et technologiques innovateurs. Ces nouveaux bâtiments, allant aussi bien du programme du musée qu'à celui de l'habitat, se définissent comme « monuments » exclusivement par l'aspect spectaculaire de leur architecture, résultant majoritairement de l'expression artistique de son auteur et d'une course à la nouveauté. Toutefois, mêmes les plus fantasques n'étonnent rapidement plus ; soumis aux phénomènes de modes passagers et consommés par les spectateurs, ils deviennent vite désuets et impertinents. Les valeurs sur lesquelles se fonde l'architecture semblent visiblement résider ailleurs que dans l'étonnement passager d'une originalité éphémère.

Ces autres valeurs s'imposent aujourd'hui dans un mouvement contraire, mené aussi bien par des protagonistes que dans les écoles d'architecture dont les intérêts convergent vers la recherche du *typique* plutôt que de l'unique et de l'original. Cette tendance, bien qu'indéfinie, se caractérise par une architecture qui se revendique *banale, normale, ordinaire* - se plaçant au service de la vie quotidienne qu'elle célèbre. Elle se distingue d'après Martin Steinmann par « une pensée qui se condense dans des valeurs telles que le simple, le nécessaire, l'originaire, l'essentiel, l'habituel ou l'évident. »¹, Mais quels intérêts peut-on trouver à regarder le banal, univers si familier et accoutumé de notre environnement quotidien ? N'est-il pas le domaine même de l'évidence, d'un habituel que nous ne ressentons pas le besoin d'interroger, car comme le dit Perec « c'est parce qu'il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information »² ?

Tantôt rejeté, tantôt revendiqué, le culte du banal apparaît au 20^e siècle comme une obsession des artistes et intellectuels pour affirmer sa vertu subversive et contester les institutions en place. Alors qu'Amédée Ozenfant (1886-1966) et Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965) dans l'essai *La peinture moderne* mettent l'accent sur le manque d'originalité des objets banals qu'ils décrivent comme « ceux qui servent aux usages

Image de couverture
Photographie extraite de
la série *Je suis d'ici*,
© Bertrand Meunier, Sète,
2009.

Images précédentes
*Ticket d'entrée et
prospectus du Bal banal*,
Union des Artistes Russes à
Paris, 1924.

(1) Martin Steinmann,
« La brouette suisse. À la
mémoire de Hugo Suter
(1943-2013) », *Retour à la
normalité ?*, *Matières n°12*,
2015, p. 9.

(2) George Perec, *L'infra-
ordinaire*, 1989, p. 11.

les plus immédiats de l'homme ; ceux qui sont (...) d'une banalité qui fait qu'ils existent à peine comme sujet intéressant en soi »³, le banal désigne à l'origine ce qui est *commun* dans le sens de partagé, mais également dans le sens d'habituel, de familier et de normal. Il représente alors la foule des anonymes et une dimension temporelle *autre* : celle de la permanence, condition inhérente à la quotidienneté qui se base sur la répétition d'actions dans un cadre familier. Comme le signifie Bruce Bégout dans *La découverte du quotidien* : « Il y aurait quotidienneté, là où il y aurait la possibilité effective (et pas simplement logique) de s'installer à demeure. »⁴ En architecture, le banal appartient donc au domaine de l'ordinaire et de la vie de tous les jours. Par opposition, il admet tout ce qui ne relève pas du singulier et de l'original. C'est la masse uniforme, régulière et rassurante que l'on connaît si bien face à l'unique et l'exceptionnel. Son lieu de prédilection est l'habitat.

(3) Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, *La peinture moderne*, 1925, p. 167.

(4) Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, 2005, p. 342.

Aussi, bien que le degré zéro de la banalité trouve son point culminant dans le refus du choix, en faisant entrer la réalité la plus prosaïque dans le champ de l'architecture savante, l'esthétique architecturale du banal se distingue de l'architecture vernaculaire, a-historique, qu'elle regarde cependant avec attention. Le banal se voit ainsi transfiguré, cultivé à travers la discipline architecturale pour écrire une poésie nouvelle avec les mots de tous les jours et faire jaillir le statut extraordinaire que l'ordinaire recèle, comme le déclare Plotin : « En effet, admirer une œuvre faite à la ressemblance d'un modèle, n'est-ce pas admirer le modèle lui-même ? Si l'on ignore qu'il en est ainsi, il n'y a pas lieu de s'en étonner : car les amants, et en général tous ceux qui admirent la beauté visible, ignorent qu'ils l'admirent à cause de la beauté intelligible [dont elle offre l'image]. Ce qui prouve que Platon rapporte au modèle l'admiration éprouvée par le Démonstrateur pour son œuvre, c'est qu'après avoir dit : "il admira son œuvre," il ajoute : "il conçut le dessein de la rendre plus semblable encore à son modèle." Il montre quelle est la beauté du modèle en disant que l'œuvre est belle et qu'elle est l'image du modèle : car, si ce modèle n'était pas souverainement beau, ne possédait pas une beauté ineffable, qu'y aurait-il de plus beau que ce monde visible ? C'est donc à tort qu'on critique ce monde ; tout ce qu'on a le droit d'en dire, c'est qu'il est inférieur à son modèle. »⁵ Quelles sont les qualités et les valeurs que cherche à communiquer l'architecte à travers le parti pris esthétique du banal ?

(5) Plotin, *Ennéade V, livre VIII : De la Beauté intelligible I*, (254-270 ap. J.-C.), 1973, p. 122.

Indubitablement, le choix du banal remet profondément en question la notion d'auteur et force à nous interroger sur les conditions d'appréciation d'une œuvre nouvelle. Par exemple, au moment de son irruption dans le domaine de l'art pictural, alors que les objets du quotidien deviennent les sujets principaux des peintures, c'est la manière de l'artiste qui est désormais vecteur d'originalité : « s'il devient possible d'imiter l'objet commun, la manière de l'artiste vise, quant à elle, à l'inimitable. (...) Le paradoxe du banal est qu'il faut, pour le promouvoir, créer des signes du banal, suffisants pour le détacher d'une banalité tellement banale qu'elle ne serait plus remarquée. »⁶ La notion d'innovation est-elle encore adéquate lorsque l'on parle de banal en architecture ? Où se trouve ce décalage, cette mise en scène qui permet de distinguer le banal d'une banalité acquise par le temps et par l'habitude, qu'on ne regarde plus ?

(6) François Jost, *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, 2007, p. 19.

Dans un premier temps, nous plongerons dans le vaste territoire du banal sublimé par les architectes qui lui confèrent dès lors un *statut extraordinaire*. Tendre à la banalité ou affirmer ces œuvres comme telles est l'expression de valeurs que l'architecte cherche à transmettre à travers le bâtiment et le projet d'architecture. Le choix du banal n'a ainsi rien d'anodin, comme pourrait le laisser penser la décision même de se vêtir de l'esthétique de la banalité et d'utiliser un vocabulaire dont les connotations se rapprochent de l'« insignifiant ». De la représentation du commun au banal constructif, jusqu'au désir de perpétuelle actualité, en passant par la modestie, la première partie s'attache à distinguer des familles de pensées en fonction des valeurs représentées par l'esthétique du banal et la forme dont elle se revêt. Les différentes thématiques développées dans le premier chapitre sont, par conséquent, relativement autonomes les unes des autres, mais toutes centrées autour du thème de l'habitat. Ce dernier s'affirme comme un point de comparaison entre les différents groupes, soulignant la magnification du banal effectuée par les architectes et l'intérêt éprouvé pour révéler l'extraordinaire de l'ordinaire du quotidien. Aussi, malgré les distinctions apparentes, le deuxième chapitre intitulé *Modalités de la banalité* extrait et explicite les principes transversaux à cette première classification.

Une convergence est-elle possible entre ces différentes esthétiques du banal ? Le banal peut-il définir un langage architectural alternatif ?

Cette question est le premier fil directeur, qui a pour objectif principal de définir un registre du banal sublimé au sein duquel puisse s'exprimer l'extraordinaire.

Dans un second temps, nous interrogeons les possibilités d'interactions entre le registre de l'extraordinaire, se définissant par opposition à l'ordinaire et celui du banal : « le quotidien veut, sans nul doute, réprimer l'élément extraquotidien qui l'assaille sans cesse, et le meilleur moyen de répression qu'il ait trouvé passe par l'extinction de l'étrange et de l'inconnu »⁷. Alors, sous quelles modalités la surprise et le décalage qui marquent l'irruption de l'extraordinaire dans le banal prennent-ils forme ? Le banal et l'extraordinaire déterminent deux registres *opposés* et pourtant *inséparables*, car définissant réciproquement les conditions de leurs caractères propres. Aussi, la deuxième partie se développe par thématiques définies autour de la figure logique de l'oxymore. Bien que les programmes influencent les figures soulevées dans ce chapitre, l'objectif est de questionner la possibilité de donner de nouveaux outils à l'imagination, qui puissent s'ouvrir par la suite à des programmes multiples dont l'habitat fait parti.

Banal et extraordinaire. La figure logique de l'oxymore peut-elle s'affirmer comme une poétique architecturale alternative à l'étonnement passager ? Pour surprendre au quotidien et définir une habitation sans *habitation* ? Puisque finalement, comme le dit Bernard Huet, c'est dans la maîtrise de la banalité que réside la quintessence du métier d'architecte⁸ depuis laquelle s'ouvre un champ des possibles riche et varié.

(7) Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 48.

(8) Bernard Huet, « Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime », *Métamorphoses parisiennes*, 1996, p. 164.

PREMIÈRE PARTIE

REGISTRE DU BANAL SUBLIMÉ

I. FAMILLES DU BANAL ARCHITECTURAL

21 LE BANAL COMME REPRÉSENTATION : LE COMMUN

Le droit à la banalité

Du banal rationalisé...

...à la sublimation du banal par le logement collectif

Une idée de ville comme « lieu commun »

45 LE BANAL COMME CONSTRUCTION : L'ORDINAIRE

Banal et brutal

L'ordinaire transfiguré

Une stratégie de détournement

Nouvelle simplicité, nouvelle banalité ?

69 LE BANAL COMME DÉsir : L'INTEMPOREL

« Le dur désir de durer »

Condenser le temps

L'inactualité

Vers l'esprit du lieu

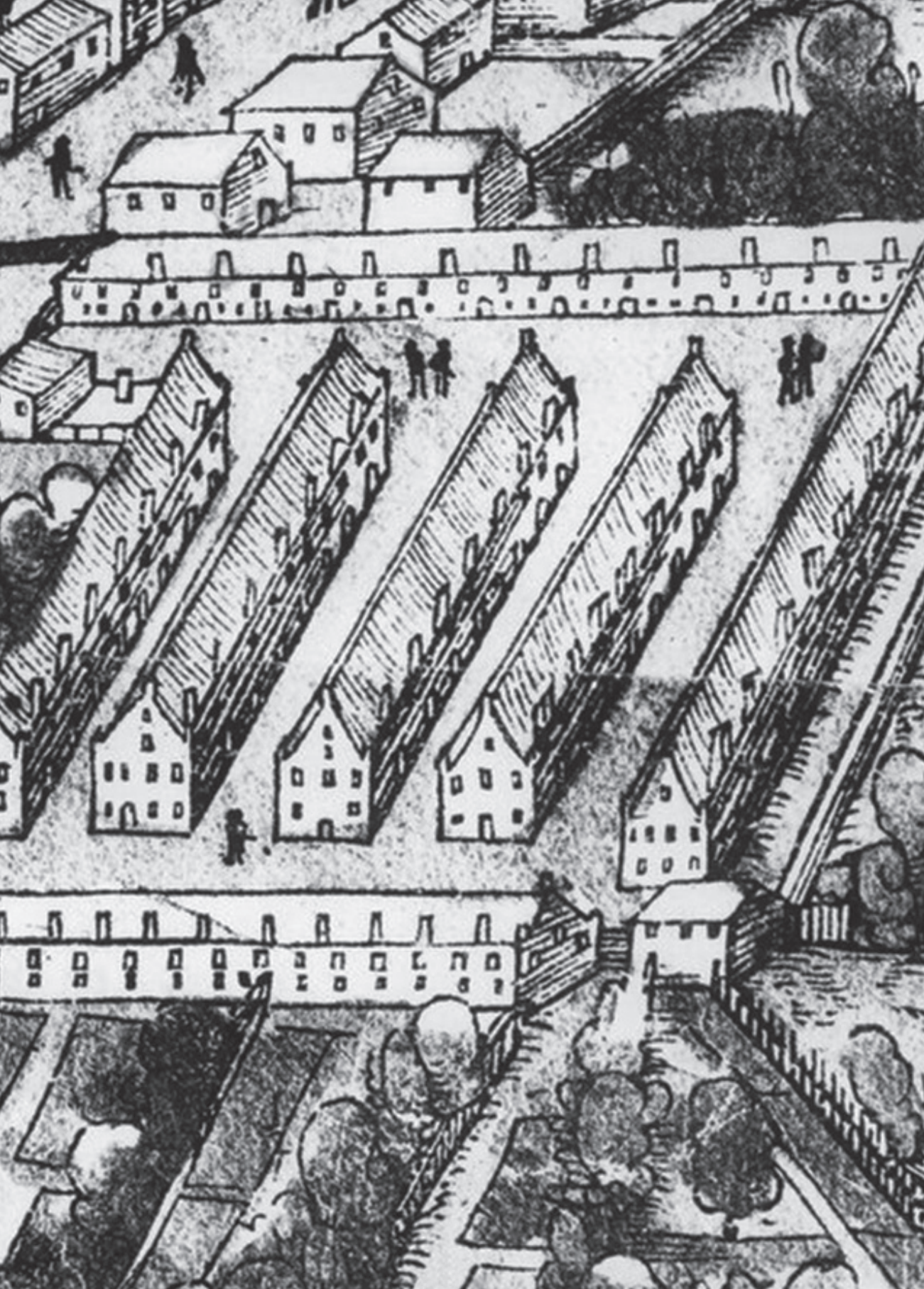
93 LE BANAL COMME ATTITUDE : LA MODESTIE

Le banal, une attitude plutôt qu'une image

Une attitude à l'égard du contexte

Une attitude de recherche





“Cette architecture est partie intégrante de l’homme ; elle est sa construction. L’architecture est la scène fixe de la vie humaine, chargée des sentiments de générations entières, théâtres d’événements publics, de tragédies privées, de faits anciens et de faits nouveaux. Le privé et le collectif, la société et l’individu s’opposent et se confondent dans la ville, qui est faite d’une foule de petits êtres y cherchant leur place et, en même temps, car c’est la même chose, un environnement à leur mesure, mieux adapté à l’environnement général. À travers les variations, les maisons d’habitation et la zone où elles se trouvent deviennent les signes de cette vie quotidienne.”

LE COMMUN

LE DROIT A LA BANALITÉ

Le mot banal trouve son origine au Moyen Âge où il apparaît pour la première fois en France au 13^e siècle sous la forme de *banalité* et de *ban*¹. Le système féodal se compose alors d'une telle façon que le seigneur a le droit de contraindre les habitants de Sa Seigneurie d'utiliser des équipements tels que le four, le pressoir ou le moulin, mis en commun pour le village. Ce droit est appelé banalité. Les habitants d'un village dont l'organisation se construit autour de la banalité seront dans l'obligation d'utiliser exclusivement ces installations, avec l'interdiction d'en utiliser d'autres ou d'en construire pour un usage personnel. Des règles sont alors établies pour gérer une répartition équitable de leurs usages au sein de la population. On suppose qu'à l'origine, ce partage obligatoire d'équipements techniques nécessaires à la vie quotidienne naît de la volonté de diminuer les incendies qui prenaient régulièrement à l'époque.

Le mot banalité désigne deux autres aspects inhérents à ce type de fonctionnement. Les équipements techniques, four banal ou moulins banaux, sont également appelés banalités. Tout comme les taxes que les habitants versent au seigneur en contrepartie de son obligation à assurer un droit de suffisance et d'entretien. Ces installations, entendues comme privilèges, deviennent des lieux de rencontres et d'échanges pour les habitants, notamment le four en hiver pour profiter de sa chaleur.

Vers la fin du régime féodal, ce système recevra de nombreuses critiques notamment en raison du monopole technique et économique qu'il procure aux familles exerçant ce droit et leur assurant, par la même occasion, un enrichissement conséquent. Les banalités seront définitivement abolies en France après la Révolution française, avec la loi du 17 juillet 1793 qui vise à la suppression de toutes les banalités se trouvant sous l'emprise d'une domination seigneuriale².

Toutefois, les banalités nées d'un accord commun entre le seigneur et les habitants sont maintenues et rachetables par les communes où elles sont dès lors gérées par la collectivité. Jusqu'au 19^e siècle, banal devient

Image précédente
Fuggerei, Ausgbourg,
Allemagne, gravure sur bois
réalisée par Hans Weiditz
d'après l'esquisse de Georg
Seld, 1521.

Ci-contre
Aldo Rossi, *L'architecture
de la ville*, (1966), 2016,
p. 18.

(1) D'après la lexicographie
du *Centre National de
Ressources Textuelles et
Lexicales*, CNRTL.

(2) Cyril Belmonte, « Les
banalités, ou comment
s'en débarrasser. Projet
d'enquête sur les modalités
d'abolition des banalités
sur les fours, moulins et
pressoirs », *Telemme*, 2016.



Four banal à pain,
illustration extraite du
Tacuinum sanitatis, 14^e
siècle.

synonyme de communal et désigne alors les biens communs dont les habitants d'un village peuvent jouir librement sans ne plus devoir une redevance quelconque à un particulier. Ainsi, le mot banal signifie avant tout le partage, la mise en commun d'un équipement technique nécessaire aux activités quotidiennes, utilisé par la *collectivité* et à *la disposition de tous*.

Paradoxalement, le terme devient rapidement employé pour qualifier les choses *courantes*, jusqu'à atteindre à certains points une connotation péjorative. Le moment et les raisons à l'origine de ce changement de connotations sont difficiles à cerner. Il est effectivement utilisé au début du 18^e siècle comme figuré pour désigner ce qui est à la disposition de tous : « Tesmoin banal, celui qui est toujours prest de servir de tesmoin à tout le monde. Et on dit dans le mesme sens, caution banale, galant banal ». À la fin du même siècle, le mot signifie finalement « extrêmement commun, sans originalité »³. Aussi, d'abord un droit, le banal se transforme finalement en adjectif pour qualifier l'ordinaire et le commun, dans le sens de partagé, mais aussi d'habituel et de familier. En architecture, l'esthétique du banal est alors capturée et rationalisée pour représenter ce « commun », jusqu'à sa sublimation par logement collectif.

(3) D'après la lexicographie du CNRTL.

DU BANAL RATIONALISÉ...

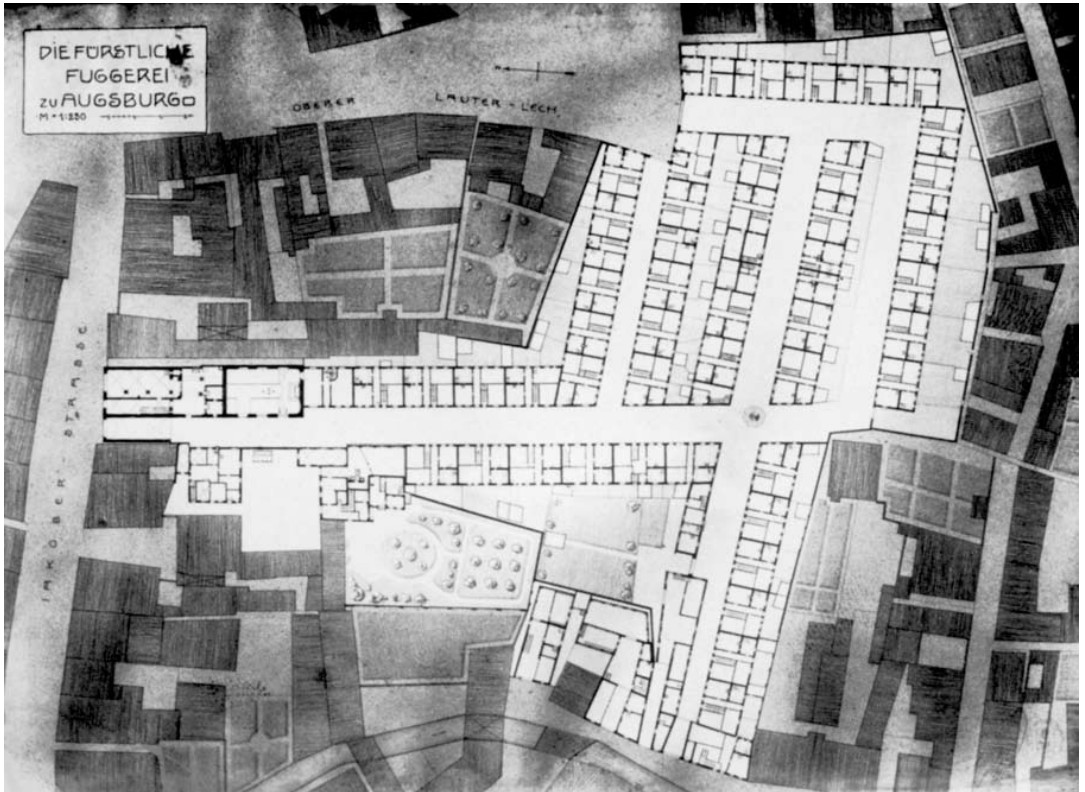
La Fuggerei à Augsbourg en Allemagne est l'un des premiers ensembles de logements sociaux construits au début du 16^e siècle et existants toujours. Thomas Krebs est l'architecte responsable du complexe constitué alors uniquement de logements. À cet égard, la Fuggerei symbolise l'entrée du logement de masse dans la discipline architecturale et une première rupture avec l'habitat traditionnel, « sans architectes », issu de l'apprentissage d'un savoir-faire transmis de génération en génération.

Le complexe est achevé en 1523 à l'initiative du banquier du Saint Empire Jacob Fugger dit le Riche (1459-1525). Il se constitue de cent quarante logements exclusivement réservés aux pauvres « honorables » de la ville d'Ausbourg. Une chartre de fondation est élaborée en 1521 pour définir les modalités d'accès aux logements notamment l'obligation de travailler. S'inscrivant dans une continuité historique d'hospices et d'établissements pour pauvres que l'on retrouve au

Moyen âge sous le nom d'hôtel-Dieu, il s'en démarque par sa taille considérable et sa capacité d'accueil environ dix fois supérieur. Surtout, les logements proposés dans le complexe sont conçus pour accueillir des familles et non plus des individus seuls. Pour assurer l'intimité et la dignité de ces dernières, chacune dispose d'un appartement privé. Ces différentes mesures exigées par la famille Fugger témoignent d'une lutte contre l'exclusion sociale et les mendicités frauduleuses importantes à cette période. Les logements collectifs représentent dans ce cas, une démarche politique et sociale soucieuse du Bien commun de la ville comme le souligne l'historien Benjamin Scheller (1969) : « on retrouve, dans un style antiquisant, cette référence insistante à la contribution des Fugger pour le « Bien commun » (*Gemeiner Nutzen*) dans l'inscription placée au-dessus des trois portes de la Fuggerei : les Fugger étaient convaincus, dit-elle, d'être nés pour le bien de la *res publica*, et c'est pourquoi, entre autres raisons, les frères Ulrich, Georg et Jakob auraient fondé ces maisons pour les pauvres. Jakob Fugger liait sa fondation à une valeur centrale de la société augsbourgeoise de son époque. En effet, le « Bien commun » s'y était imposé comme la formule légitimatrice de l'action politique par excellence »⁴.

(4) Benjamin Scheller, « L'honneur du pauvre et l'honneur du marchand La Fuggerei, fondation de Jakob Fugger le Riche à Augsburg », *Histoire urbaine*, 2010.

La cité d'habitations se distingue clairement de l'environnement bâti qui l'entoure même s'ils partagent des traits similaires. Les types de portes, de fenêtres, la forte toiture à double pente et les cheminées sont semblables à ceux de l'habitat traditionnel d'Augsbourg, car ils partagent un mode de construction similaire. Toutefois, ces éléments banals et familiers de l'architecture sont capturés et réinjectés avec un ordre rationnel, par une des abstractions les plus fondamentales, outil de l'architecte : la géométrie qui régularise les constructions. Conceptuellement, c'est comme si l'on assistait à l'extrusion d'un des pignons d'une des maisons existantes que l'on peut voir sur la gravure. En effet, les plans des habitations relèvent du même type qui se répète, formant des logements en bande sur l'ensemble du complexe. Chaque unité est conçue pour deux familles et se compose de deux niveaux par lesquels on accède depuis la rue extérieure par des portes séparées. Le premier niveau dispose d'une chambre à coucher, d'un petit salon, d'une cuisine et d'une salle d'eau répartie de part et d'autre d'un couloir qui donne accès à un petit jardin sur l'arrière. Le plan se répète au deuxième niveau avec une exception : un escalier secondaire empiète sur la cuisine pour accéder au niveau sous la toiture. La standardisation



*Plan du rez-de-chaussée de
la Fuggerei, Augsburg,
Allemagne, 1523.*



En haut
*View of Markus Church,
Fuggerei, Augsburg,
Allemagne, 1900. © Fugger
Foundation*

En bas
The fountain, idem.

des logements et leur répétition vont de pair avec la grande régularité de la façade. À la différence des maisons existantes adjacentes, les fenêtres sont rigoureusement alignées horizontalement et d'une taille identique, conférant à l'ensemble une forte continuité. En effet, au lieu de faire face à un front bâti composé de maisons contiguës et individuelles, distinctes les unes des autres par des différences de tailles ou de retraits qui témoignent du respect d'un parcellaire fragmenté et irrégulier, la Fuggerei propose un nouveau type d'habitation issu de la standardisation d'unités habitations individuelles disposées en bande et unifiées par une façade lisse continue.

Le contraste avec l'existant intervient également au niveau de l'implantation qui rompt avec le tissu urbain moyenâgeux. L'opération effectuée par Thomas Krebs consiste à ceinturer le site avec des bandes de logements qui se plient aux limites parcellaires extérieures tout en respectant une géométrie régulière basée sur l'introduction d'un axe orthogonal nord-sud, légèrement désaxé vers l'est pour s'adapter à l'orientation de la structure primaire de la ville. Trois autres bâtiments suivant cet axe sont placés à l'intérieur de l'enceinte depuis laquelle on accède par des portails. Une rue principale se développant sur l'axe est-ouest relie l'ensemble des logements à la ville et à l'église construite plus tard par l'architecte Hans Holl en 1582. Les intersections entre ces deux directions induisent de légères modifications sur le type, notamment l'introduction d'un biais, affirmant la primauté de l'espace public et la régularité de la rue sur l'habitat.

La communauté, réunie autour des mêmes besoins et des mêmes règles, prime ainsi sur les exigences individuelles. Cette volonté d'une mise en forme collective s'exprime au travers d'une architecture unifiée et standardisée qui confère aux habitants « une vie marquée par des traits communautaires forts, tout en leur ménageant une sphère privée et autonome »⁵. Une identité unique pour l'époque et assumée : aucune différenciation entre les maisons, si ce n'est les portes récupérées d'anciens bâtiments détruits et les modestes décorations intérieures, signes distinctifs des vies de chaque famille, que l'on aperçoit à travers les fenêtres carrées.

(5) Benjamin Scheller, *op. cit.*

La Fuggerei définit un cadre normal et rationnel pour la collectivité, assurant la mise en scène de la vie quotidienne qu'explicité Erving

Goffman (1922-1982) : « Lorsque le monde qui entoure immédiatement l'individu ne laisse rien présager qui sorte de l'ordinaire, lorsqu'il semble lui permettre de continuer ses habitudes (étant indifférent à ses dessins et ne constituant ni une aide ni une gêne importantes), on peut dire que l'individu ressent les apparences comme « naturelles ou « normales ». Donc pour l'individu, les apparences normales signifient qu'il n'y a aucun danger à poursuivre les activités en cours. »⁶

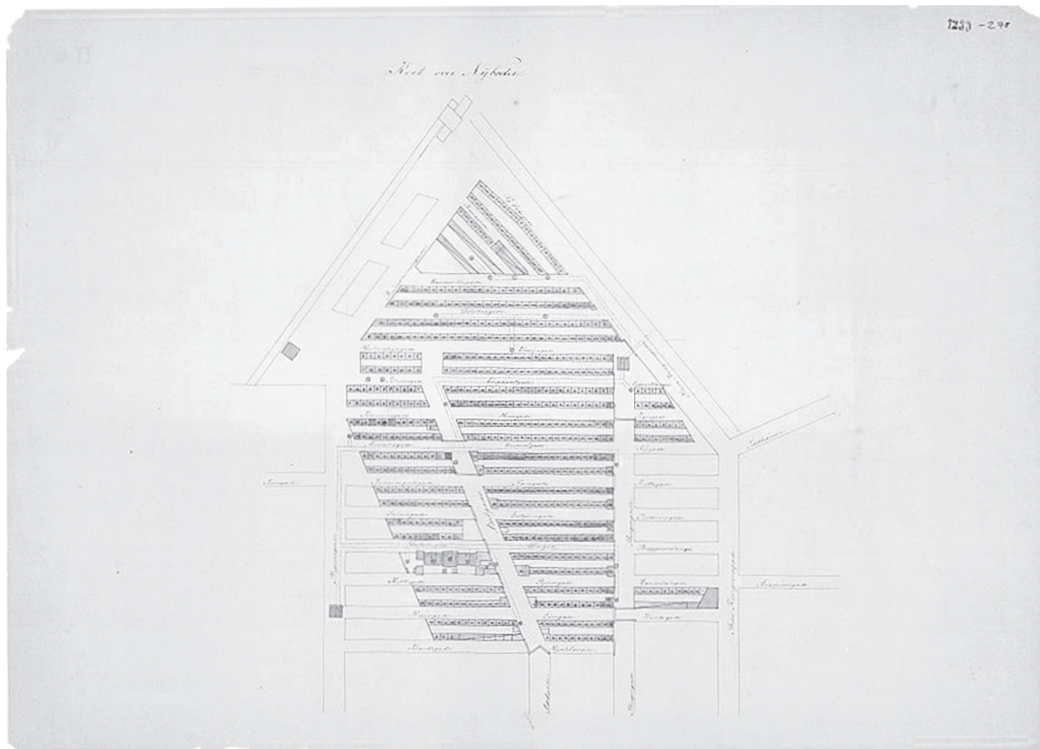
(6) Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol.2, *Les relations en public*, 1973, p. 227.

La Fuggerei représente ainsi l'un des premiers exemples du *banal rationalisé* ou *régulé*, moment où le logement de masse entre dans la discipline architecturale. La construction traditionnelle est alors *standardisée* à l'image d'un désir d'égalité au sein de la communauté et des objectifs d'efficacité productive et de rentabilité d'une construction massive qu'elle anticipe, sans toutefois être profondément transformée par de nouveaux matériaux ou techniques comme nous le verrons par la suite. Elle est la prémisse d'une quête du sublime, amorcée plus tard par le logement collectif et dont le quartier pour marins *Nyboder* à Copenhague, construit par Christian IV de 1631 à 1795 nous offre un exemple et une transition tout en longueur. La stricte répétition des maisons en bandes amène le banal à un état autre, supérieur à sa condition originelle, grâce à un procédé qu'Auguste Perret (1874-1954) affirmera plus tard en 1933 : « c'est le nombre et non la dimension qui fait la grandeur »⁷.

(7) Auguste Perret cité par Roberto Gargiani, *Auguste Perret. La théorie et l'œuvre*, 1994, p. 70.

...À LA SUBLIMATION DU BANAL PAR LE LOGEMENT COLLECTIF

Un saut dans le temps et dans l'espace nous amène dans les pays du Nord en Danemark, au début du 20^e siècle où plusieurs architectes revendiquent une architecture anonyme et une nouvelle esthétique de l'ordinaire pour les logements collectifs qu'ils doivent concevoir. À la différence de La Fuggerei, l'esthétique banale de l'architecture se présente ici à la fois comme une lutte, contre l'éclectisme du 19^e siècle et la rupture du mouvement moderne avec la tradition et comme une revendication pour une architecture silencieuse « ancrée dans le quotidien » et profondément urbaine. De plus, les conditions sociales et économiques diffèrent alors nettement de celles concomitantes à l'apparition de la Fuggerei, apportant de nouvelles problématiques et réponses architecturales. C'est en effet dans un contexte d'après-guerre que la ville de Copenhague mène une politique de construction massive



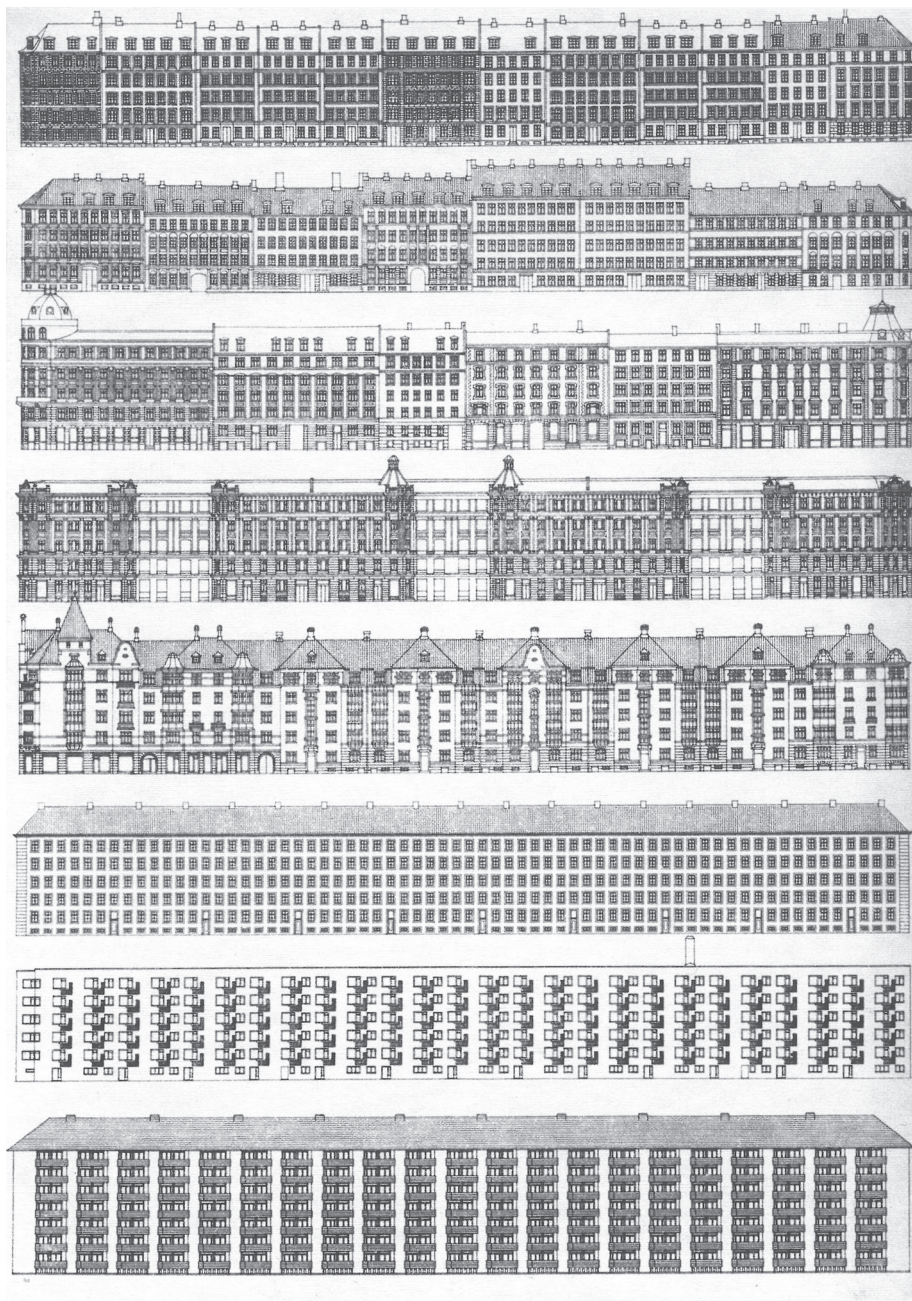
En haut
*Plan du quartier
 Nyboder pour marins,*
 Copenhague, Christian IV,
 © Nationalmuseet

Ci-contre
*Image du quartier Nyboder
 pour marins, Copenhague,*
 Christian IV, photographie
 de J. Ch. Olsen, 1938.

de logements collectifs et souhaite ainsi répondre à la crise sanitaire et au manque de logements causés par les destructions de la Première Guerre mondiale. Les défis représentés par ces nouvelles constructions sont multiples : assurer un nombre suffisant de logements, sécuriser la situation des locataires en régulant le loyer, intégrer les évolutions techniques pour améliorer l'hygiène. Elles doivent être à l'image des nouvelles valeurs portées par la société en train de se construire.

Les interventions sont à l'initiative de la municipalité, alors commissaire et propriétaire des terrains. Ses acquisitions permettent d'unifier le parcellaire divisé et marquent le passage de l'îlot urbain traditionnel, avec un front de bâtis fragmentés, à de nouveaux types comme la barre de logements et plus spécifiquement à la région, le *karré*, bâtiment unique à cour, qui devient alors un réel fragment de ville. Ces changements de type et d'échelle, principalement flagrants dans les quartiers de Nørrebro et Sønderbro situés à quelques kilomètres du centre-ville de Copenhague, sont représentés sur la couverture du livre *Tendances architecturales danoises 1850-1950* écrit par les architectes Knud Millech (1890-1980) et Kay Otto Fisker (1893-1965), ce dernier étant la figure majeure emblématique de cette nouvelle esthétique. Les trois dernières façades sont des réalisations de Fisker : le *karré* Hornbaekhus achevé en 1920, la résidence Storgården réalisée avec Povl Baumann (1878-1963) et Henning Hansen (1880-1945) en 1935 puis un bâtiment dans le quartier résidentiel de Kobbelvænget.

Hornbaekhus est un exemple emblématique de cette esthétique de l'ordinaire prônée par l'architecte. La typologie du *karré*, bâtiment îlot où la masse bâtie est déplacée sur la périphérie, permet de dégager une large cour intérieure de cinquante-sept par cent cinquante-sept mètres, exclusivement réservée aux habitants. Elle se compose d'un vaste jardin collectif conçu par le paysagiste Gudmund Nyeland Brandt (1878-1945), auquel on accède depuis la rue par deux entrées qui permettent de franchir la masse imposante du bâtiment. Le bâtiment présente en effet une façade colossale et rigide : elles se composent uniquement de fenêtres, de portes d'entrée pour accéder aux logements (espacées chaque sept modules de fenêtres) et de discrètes gouttières qui assurent l'écoulement de l'eau de pluie depuis une toiture à double pente. L'aspect emblématique de ce bâtiment, au-delà de son échelle inédite qui lui confère un caractère monumental, consiste dans la parfaite



Couverture du livre *Danske arkitekturstromninger 1850-1950, (Tendances architecturales danoises)*, Kay Fisker, Knud Millech, 1951.

répétition d'un unique motif sur cinq niveaux et cent quatre-vingt-dix mètres de long pour la plus grande façade. Le motif est celui d'une fenêtre présentant un aspect et une dimension ordinaire qui contraste avec la taille du bâtiment dont seuls les portes et les coins extérieurs présentent une dimension hors-norme, évoquant sa monumentalité. La façade sur rue se distingue de celle donnant sur la cour uniquement par de larges cadres en plâtre qui entourent les fenêtres et les portes. Les angles internes présentent également des différences : ils sont résolus par un raccord en biais pour garder la stricte régularité du motif. Derrière cette peau régulière et homogène, qui n'accepte aucune anomalie se trouve trois cents appartements desservis par vingt-neuf doubles cages d'escaliers. La façade cache ainsi une diversité interne: les dimensions des pièces varient de la chambre au salon jusqu'à la salle d'eau, auxquels s'ajoutent les espaces distributifs. De plus, les irrégularités causées par les angles non orthogonaux à deux des extrémités sont absorbées dans le plan par un subtil décalage des cages d'escaliers et le rétrécissement progressif de la largeur des pièces le long du mur porteur central. Dans tous les cas, rien ne vient perturber la stricte régularité de la façade. Cette rigueur architecturale s'entend ici comme la domination du caractère communautaire de l'immeuble sur l'expression de l'individualité, un langage qui transmet un désir social d'égalité et de partage dont la célébration de la cour en tant qu'élément collectif est le symbole. Finalement, le niveau atteint par la répétition des milliers de fenêtres identiques, dépassant paradoxalement l'entendement bien qu'issu de la raison, et l'exaltation de la masse bâtie sont à l'effigie de la quête du sublime par le banal revendiquée par Fisker et ses contemporains danois.

Même si les dimensions contredisent au premier à bord celles de l'échelle des bâtiments existants de la ville historique, l'architecture de Kay Fisker et de ses contemporains se lit comme une tentative de s'ajuster à une nouvelle vision de l'urbanité. Paradoxalement, nous pouvons dire que « c'est un bâtiment qui colle à la ville moderne de la population de masse et de la vitesse imprévue - la vitesse des voitures, des avions, ou même des chevaux de course. En ce sens, il est proportionné aux exigences d'une métropole contemporaine. »⁸ La figure régulière du *karré* admet des exceptions à deux des angles qui s'adaptent subtilement à la forme de l'îlot par de légères courbures. Cependant, les irrégularités entraînées par ces inflexions n'impactent en

(8) Martin Søberg, *Kay Fisker's classical principles for modern housing*, 2019, p. 72. Trad. de l'auteurice, « This is a building which adheres to the modern city of mass population and unforeseen speed - the speed of cars, aeroplanes, or even racing horses. In this sense, it is proportionate to the requirements of a contemporary metropolis. »

rien le rythme régulier de la façade comme nous avons pu l'observer. Au contraire, en fonction de notre positionnement dans la rue, les arbres masquent la fin du bâtiment et une sensation d'infini se dégage de la répétition des centaines de fenêtres identiques. Paradoxalement, cette continuité s'arrête brutalement dans les coins imposants composés de pierres grises, d'une dimension qui dépasse légèrement la largeur du module des fenêtres. Les cadres de ces dernières, positionnés au nu de la façade, accentuent la perception d'un volume unique et compact, de même que la monotonie issue de la répétition et de la réduction des éléments permettent au regard de glisser, sans perturbation, sur la façade lisse. Le bâtiment se présente finalement comme une masse lourde et pérenne que rien ne paraît pouvoir ébranler : il renvoie une image de stabilité et de régularité, qualités essentielles pour établir un nouveau cadre prospère où se déploie la quotidienneté. Dans l'objectif d'instaurer un cadre « normal » et familier malgré les changements radicaux d'échelles et des conditions de construction, renouer avec des éléments du passé s'impose alors comme une nécessité. Aussi, Fisker affirme la nécessité d'une continuité historique avec la tradition architecturale danoise plutôt qu'une rupture totale, négligeant les anciennes formes et techniques de construction au profit des nouveaux matériaux et possibilités qu'ils offrent. Dès lors, les éléments les plus banals de la culture scandinave sont transposés dans le bâtiment : on retrouve la brique, matériau de construction typique de l'architecture danoise, exposé sans revêtement et joint par un mortier gris ; la toiture est à double pente, une forme familière et rassurante référant à la maison, au foyer. Ces signes de la banalité, connus et partagés par la collectivité, sont ainsi vecteurs d'une normalité et confèrent le caractère curieusement ordinaire de cette masse exaltée.

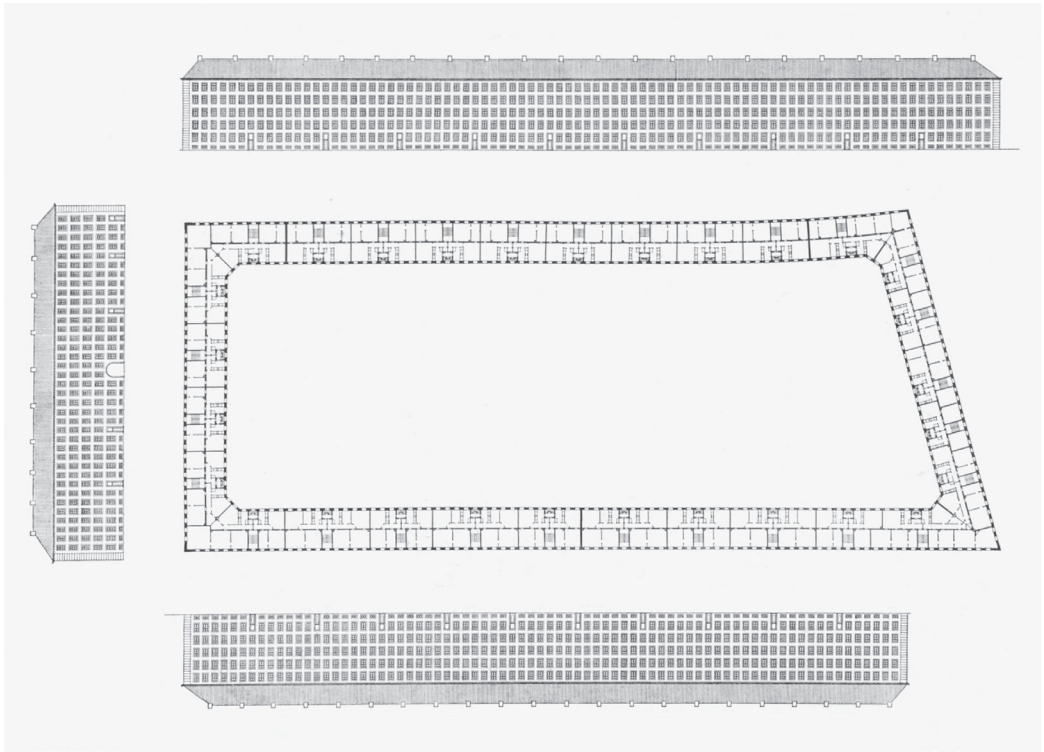
Les techniques utilisées offrent toutefois une mixité capable d'innover. Le béton, notamment employé pour la construction des planchers, allège le poids porté par les façades : ainsi, certains projets, comme la barre Vetersøhus réalisée en 1939 par Fisker et C. F. Møller (1898-1998), se démarquent par la présence de larges ouvertures et de balcons, dont la réalisation était jusqu'alors impossible à envisager sur une façade porteuse en brique. Ainsi, l'esthétique ordinaire promulguée par toute une famille d'architectes danois et la « sauvegarde du banal » ne s'exempte pas d'expérimentations et d'inventions, mais celles si se trouvent dans les variations et les nouveaux rapports entre l'ancien et le



Ci-contre
Vue de la porte d'entrée,
Kay Fisker, Hornbaekhus,
Copenhague, 1923.

En haut à droite
Plan type et élévation,
Kay Fisker, Hornbaekhus,
Copenhague, 1923.

En bas à droite
Vue depuis la rue au sud,
Kay Fisker, Hornbaekhus,
Copenhague, 1923.



nouveau plutôt que dans la recherche de formes inédites. Cette attitude critique soulève un aspect fondamental lorsqu'on se confronte au banal, explicité par Martin Steinmann : « Si la tradition dépend du nouveau - qu'elle ne peut pas produire elle-même - le nouveau dépend également de la tradition. Vouloir abolir la relation d'opposition qu'entretiennent ces deux termes n'a donc pas de sens; l'un et l'autre se conditionnent mutuellement dans cette opposition. En d'autres termes: seule cette opposition permet d'envisager la tradition en tant que *tradition critique*. »⁹

(9) Martin Steinmann, « La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme, considération sur l'architecture de Kay Fisker », *Forme Forte*, 2003, p. 56.

Aux environs des années 50s, Fisker utilisera le terme de *functional tradition*, pour décrire cette architecture fonctionnelle s'inscrivant dans une continuité avec la tradition danoise. Cette continuité s'affirme également avec l'histoire de l'architecture. À cette période, alors que l'architecture scandinave est dominée par le style néoclassique et classique, les projets de Fisker se distinguent par une approche faisant appel à des références classiques sans toutefois recourir à une imitation du style. Son approche n'est pas archéologique, il ne souhaite par recréer le passé, mais apprendre par ce dernier les principes sous-jacents du classicisme pour les transférer dans l'architecture moderne : l'ordre issu d'une géométrie régulière, les proportions et la rationalité. L'affinité entre le classicisme et le fonctionnalisme pour un certain ordre est décrite par l'architecte Nils-Ole Lund (1930) : « Le classicisme et le fonctionnalisme étaient animés par le même désir d'harmonie et de rationalité, de logique et de bon sens. Les deux écoles aspiraient à un ordre abstrait. »¹⁰ La façade ne dépend plus du style classique avec les ordres de colonnes ou les encorbellements ornementés. Les éléments qui déterminent sa composition et son rythme sont réduits à l'extrême et ordonnés par une grille abstraite. Bruno Marchand (1955) décrit les enjeux derrière l'usage de la grille comme la recherche d'un ordre esthétique vecteur d'une continuité historique qui confère une certaine normalité au bâtiment : « Ce qui est en jeu dans l'utilisation de la grille en architecture est donc la recherche d'une « normalité » qui émerge de l'interprétation, selon les périodes, des fondements de l'architecture antique et classique. »¹¹ Cette rhétorique de la grille, qui compose les façades des *karrés*, empreinte d'un rationalisme abstrait d'inspiration classique, témoigne ainsi de l'aspiration d'atteindre une certaine « normalité » qui s'adresse indéniablement à une échelle urbaine. À travers cet ordre, Fisker poursuit la quête d'*objectivité* et la rationalité

(10) Nils-Ole Lund cité par Martin Søberg, *op. cit.*, p.61. Trad. de l'autrice, « Classicism and Functionalism were animated by the same wish for harmony and rationality, logic and good sense. Both schools aspired to an abstract order. »

(11) Bruno Marchand, « La « normalité » de la grille : entre classicisme, construction et abstraction », *op. cit.*, p. 62.

pour tendre vers l'*universel* et le *commun* plutôt que l'individuel et le singulier.

UNE IDÉE DE VILLE COMME « LIEU COMMUN »

Cette nouvelle esthétique de l'ordinaire est ainsi directement liée à une position architecturale, qui en se revendiquant banale, démontre une volonté de servir et de s'adresser à la communauté plutôt qu'à un individu en particulier. Le choix du banal devient alors celui d'exprimer, à travers l'architecture, des valeurs collectives partagées. Il est, par conséquent, fondamentalement lié à une réflexion sur le statut de l'architecture urbaine : celle qui considère la ville avant tout comme lieu commun. Cette sensibilité à l'égard d'une architecture urbaine qui privilégie l'harmonie globale de la ville est effectivement revendiquée par Kay Fisker : « Nous devons penser au fait que les architectes qui sont en mesure de mettre de l'ordre dans l'image de nos cités et de nos paysages grâce à une architecture anonyme et intemporelle (...) sont bien plus nécessaires que ceux qui créent de grandes œuvres architecturales tranchant par leur individualisme. »¹²

(12) Kay Fisker cité par Martin Støberg, *op.cit.*, p. 61. Trad de l'auteur, « we must remember that those architects, who are able to put order our cityscape and our landscape and who are able to create a human environment containing good dwellings as a framework for the good life, are more valuable to society than those who create the individual and sensational artwork ».

L'anonymat apparaît ici comme une qualité de la banalité, un critère qui permet d'affirmer la capacité de l'architecture à se placer au second plan. Il marque l'assujettissement de l'architecture à un ordre supérieur qu'est celui de la ville. Ce constat n'est pas à entendre de façon péjorative, mais il affirme une dialectique que Bernard Huet soulève dans l'article *Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime*. En effet, toute architecture qui souhaite se démarquer en cherchant à être unique ou à affirmer son originalité est profondément contre la ville. Bernard Huet explique ainsi qu'afin d'être pour la ville, les architectes doivent reconnaître la prééminence de la règle urbaine et travailler en complicité avec les éléments urbains que sont la rue, les immeubles voisins, la parcelle, afin d'« organiser ce front de solidarités bâties qui est la marque d'un grand projet collectif ; enfin, qu'avant de rechercher l'exception ils produisent de l'ordinaire, du banal, du lieu commun transcédé par l'architecture ». Pour aller plus loin, il affirmera que « la banalité est une notion fondamentale pour l'architecture contextuelle de la ville, car elle est le seul moyen de résoudre en termes de qualitatif les questions centrales de la quantité et de la répétition typologique. C'est autour de la banalité que s'élaborent des consensus

et des médiations. C'est le lieu où peuvent se rencontrer la commande et la demande, la construction et la production de masse, de typologie du bâti et de l'architecture, le langage savant et le vernaculaire, la tradition et la modernité. »¹³

(13) Bernard Huet, *op. cit.*, p. 159.

Le type et la règle se présentent ainsi comme deux outils favorables à l'anonymat et au silence architectural que requiert la ville. À cet égard, le nouveau langage architectural promu par Fisker, caractérisé par une collection restreinte d'éléments similaires, un ordre régulier, la répétition et des typologies à grande échelle, « déplace la notion d'habitat de l'échelle de l'appartement parisien à celle de l'îlot urbain *Unité* ». ¹⁴ La production de cette architecture se banalise alors rapidement dans la ville de Copenhague. Deux raisons possibles peuvent expliquer ce phénomène : premièrement, les principes sous-jacents et les éléments sont simples, rationnels et appropriables par tous les architectes, ils permettent sa reproductibilité ; deuxièmement, les valeurs représentées par cette architecture, traduisant l'aspiration à une mise en forme collective, fédèrent de nombreux architectes danois qui inscrivent dès lors ces règles implicites dans leurs bâtiments. Toutefois, la soumission à cet ordre universel n'empêche pas un certain degré d'expression ou d'éloquence de la part de l'architecte comme le souligne Carl Peterson (1874-1923) dans la revue *Architekten* en 1919 : « Bien sûr, les jeunes savent que c'est le sentiment qui est crucial, celui par lequel ils doivent remplir la forme expressive qu'ils choisissent. Mais la forme restreinte n'empêche pas la pleine expression du sentiment pour celui qui la maîtrise. » ¹⁵ Ainsi, grâce au langage commun partagé par les architectes, les nouveaux bâtiments confèrent à la ville une unité forte tout en proposant des déclinaisons et des nuances. Ils offrent une grande diversité dans cette masse homogène et relèvent par la même occasion, le défi d'une architecture déterminant le cadre de la vie quotidienne tout en faisant partie intégrante d'un paysage urbain global. Elles sont le décor banal de ce « bruit de fond » des expériences ordinaires.

(14) Martin Støberg, *op.cit.*, p. 61. Trad. de l'autrice, « displace the notion of the habitat from the scale of the Parisian flat to that of the city bloc *Unité* ».

(15) Carl Peterson cité par Martin Støberg, *op.cit.*, p. 64. Trad. de l'autrice, « Of course the young know that it is sentiment which is crucial, that by which they have to fill up the expressive form that they choose. But the restricted form does not obstruct the full expression of sentiment for the one who masters it. »

Cette vision s'aligne à la description de l'architecture de la ville que nous offre Aldo Rossi (1931-1997), cité en tête de chapitre. Le banal, représentant la masse bâtie uniforme de la ville, s'oppose ainsi aux éléments singuliers, les monuments, mais n'est en rien dépourvu de la possibilité d'acquiescer un statut extraordinaire. En effet, l'uniformité

et l'homogénéité d'une ville renforcent proportionnellement la force de son identité, de son caractère. À Copenhague, les textures brunes et rougeâtres des façades en brique harmonisent l'atmosphère de la ville. Suppléés à la répétition démultipliée de fenêtres identiques, les masses bâties produisent un effet de présence extraordinaire et dont les espaces publics de la ville, les avenues et les places dotent d'un effet démultiplicateur. Finalement, cette esthétique de l'ordinaire, en tournant son regard vers le banal, le « sans intérêt » du journalier, plutôt que l'insolite ou l'événement - comme si seulement ces derniers pouvaient avoir quelque chose de significatif à dire - présente un enjeu architectural considérable, celui « de sauvegarder les traditions urbaines et architecturales en tant que véritable patrimoine culturel: un patrimoine qui ne peut pas se limiter aux monuments, mais qui doit à tout prix recouvrir la ville de tous les jours: les paysages quotidiens et l'architecture anonyme, apparemment dénuée d'importance. »¹⁶

(16) Luca Ortelli, « Sur la toile de l'ordinaire », *Banal / Monumental, Matières* n°4, 2010, p. 49.

Image suivante
Vu de l'entrée de Sankt Nikolaj Vej, Hostrup's Gardene, Hans Dahlerup Berthelsen, Copenhague, Danemark, 1936.
Photographe inconnu, 1949.





“Et quand ils comprirent mon intention, quand ils virent que je ne suis pas de ceux qui viennent enlaidir le bois qui leur est cher, à partir de divagations sur la table à dessin, quand ils virent donc que je ne voulais pas profaner par du vert ou du violet la noble teinte du matériau qu’ils respectaient pieusement, alors leur fière conscience d’atelier refit surface et leur tradition soigneusement cachée revint à la lumière et leur haine contre leurs oppresseurs put s’exhaler.”

L'ORDINAIRE

Bien qu'à l'origine il désigne un droit, le mot banal est également utilisé comme adjectif pour décrire l'état ou l'aspect d'une chose, il devient alors le synonyme d'ordinaire. Ainsi, un matériau qui s'offre à nous de façon courante et dont l'habitude nous amène à le qualifier de « sans grand intérêt » est décrit comme un matériau ordinaire. On parlera également de l'état banal et ordinaire d'un matériau pour signifier son état « naturel ». Aussi, cette deuxième famille de la banalité s'attache principalement à l'irruption de l'ordinaire en architecture et sa transfiguration notamment à travers les matériaux de construction et leurs mises en œuvre. C'est donc avant tout un banal constructif qui se révèle à nous avec *spontanéité* et *immédiateté*, comme une nouvelle figure poétique *lisible* et *intelligible par tous*. Le désir de montrer les choses telles quelles ou d'augmenter la perception de leur état naturel, brut, caractérise alors les exemples cités dans cette partie - jusqu'au détournement de leur emploi premier pour atteindre une nouvelle banalité, apte à nous surprendre par les usages inhabituels des éléments ordinaires qu'elle propose et interrogeant profondément le rapport entre forme et matériau.

BANAL ET BRUTAL

Cette expression est certainement celle qui caractérise avec le plus d'évidence l'instauration de l'ordinaire en tant qu'esthétique architecturale dont les aboutissants se rattachent au brutalisme. En effet, l'esthétique de ces architectures se distingue notamment par l'expression directe de l'état banal des matériaux de construction. L'absence de sophistication ou de niveaux de finition plus que nécessaire est un choix qui témoigne d'un nouveau regard à l'égard des matériaux considérés pauvres, peu nobles ou issus de l'industrie. Protagoniste à l'origine du brutalisme, Le Corbusier (1987-1965) témoigne de ce changement de paradigme sur le choix d'exposer l'état banal des matériaux de construction avec la célèbre phrase « L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants »¹. Un point essentiel dans ce mouvement est également l'opposition déclarée aux beaux-arts avec l'absence d'ornements ou d'éléments référents au style classique. Un refus qui s'impose alors comme une condition nécessaire pour appartenir au registre de la

Image précédente
Extraite de l'article de Martin Steinmann, « Les dessous de Madonna, du fait de montrer des matériaux qui ne sont pas destinés à l'être », *op. cit.*, pp. 209-225.

Ci-contre
Adolf Loos, *Ornement et crime*, 1931, pp. 90-91.

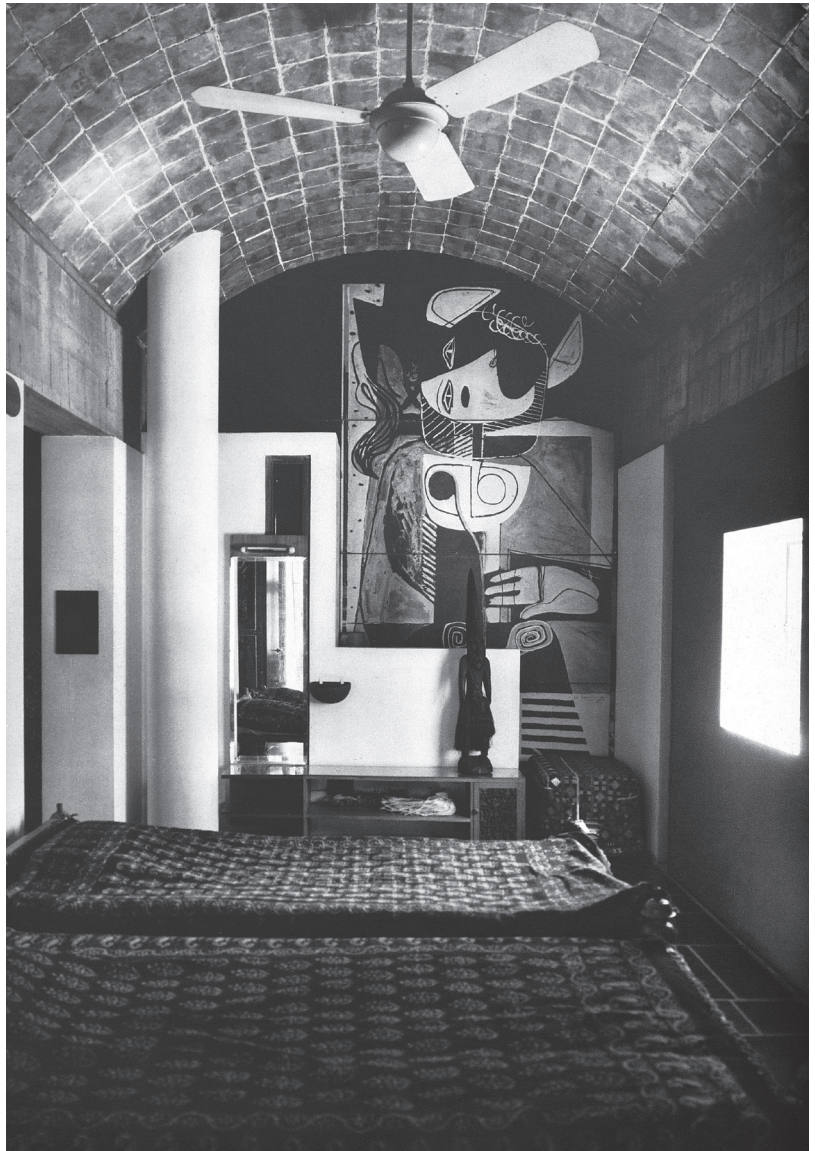
(1) Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), 2016, p. 121.

banalité, car il représente la volonté d'une architecture qui s'adresse à *tous* et finalement, qui se veut *unificatrice* par la recherche d'un nouveau langage architectural composé à partir des matériaux ordinaires.

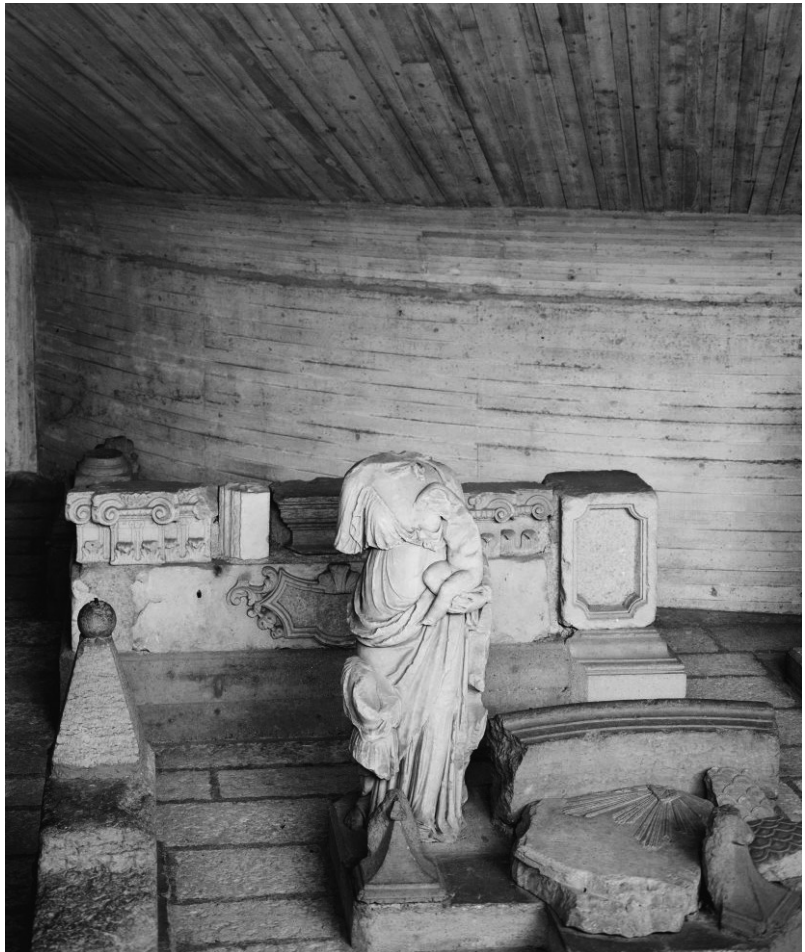
La maison Jaoul achevée par Le Corbusier à Neuilly-sur-Seine en 1951 est une figure emblématique du brutalisme avec ces briques rugueuses visibles depuis l'intérieur, son béton brut et les tirants métalliques qui traversent l'espace domestique aussi bien dans le salon que dans les chambres. Le système constructif composé de murs porteurs en brique qui soutiennent une poutre en béton sur laquelle une voûte s'élève est également employé dans la maison Sarabhai à Ahmedabad en Inde en 1955. Les marques du coffrage en bois des poutres en béton sont expressément accentuées et créent un motif qui alternent des bandes verticales et horizontales. L'ensemble produit une texture rugueuse qui résonne avec les larges joints des briques allant jusqu'à une épaisseur de quatre centimètres. Au-delà des facteurs économiques et de production, les matériaux ordinaires exhibés se distinguent par leur texture rugueuse et brute, délibérément accentuée par l'architecte grâce à leurs surfaces malléables. Les « défauts » et les altérations issus de la fabrication sont acceptés et montrés sans correction, comme une nouvelle poétique où l'aléatoire et l'indéterminé font partie intégrante des critères de conception.

En étant l'expression directe de son mode de mise en œuvre, le béton se voit comme une matière malléable privilégiée. Surtout lorsqu'il est utilisé avec le minimum de transformations ou de polissage, lui donnant un aspect que Le Corbusier qualifie de *sauvage* et de *primitif*. Le traitement de sa surface est ainsi décisif dans la perception que nous nous faisons de ce dernier. C'est dernièrement ce qu'ont souhaité montrer les photographes Cyril Weiner (1976) et Giaime Meloni (1984) à travers une série intitulée *Banale e brutale*. Ils parcourent le Vajont, région au nord de l'Italie, pour retranscrire cette liaison banale, mais brutale du béton avec les constructions existantes et le territoire, après la catastrophe d'octobre 1963 qui a vu le barrage du Vajont s'écrouler sur une partie de la vallée : « à travers cette approche, nous voudrions voir le béton d'une autre manière, libérée des stéréotypes : une matière quelconque de construction, mais aussi un élément capable d'harmoniser la violence et la fragilité »². On observe sur leur photographie un béton brut qui contraste avec les surfaces lisses des maisons à proximité et la pierre délicatement polie des statues et des

(2) Cyril Weiner et Giaime Meloni, *Banale e brutale*, 2015.



Vue de la chambre des enfants. Les voûtes en briques et les poutres en béton sont apparentes, Maison Sarabhai, Le Corbusier, Ahmedabad, Inde, 1955. © Yukio Futugawa, 1974.



En haut
Banale e Brutale, Cyril
Weiner et Giaime Meloni,
2015.



En bas
L'atelier de Jackson
Pollock, © Hans Namuth,
1982.

moulures, tout en entrant curieusement en résonance avec les massifs rocheux environnants. Rugueux, rude, brutal, âpre ou encore rustique se présentent comme les adjectifs qui accompagnent cette esthétique architecturale où l'imperfection est exaltée comme une qualité de la condition ordinaire.

Cette approche ne concerne pas uniquement l'architecture, mais touche aussi d'autres champs disciplinaires artistiques comme les arts plastiques et la sculpture. Dans l'Art Brut, définit et valorisé par Jean Dubuffet (1901-1985), les œuvres se caractérisent par un certain archaïsme qui peut s'expliquer par le fait que les ouvrages sont exécutés par des personnes « indemnes de culture artistique »³. Elles sont l'expression d'un ordre pur et brut, quasi primitif, car libérées des règles et d'un savoir inaccessible à la majeure partie de la population. En peinture, Jackson Pollock (1912-1956) est également une référence récurrente pour les protagonistes de ce mouvement. À travers son art, il explore les propriétés spécifiques de la peinture pour les dévoiler. Ainsi, les œuvres de Pollock sont le résultat d'une technique : le *dripping*, qui est l'expression directe de la matière utilisée avec la volonté de rester au plus près de son état brut. Jackson Pollock explique lui-même : « J'aborde la peinture dans le sens où on approche le dessin ; c'est-à-dire de manière directe. Je ne travaille pas à partir de dessins, je ne transforme pas des esquisses, des dessins, et des dessins en couleur, en peinture. »⁴ L'œuvre produite résulte alors de l'expression immédiate d'un geste, d'une technique indissociable et inhérente au matériau choisi, visant à assurer l'inaltération de son potentiel d'expression.

Les points communs entre ces différents exemples résident ainsi dans l'aspect brutal, direct, parfois rugueux et grossier des matériaux exhibés. Une esthétique du banal qui tend vers un certain archaïsme, au retour à un ordre élémentaire, *originel*, car elle se veut l'expression la plus fidèle de la nature des matériaux ordinaires et de leurs propriétés intrinsèques, quitte à accentuer la réalité de cet état naturel.

L'ORDINAIRE TRANSFIGURÉ

Dans son article « *New Brutalism* » écrit en 1955, Reyner Banham (1922-1988) définit trois critères qu'un bâtiment doit respecter pour s'inscrire dans ce mouvement : «1, lisibilité formelle du plan ; 2,

(3) Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, texte du manifeste de la première exposition collective de l'Art Brut à la Galerie Drouin, Paris, 1949.

(4) Jackson Pollock, « Interview with William Wright », 1950, *Jackson Pollock, - Interviews, articles and reviews*, 1999, pp. 20-22.



À gauche
*Photographie montrant
Nigel Henderson, Eduardo
Paolozzi, Alice and Peter
Smithson, assis dans
une rue non identifiée,
photographe inconnu,
Angleterre, 1949-1956.*
© Nigel Henderson Estate.

Ci-dessous
*View of Patio and
Pavilion, Nigel Henderson,
Whitechapel Gallery,
Londres, Angleterre, 1956.*
© Nigel Henderson Estate.



exposition claire de la structure, et 3, évaluation des matériaux pour leurs qualités inhérentes telles qu'elles ont été trouvées (*as found*) »⁵. Ce dernier point est repris et défini plus en profondeur par les architectes britanniques Alison & Peter Smithson (1928-1993 ; 1923-2003). En effet, le terme anglais *as found* est utilisé par les Smithsons dans les années 50s pour définir une démarche au cœur de leur pratique architecturale. Le terme peut se traduire par « tel que trouvé », dans le sens de « tel quel, ou familièrement, tel que, sans changement ni arrangement, dans l'état où est quelqu'un, quelque chose. »⁶

(5) Reyner Banham, « *The New Brutalism* », 1955. Trad. de l'autrice, « 1, Formal legibility of plan; 2, clear exhibition of structure, and 3, valuation of materials for their inherent qualities *as found*. »

(6) Définition du dictionnaire *Larousse*.

Le concept trouve son origine dans les travaux organisés par quatre des membres de *The Independent Group* où l'on trouve les Smithsons, le photographe Nigel Henderson (1917-1985) et le sculpteur Eduardo Paolozzi (1924-2005). Ensemble, ils créent l'exposition *Parallel of Life and Art* en 1953 à Londres ainsi que l'installation *Patio & Pavillon* dans le cadre de l'exposition *This is tomorrow* tenue à la *Whitechapel Art Gallery* à Londres en 1956. Ces deux expositions ainsi que les travaux menés par chacun sont considérés comme l'origine du procédé *as found* que les Smithsons développent ensuite dans leurs projets⁷. Pour l'exposition *This is tomorrow*, les Smithsons construisent une structure légère dans laquelle Henderson et Paolozzi érigent des « signes d'habitations », des objets trouvés : une roue de vélo, des blocs de céramique ou encore un tableau de homard. La structure légère du pavillon se compose de matériaux ordinaires, achetés « pas chers » et d'occasions ou récupérés dans la rue. Ils sont montrés tels quels, sans fioritures. Nous pouvons directement lire les planches de bois modestes et la taule ondulée en plastique translucide simplement clouées sur une structure primaire en bois dans une sorte d'attitude *je-m'en-foutisme*. L'expression utilisée par l'artiste Joseph Beuys (1921-1986) alors qu'il décrit deux caisses de bois grossièrement assemblées avec des planches irrégulières, résonne étrangement avec l'état d'esprit derrière une telle attitude : « Mais je dirais (...) que ce serait faire preuve d'étroitesse d'esprit si quelqu'un venait me dire : là, à gauche, ça dépasse beaucoup plus qu'à droite. Oui, je dirais : si c'est de la même longueur des deux cotés, alors disparaît l'impulsion simple qui consiste à prendre quelque chose et à le clouer à autre chose, alors la vie disparaît de l'objet. »⁸ Ainsi, au-delà des matériaux, l'assemblage ordinaire se voit comme un critère essentiel du procédé *as found*, résultant d'une forme de spontanéité rendue expressément visible et permettant l'intelligibilité du geste à l'origine de cet assemblage.

(7) Dirk van den Heuvel, *As Found: The Metamorphosis of the Everyday*, 2002, p. 54.

(8) Joseph Beuys cité par Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art ?*, 1992, pp. 64-65.

Dans le procédé *as found* déterminé par les Smithsons, une attention particulière est donnée sur le lieu. De fait, le quotidien et l'ordinaire déterminent le cadre spatial et temporel où extraire la matière première du projet : c'est dans le contexte immédiat que les architectes sélectionnent de façon hasardeuse une matière qui est *déjà-là* et qu'ils arrangent autrement, en reprenant le concept *select and arrange* des artistes Charles et Ray Eames (1907-1978 ; 1912-1988). Cette méthode se fait alors l'éloge du banal et de l'ordinaire. Elle n'a pas pour objectif de montrer ce que la vie quotidienne pourrait ou devrait être, elle souhaite au contraire révéler ces qualités inattendues pour écrire une poétique de l'ordinaire qui privilégie avant tout le présent et l'existant au nouveau et à l'utopique. Aussi pour les Smithsons, le concept du *as found* est avant tout une démarche de projet qui établit un rapport réaliste avec le contexte en écrivant une nouvelle histoire à partir de l'existant. En s'affirmant comme tels, ils se détachent du brutalisme dont ils nous mettent en garde contre sa tendance à devenir un style, une simple image qui renvoie à la banalité et se banalise en conséquence. Alors que le *as found* tire sa force du fait même qu'il est un procédé, le résultat est *ouvert* et s'approche d'une *esthétique de l'aléatoire* que l'on retrouve dans l'art de Pollock où des éléments peuvent être modifiés sans modifier l'ensemble de l'œuvre. Finalement, les architectes décriront eux-mêmes leur procédé en 1990 : « Nous étant donné pour tâche de repenser l'architecture au début des années 50s, nous entendions par « *as found* », non seulement les bâtiments adjacents, mais aussi toutes ces marques qui constituent les souvenirs d'un lieu et qui doivent être lues en découvrant comment le tissu bâti existant du lieu était devenu ce qu'il était... Ainsi, le « *as found* » était un nouveau regard sur l'ordinaire, une ouverture sur la façon dont les « choses » prosaïques pouvaient redynamiser notre activité créatrice »⁹.

Cette démarche aura une grande influence sur de nombreuses générations comme pour les architectes Jonathan Sergison et Stephan Bates (1964). En effet, ces derniers se réfèrent directement à ce procédé pour réaliser un bâtiment consacré à des logements, à un atelier d'artiste et de thérapie à Bethnal Green à Londres en 2000. Ils déclarent : « le concept *as found* nous a encouragé à ouvrir les yeux sur tout ce qui nous entoure »¹⁰. Le bâtiment propose une forme ambiguë qui peut être décrite à la fois comme une maison urbaine (*urban house*) et un simple hangar industriel en brique (*simple industrial shed*). La forme s'inspire

(9) Alison & Peter Smithson cité par Dirk van den Heuvel, *op. cit.*, p. 60. Trad. de l'auteur.
« Setting ourselves the task of rethinking architecture in the early 1950s, we meant by the « as found » not only adjacent buildings but all those marks that constitute remembrancers in a place and that are to be read through finding out how the existing built fabric of the place had come to be as it was... Thus the « as found » was a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic « things » could re-energise our inventive activity. »

(10) Jonathan Sergison et Stephan Bates, *Lessons Learnt from Alison and Peter Smithson, Architecture is not made with brain*, 2005, p. 98. Trad. de l'auteur, « The concept of *as found* has encouraged us to open our eyes to all that lies around us ».

ainsi du contexte environnant tel que trouvé et initialement industriel, mais s'en diffère par l'usage. Cet exemple témoigne de la capacité d'intégration d'un nouveau projet dans un environnement qu'assure le procédé *as found* : l'extraction de l'ordinaire et sa manipulation attentive - afin de ne pas détériorer la nature des matériaux ou des formes extraits de leur contexte initial - jusqu'à atteindre un nouvel ordre qui nous surprend par son ambiguïté alors même qu'il révèle les qualités inattendues de l'ordinaire.



Façade déroulée de la maison à Bethnal Green, Sergison Bates architects, London, Angleterre, 2000.

UNE STRATÉGIE DE DÉTOURNEMENT

« M. Richard Mutt a envoyé une fontaine ? Sans discussion, l'article a disparu et n'a jamais été exposé. Quels sont les arguments pour refuser la fontaine de M.Mutt ?

1. Dans une certaine mesure, il est immoral, vulgaire

2. C'est un plagiat, une pièce de plomberie

Pourtant la fontaine de Mutt n'est pas immorale, c'est absurde.

Pas plus qu'une baignoire est immorale

Que M.Mutt ait fabriqué la fontaine de ses propres mains ou non est sans importance. Il l'a choisie. Il a pris un article ordinaire de la vie quotidienne, l'a mis en situation au point de faire oublier sa fonction et sa signification utilitaires sous un nouveau titre et un nouveau point de vue - et a créé une pensée nouvelle pour cet objet. »¹¹

(11) Marc Dachy, *Dada, La révolte de l'art*, 2005, cité et traduit par François Jost, *op. cit.*, p. 11.

En 1916, le terme de *ready-made* est officiellement employé par Marcel Duchamp (1887-1968) pour illustrer un questionnement : peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? D'abord, avec une roue de bicyclette retournée sur un tabouret, le monde de l'art connaît un bouleversement sans précédent lorsqu'un urinoir, présenté par « M. Mutt » comme une fontaine, est exposé dans une galerie d'art en 1917. L'action à l'origine de cette œuvre se base sur le choix, l'emprunt puis l'arrangement simple d'objets banals et ordinaires auxquels l'attribution d'un nom et une mise en situation nouvelle ouvre à une dimension *autre*, ici, celle de l'art. Le concept d'objet trouvé, du *as found* ou de *ready-made* partagent ainsi une fascination commune : le culte du banal, c'est à dire la transfiguration du banal et de l'ordinaire par l'art, dans notre cas l'architecture, entraînant son changement de statut.

Les architectes Anne Lacaton (1955) et Jean-Philippe Vassal (1954)

appliquent ce même procédé pour la maison à Coutras réalisée en 2000. L'objet trouvé : la serre agricole qui rythme le paysage de la plaine de Coutras. Aussi, ce n'est pas seulement l'image de la serre que l'architecture de ce projet renvoie. La forme, les matériaux de construction et les modes de fabrication et d'assemblage industriels sont transférés fidèlement à la nouvelle destination avec une forme de spontanéité et d'évidence que l'on retrouve dans le *ready-made*. Ici, le standard n'est pas vu de façon péjorative, mais fait partie intégrante de la condition ordinaire. La serre se voit alors destituée de sa fonction première de culture de denrées végétales pour être attribuée d'un nouvel usage, celui de l'habitat pour une petite famille. Cette nouvelle dénomination offre un intérêt d'ordre économique considérable : le choix d'un système de construction volontairement simple et pauvre permet de réduire les coûts de construction et d'offrir le double d'espace exigé initialement. L'unique intervention lourde et pérenne de l'habitation se trouve alors dans la dalle de béton épaufrée sur laquelle repose la construction légère de la serre.

La maison se présente avec une partition duale : deux serres chacune de cent cinquante mètres carrés sont réunies. L'une possède une organisation définie et une isolation thermique supplémentaire grâce à un cloisonnement en bois : elle se compose ainsi de deux chambres, un bureau, une salle d'eau et un espace de séjour avec une cuisine ouverte. L'autre partie, totalement libre de cloisonnements, est un espace semi-tempéré qui profite des propriétés physiques de la serre. C'est une forme ouverte à des usages multiples dont les habitants s'approprient rapidement l'espace comme une extension du séjour, une salle de jeu pour les enfants ou comme un endroit pour étendre le linge à côté d'un jardin d'hiver. Cette attention à l'usage se transcrit par la nécessité d'offrir des solutions simples, directes, tout au moins non expressives : « Notre souci est toujours de nous arrêter à un moment donné pour laisser la place à l'habitant ; c'est à lui de finir, d'occuper d'une façon qui n'est pas forcément celle qu'on avait imaginé. Dans la définition même des finitions, nous ne voulons pas aller trop loin dans l'expression. (...) Cette architecture nous paraît répondre aux inspirations de la société contemporaine mieux que l'architecture complexe, formaliste et clinquante d'aujourd'hui. »¹²

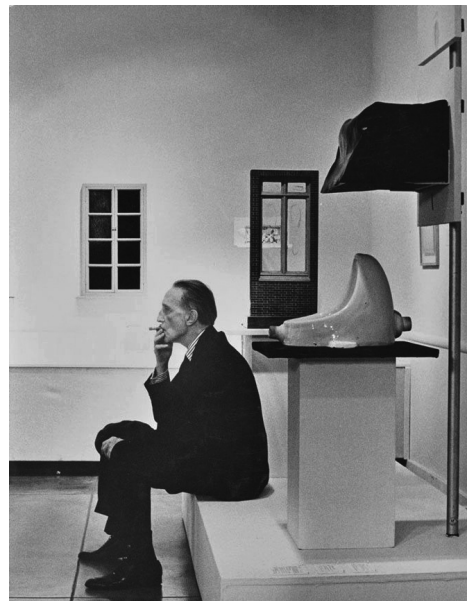
(12) Lacaton et Vassal cité par Éric Lapierre dans « Inquiétant ready-made. À propos d'une maison de Lacaton et Vassal », *Cohérences aventureuses : nouvelles approches réalistes, Matières n°7*, 2004, pp. 21-22.

Comme pour la *Fountain* de Duchamp, le banal n'est pas représenté,



Ci-dessus
Maison Coutras, Lacaton
Vassal architectes, Coutras,
France, 2000. © Philippe
Ruault photographe.

Ci-contre
*Duchamp smoking in front
of Fountain*, de l'exposition
Duchamp Retrospective,
Pasadena Art Museum,
Californie, 1963, Julian
Wasser photographe.
© Robert Berman Gallery.



il est extrait et exhibé, présenté tel quel. Seule la destination change: « Une oeuvre de Duchamp n'est pas exactement ce qu'on a devant les yeux, mais l'impulsion que ce signe donne à l'esprit de celui qui le regarde. »¹³ Cette esthétique du banal architectural célèbre la présence d'objets ordinaires de notre paysage quotidien et les interroge avec un usage inattendu tout en proposant une forme alternative à l'architecture traditionnelle de cet environnement rural et à dominante agricole. Ce mélange entre le familier de la forme et l'étrangeté du nouveau rapport instauré avec cette dernière crée alors un sentiment d'*inquiétante étrangeté*, une ambiguïté qui nous offre à porter un regard nouveau sur nos habitudes et les conventions.

(13) Jacques-Henry Lévêque cité par Aurélie Buisson, « La ruse de la normalité », *op. cit.*, 2015, p. 118.

NOUVELLE SIMPLICITÉ, NOUVELLE BANALITÉ ?

Cette stratégie de détournement se retrouve à un différent niveau dans un mouvement architectural se développant en Suisse alémanique depuis le début des années 2000¹⁴ et dont les caractéristiques permettent de l'introduire dans cette famille du banal constructif. La *Nouvelle Simplicité* est le terme communément employé pour décrire l'esthétique architecturale de cette famille qui, bien qu'elle diverge du procédé *as found* ou du brutalisme, partagent des intentions communes s'exprimant par l'appréciation directe de matériaux de construction ordinaires, exposés dans leur état banal et par la « rigoureuse clarté » de leur système constructif.

(14) D'après les propos de Dominique Boudou, *Nouvelle Simplicité, art construit et architecture suisse contemporaine*, 2003.

La recherche d'une clarté architecturale naît d'une résistance à l'égard du post-modernisme qui s'affirme alors à l'international au milieu des années 80s. L'enjeu est d'acquérir une esthétique architecturale qui se distingue par l'absence de toutes dimensions symboliques ou figuratives. Pour ce faire, la recherche architecturale se déplace sur la lecture des choses en tant que formes et non plus en tant que *signes*. L'objectif à travers cette recherche a pour vocation principale de produire chez le passant ou l'observateur des sensations immédiates, c'est-à-dire sans médiation par des codes. Cette approche architecturale entre en résonance avec ce que Gaston Bachelard (1884-1962) nomme les images poétiques. En effet, l'image poétique, possédant un être et un dynamisme propre, relève d'une « ontologie directe » et, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. La recherche de Bachelard est à la base d'une réflexion sur la communicabilité d'une image singulière

dont la problématique suivante traduit les enjeux : « Comment aussi cet événement singulier et éphémère qu'est l'apparition d'une image poétique singulière, peut-il réagir - sans aucune préparation, sur d'autres âmes, dans d'autres cœurs, et cela, malgré tous les barrages du sens commun, toutes les sages pensées, heureuse de leurs immobilités ? »¹⁵. Son influence est considérable sur le travail de nombreux architectes comme le témoigne Peter Zumthor (1943) lorsqu'il déclare son architecture comme la recherche d'une expression directe, qui s'adresse à tous, « libre de toute signification héritée d'une culture »¹⁶. Donner aux observateurs la possibilité de comprendre par eux-mêmes le bâtiment devient alors le résultat intrinsèque d'un travail sur la forme qui n'a pas pour vocation première l'exubérance ou l'invention de formes inédites. Au contraire, la raison de la forme se déplace. Elle dépend désormais d'un *faire*, condition nécessaire pour se libérer de la représentation d'un signe et devient ce que Martin Steinmann nomme un *signe vide* : la simple présentation des choses, détachées de toute autre fonction que celle d'être-là.

(15) Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), 2020, p. 4.

(16) Peter Zumthor cité par Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, 2015, p. 130.

Deux catégories se distinguent alors. La première consiste à exposer des matériaux ordinaires, mais d'habitude invisibles tels que les matériaux d'isolations, ou alors, d'employer des matériaux normalement utilisés pour d'autres programmes que celui de l'habitat. De façon générale, cette catégorie consiste à déplacer un matériau dans un contexte où il n'était pas destiné à apparaître, comme les « dessous de Madonna » que cette dernière dévoile au public lors d'un concert. Dans cette catégorie, on peut noter les nombreux travaux de l'agence d'architecture tenue par Annette Gigon & Mike Guyer (1959;1958) dont le bâtiment résidentiel récemment construit à proximité du centre de Küsnacht (2018) est un exemple. Ici, la tôle d'aluminium ondulée recouvre l'entièreté de la façade de l'immeuble abritant sept appartements et fait échos au caractère de l'ancien bâtiment, atelier de métallurgie. Les gardes de corps des balcons des appartements se composent de la même tôle ondulée, mais traitée avec des perforations venant jouer avec la perception de la transparence du matériau. Le traitement de la façade par un matériau unique décliné permet à l'immeuble d'habitation d'acquérir une grande unité. Ordinairement employé pour l'industrie, les hangars ou encore les toitures de garage, cet exemple démontre qu'une mise en œuvre appropriée d'un matériau ordinaire « révèle paradoxalement la beauté de sa banalité, une beauté qui résulte





En haut à gauche
Rez-de-chaussée du
bâtiment résidentiel
à Küsnacht Gigon &
Mike Guyer, Küsnacht,
suisse, 2018. © atelier für
architekturfotografie.

En bas à gauche
Vue depuis l'entrée
d'un appartement du
bâtiment résidentiel
à Küsnacht, Gigon &
Mike Guyer, Küsnacht,
Suisse, 2018. © atelier für
architekturfotografie.

Ci-dessus
Vue latérale de la Villa
Dall' Ava, Rem Koolhaas,
OMA, Saint-Cloud, France,
photographe inconnu, 1991.
© OfHouses.

précisément de la tension entre signification et effet »¹⁷ et participe par la même occasion à sa démocratisation.

(17) Martin Steinmann,
op. cit., p. 20.

Une parenthèse, *hors Suisse*, s'ouvre nécessairement sur l'œuvre de Rem Koolhaas (1944), maître dans l'art de mettre en scène des matériaux ordinaires destinés à d'autres usages et contextes que ceux auxquels nous sommes habitués. La villa Dall'Ava construite à Saint-Cloud en 1991 pour le critique d'architecture Dominique Boudet (1938) témoigne des nouveaux récits écrits par Koolhaas, marqués par l'irruption de matériaux pauvres et ordinaires. La villa est composée en trois parties, chacune distincte des autres par une structure, une matérialité et une atmosphère différente. Un parcours lie les différentes parties entre elles et nous achemine jusqu'au toit-terrasse où l'on trouve une piscine orientée vers Paris. Les boîtes qui contiennent les chambres sont chacune recouvertes de tôles ondulées, mais elles se distinguent par une orientation et une couleur différente. À l'intérieur, l'atmosphère est hétéroclite : le hall d'entrée se compose d'un mur en enduit apparent, dans d'autres pièces, on trouve du polycarbonate transparent qui remplace les cloisonnements habituels, la salle de bain est également soumise à un traitement spécial avec un genre d'atmosphère proche du *Junkspace*. Ce procédé, quasi expérimental, poème écrit avec les matériaux et leurs symboliques, élargit considérablement le catalogue des motifs et des textures possibles qu'offre la transposition de l'ordinaire en matière première du projet d'architecture. À la différence des exemples cités précédemment, Koolhaas ne se contraint pas à la *difficulté du tout*, les éléments sont simplement juxtaposés et assemblés côte à côte, mettant en œuvre une « forme de beauté convulsive ». Cette observation est essentielle pour clarifier une différence fondamentale dans cette famille du banal constructif : celle entre un bâtiment issu d'une conception que l'on qualifie d'*ordinaire* et celle d'un bâtiment issu d'une conception *banale*. En effet, d'après la distinction et les précisions apportées par Éric Lapierre (1966), la juxtaposition d'éléments ordinaires, non soumis à la volonté d'unir et de former un tout cohérent où chaque partie dépend de la totalité et *vice versa*, nous amène dans le registre de l'ordinaire et non plus du banal : « Il y a dans l'ordinaire une forme de convulsion esthétique involontaire (...), l'ordinaire ne joint jamais les choses dans une unité globale qui transcende l'existence de chacune d'elles prise séparément. L'ordinaire juxtapose, mais ne conduit pas les choses à se renforcer mutuellement :

le tout ordinaire n'est jamais plus que la somme de ses parties. (...) Le grand art, le banal, et la nature visent l'unité et la cohérence interne d'agencements dont les éléments sont tous interdépendants. »¹⁸ Parenthèse fermée.

(18) Éric Lapiere, « L'ordre de l'ordinaire. Architecture sans qualités », *Peinture sans qualités*, 2006, p. 23.

La deuxième catégorie consiste à utiliser des matériaux traditionnels que l'on redécouvre avec des rapports non conventionnels dans l'objectif d'élargir les qualités et les possibilités d'usage. De nombreux exemples de l'agence Herzog & de Meuron (1978), comme la maison pour un collectionneur d'art à Therwil construite en 1986, s'inscrivent dans cette démarche. L'usage de la forme connue de la maison et de matériaux ordinaires notamment le bois et le béton, mais utilisés de façon différente, empêche une perception dictée par l'habitude et par lien de causalité, permet d'adresser un regard nouveau sur ces matériaux de construction. Le décalage se trouve ici dans l'hybridation d'une construction en bois et en béton. Les planches horizontales de l'enveloppe du bâtiment, qui se réfèrent à l'imaginaire de l'assemblage des façades en bois, sont en fait des plaques de béton. Les joints quant à eux, sont de larges plates de bois verticales, renversant l'ordre usuel de ces rapports.

Cet exemple relève également d'une stratégie de détournement, comme nous l'avons vu avec l'objet de la serre, mais cette fois-ci, elle concerne l'usage d'un signe connu de tous : la maison, évoquée par la forme universelle de la baraque composée d'une base parallélépipédique surmontée d'une toiture à deux pentes. Le processus diffère alors de l'objet trouvé puisqu'il consiste en l'abstraction d'une forme appliquée à un système constructif autre que celui qui a donnée naissance à cette forme même. Ce procédé est couramment pratiqué par Herzog & de Meuron : « Ce que nous aimons dans cette typologie, c'est sa capacité à s'adapter à différentes fonctions, espaces et cultures. Chaque fois, cette forme simple, presque banale, est devenue quelque chose de très spécifique, précis et *fresh* à la fois. »¹⁹ L'utilisation stratégique de l'archétype de la maison, évoque une image familière et intime, emblème du quotidien et de la domesticité. Un sentiment d'apparente normalité se dégage ainsi de cette forme habituelle, peu surprenante et par l'usage d'éléments ordinaires, assemblés dans une conception que l'on peut désigner « banale », d'après les précisions précédentes. De plus, d'après Goffman, ce sentiment de normalité qui accompagne celui de sécurité est absolument nécessaire pour instaurer une relation de

(19) Herzog & de Meuron cité par Aurélie Buisson, *op. cit.*, p. 125.

confiance entre l'environnement et l'individu et, finalement, établir un cadre où le quotidien puisse prendre place. Cette mise en scène du banal devient alors un moyen de ruser, de créer une illusion de la normalité pour des usages autres. En l'occurrence, ici, le fait que cette maison ne soit pas pour une famille « ordinaire », mais pour un collectionneur, elle masque le caractère bourgeois et singulier de son programme. Herzog & de Meuron précisent toutefois leurs intérêts comme la volonté de créer l'inattendu à partir du familier : « Voici exactement ce qui nous intéresse : se servir de formes et de matériaux connus, mais d'une façon nouvelle qui les fasse redevenir vivants. Nous voudrions faire un bâtiment qui fasse dire aux gens : Bien ! Ceci ressemble à une vieille maison traditionnelle, mais qui en même temps possède quelque chose de complètement nouveau. (...) Une architecture qui semble familière, que vous n'êtes pas obligés de regarder, qui est quasiment normale - mais qui, en même temps, a une autre dimension, une dimension de nouveauté, de quelque chose d'inattendu, d'intrigant et même de perturbant. »²⁰ Par ce procédé, la forme banale de la maison change de statut : elle passe de l'*objet-sujet* à l'*objet-image*. Et, lorsque l'on regarde plus attentivement, les mises en forme non conventionnelles des matériaux ordinaires deviennent alors des signes indicatifs de cette normalité biaisée, visant à nous interroger sur ce que l'on voit.

(20) Herzog & de Meuron
cité par Aurélie Buisson,
op. cit., p. 125.

Dans les deux cas, hors parenthèse, les bâtiments proposent de la nouveauté, qui, si ce n'est dans la forme, se trouve dans les nouveaux rapports instaurés entre des éléments connus. La construction devient alors le territoire d'un jeu syntaxique qui pour être compréhensible, doit rendre visibles ses composants : les matériaux et leurs assemblages. Dans la continuité de cette réflexion, la *réduction des éléments* participe et accentue l'établissement de nouveaux rapports intelligibles comme le signifie Christophe Allensprach: « En Suisse, la Nouvelle Simplicité n'est guère une fin en soi, mais l'aboutissement logique d'autres intentions conceptuelles. Elle n'est pas un objectif prioritaire, mais le résultat d'un processus qui, de réduction en réduction, fait vibrer les matériaux et les formes. Dans ce sens, moins signifie plus. La réduction n'est pas un renoncement imposé par l'indigence, mais un gain de sensualité. »²¹ Finalement, les atmosphères résultant de ce processus sont banales tout en étant à la fois singulières. Elles sont le produit d'une architecture familière et étrangère qui nous questionne sur la notion de lieu commun, la façon dont on s'en écarte et le statut conféré à la nouveauté.

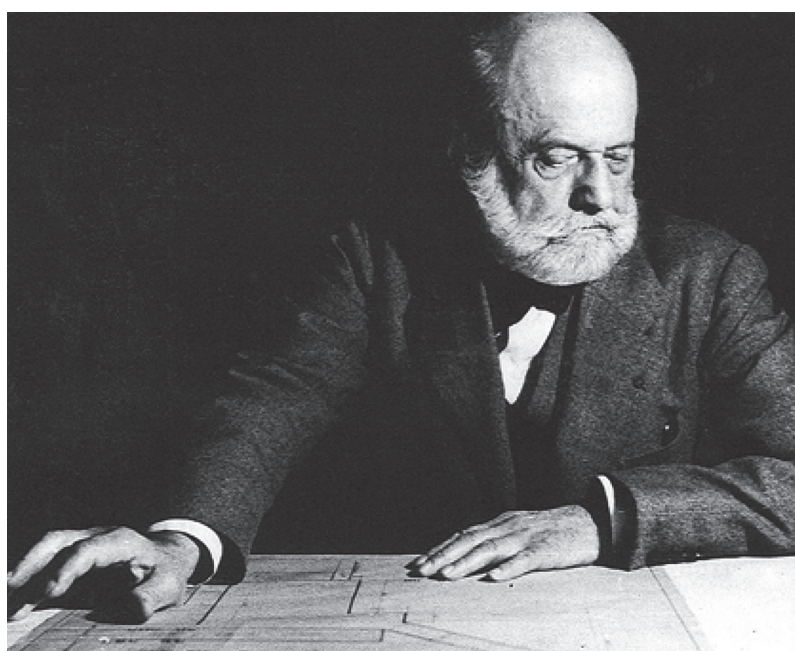
(21) Christoph Allensprach
cité en préface par
Dominique Boudon,
op. cit., p. 3.



House for an art collector,
Herzog & de Meuron,
Therwil, Suisse, 1986.
© David Jaehning
photographe, 2017.







“Celui qui, sans trahir les matériaux ni les programmes modernes, aurait produit une œuvre qui semblerait avoir toujours existé, qui, en un mot, serait banale, je dis que celui-là pourrait se tenir pour satisfait. Car le but de l’art n’est pas de nous étonner ni de nous émouvoir. L’étonnement, l’émotion sont des chocs sans durée, des sentiments contingents, anecdotiques. L’ultime but de l’art est de nous conduire dialectiquement de satisfaction en satisfaction, par delà l’admiration, jusqu’à la sereine délectation.”

INTEMPOREL

« LE DUR DÉSIR DE DURER »

Alors que le banal s'oppose à la nouveauté en se déterminant comme l'usuel, l'habituel et l'ordinaire, jusqu'à ce qu'il soit considéré comme « insignifiant », une de ces qualités immanentes réside justement dans son rapport au temps. En effet, si nous qualifions les objets banals d'être des objets « sans grands intérêts » qui ne nous étonnent même plus, c'est parce qu'à force de les voir tous les jours et de faire profondément parti de notre quotidien, ils acquièrent une qualité d'*indétermination temporelle*, comme s'ils avaient toujours existé. Steinmann décrit ainsi l'objet banal comme « un objet tout à fait familier, qui semble, comme bien d'autres objets de la vie quotidienne, ne pas avoir d'histoire, parce que nous l'avons toujours vu »¹. *Ne pas avoir d'histoire*. Puisque nous ne traitons pas de l'architecture *a-historique* ou autrement dit vernaculaire, l'esthétique du banal architectural se confronte à un paradoxe fondamental : produire une œuvre dans un cadre spatio-temporel donné tout en mettant en suspens les indices qui nous renseigneraient quant au moment précis de sa création. Nous arrivons finalement à la troisième lecture du banal architectural : celle qui témoigne de la capacité de l'architecture à *condenser du temps*. Volonté de s'effacer de la scène architecturale et des modes passagères ou désir de s'inscrire dans un présent perpétuel afin d'être éternellement d'actualité, le choix du banal s'affirme ici comme la quête de l'intemporel en tant qu'idéal à atteindre. Il soulève une question fondamentale : comment concevoir un bâtiment nouveau qui ait l'air d'avoir toujours existé sans tomber dans la copie perpétuelle et l'impertinence ? Quelles valeurs donner à la nouveauté et à l'innovation architecturale dans ce cas ?

CONDENSER LE TEMPS

L'intemporalité désigne le caractère de ce qui est étranger à la variabilité du temps, qui reste immuable. L'aphorisme qu'Auguste Perret écrit dans *Contribution pour une théorie de l'architecture*, « avoir l'air d'avoir toujours existé », soutient ainsi une position qui peut paraître paradoxale aujourd'hui. D'une certaine manière, elle affirme la volonté de « disparaître » ou bien de ne pas s'imposer plutôt

Image précédente
Portrait d'Auguste Perret à son bureau, photographe inconnu, 1941.

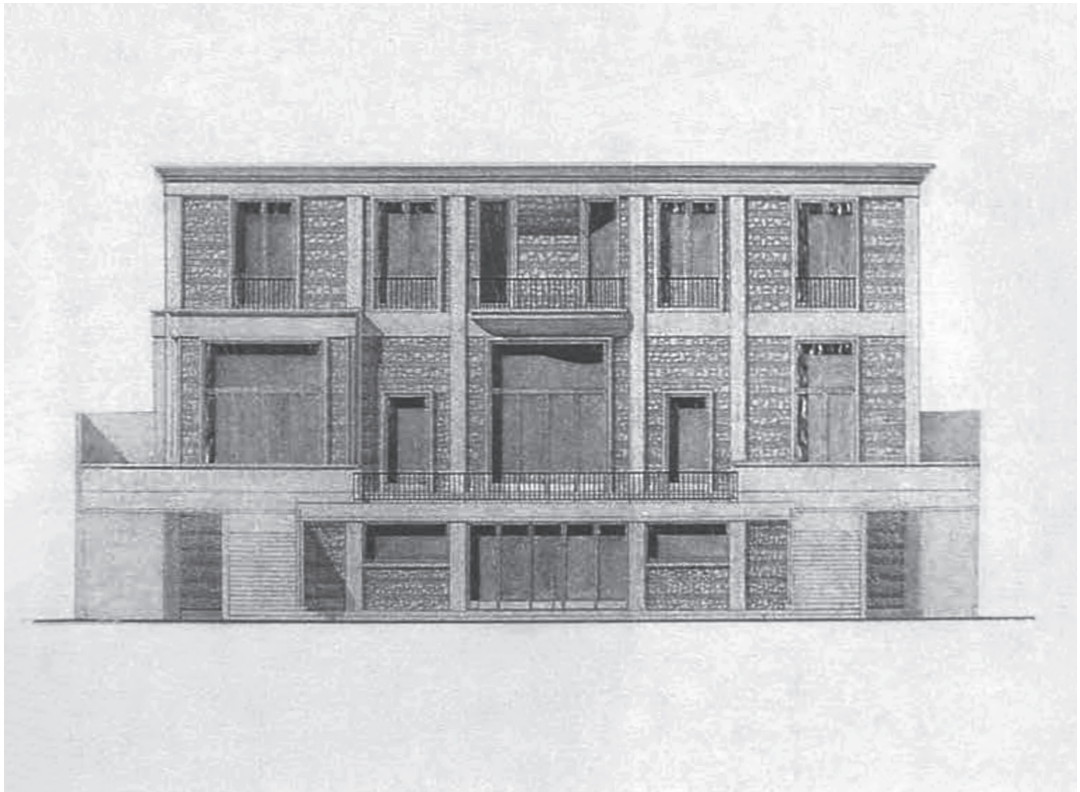
Ci-contre
Auguste Perret,
Contribution à une théorie de l'architecture, 1952.

(1) Martin Steinmann,
op. cit., p. 18.

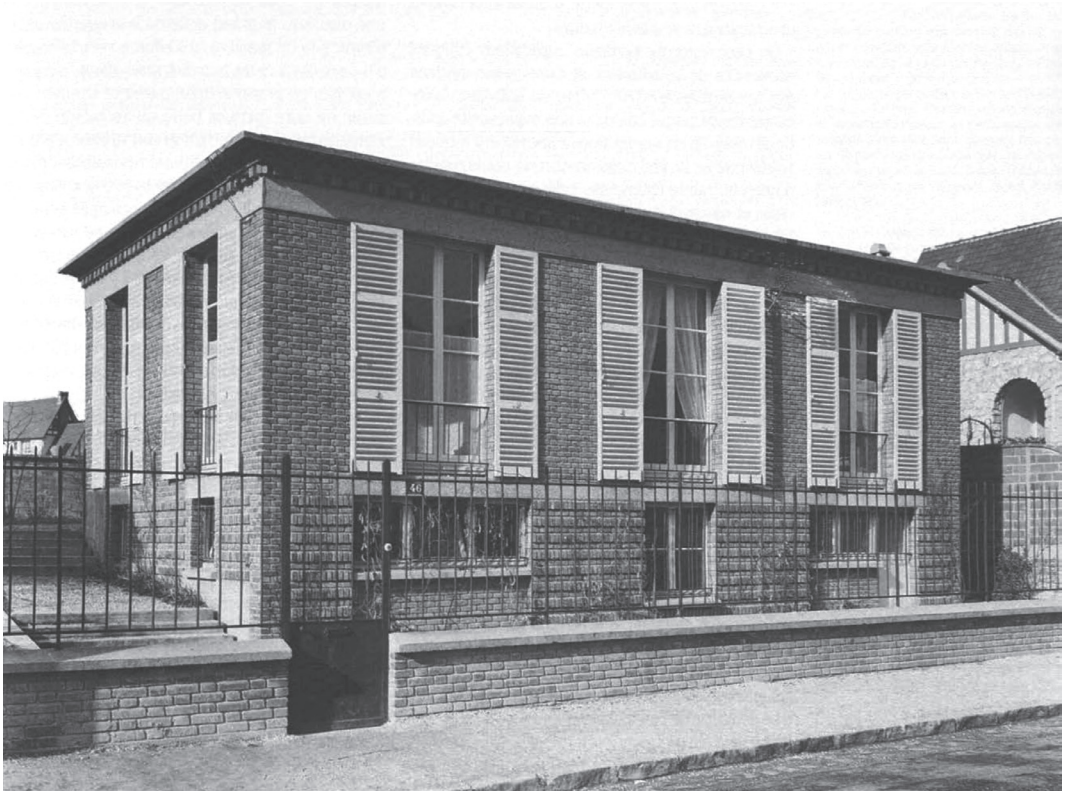
que de chercher vainement la distinction. Cette position architecturale combat la recherche de nouvelles formes *en soi* et soutient au contraire la nécessité de penser le projet avec l'existant en inscrivant son travail dans une continuité avec le *déjà-là* et la tradition. Toutefois, ce rapport établi avec l'existant n'exclut pas la notion d'évolution comme le signifie l'épigramme « sans trahir les matériaux ni les programmes modernes ». Ce paradoxe soulève un questionnement au cœur des réflexions de Perret quant à l'utilisation d'une nouvelle technologie, le béton armé, qu'il exploite dans son entreprise familiale avec ses frères Gustave (1876 - 1952), dessinateur et gestionnaire de l'agence et Claude (1880-1956) qui gère notamment la filiale algéroise de l'entreprise. Cette dernière s'associe à une agence d'architecture dirigée par Auguste dont le rôle de concepteur lui permet d'explorer les potentiels de cette nouvelle technique industrielle. Également désigné comme la *Pierre liquide*, le béton armé se développe en effet comme une technique révolutionnaire malgré ses débuts difficiles et le rejet qu'il connaît auprès du public et de certains architectes.

La recherche d'une continuité avec la tradition à travers l'usage du béton armé se rapporte à deux approches que la Villa Arakel Nubar bey à Garches dans les Hauts-de-Seine, achevée en 1932, rend visible. En effet, alors que le concept de permanence est au cœur de la pensée de Perret, incarné par la célèbre phrase « L'architecture, c'est ce qui fait de belles ruines », l'emploi de cette technique moderne l'amène à définir une nouvelle conception de la structure. Cette dernière se cristallise notamment par le dualisme *structure-remplissage* : la structure se présentant comme l'élément primaire, permanent et durable qui forme la belle ruine et le remplissage comme l'élément temporaire et changeant en fonction du lieu et du caractère du bâtiment. La façade de la villa Arakel Nubar bey, subdivisée par des bandes horizontales et verticales en béton apparent, contrastant avec le remplissage à l'intérieur, exprime clairement cette dualité structurelle. C'est ce dualisme même qui symbolise les deux rapports à la tradition établis par Perret dont l'objectif principal est de produire une œuvre banale et intemporelle.

En effet, les premières œuvres de Perret s'inscrivent dans un répertoire dual, que l'on peut considérer à la fois comme régionaliste et formel classicisant. Le premier manifeste la recherche d'une continuité avec



Ci-dessus
*Élévation de la façade de
la villa Arakel Nubar bey,*
Auguste Perret, Garches,
France, 1932. © Cité
de l'architecture et du
patrimoine.



Ci-dessus
*Vue de la façade sur
l'avenue Jean-Racine,*
Maison pour Charles
Mauduit, Auguste
Perret, Sceaux, France,
1934. Studio Chevojon
photographe, © Cité
de l'architecture et du
patrimoine.

les traditions locales et le deuxième la volonté de s'inscrire dans la tradition historiciste. Autrement dit, l'un se rapporte au *lieu*, à une façon de faire localisée géographiquement tandis que l'autre est liée à la culture et à l'histoire de la discipline architecturale qui se rattache alors à un ensemble de *concepts* architecturaux. Ainsi, dans la villa, les éléments structurels en béton armé se rapportent au langage classique de l'architecture : la visibilité de la structure primaire souligne l'ordre et la composition tripartite autour d'un axe de symétrie vertical central. Les gradations et les séparations évoquent celles de la Renaissance avec les éléments verticaux s'élevant au-dessus de ceux marquant la division horizontale, jusqu'à leur interruption lorsqu'ils atteignent l'imposante corniche en toiture. Les proportions et les ouvertures de la façade expriment également l'organisation hiérarchique typique classique des espaces intérieurs avec les parties principales régies par la symétrie et l'enfilade, puis les parties secondaires et les pièces de services. L'étage principal des trois niveaux de la villa, depuis lequel on accède par un double escalier extérieur autour d'une terrasse, après avoir effectué la lente ascension du jardin français, se distingue par des proportions plus grandes et élancées. Quant au remplissage de la façade projetée à l'origine, Perret étudie des motifs en bandes qui alternent la brique et la pierre calcaire utilisée traditionnellement pour les bâtiments résidentiels dans les environs de Paris. Lors de la réalisation de la villa, seule la pierre d'une teinte légèrement plus claire que la structure en béton apparent est finalement utilisée, mais toujours dans l'optique de différencier les éléments porteurs de ceux non porteurs.

La visibilité structurelle est un principe cher à Perret que l'on retrouve dans de nombreux aphorismes. Cette visibilité n'est toutefois pas à entendre comme l'exposition absolue de la structure mise à nue, vision qui se voudrait alors réductrice et simpliste dans le sens négatif du terme. Non, ce principe affirme avant tout la primauté de la structure dans la conception architecturale et la nécessité de penser une « ossature ordonnée, équilibrée, symétrique même, digne d'être montrée nue, ou enrichie d'un revêtement en matériaux plus précieux que le béton »², comme le souligne Perret lui-même. Aussi, bien que la dualité structure-remplissage soit un principe fondamental dans son architecture, symbolisant les tenants de sa contribution à une théorie de l'architecture, il sait s'en émanciper lorsque cela est nécessaire. En effet, seulement quelques années après la construction de la villa

(2) Auguste Perret cité par Roberto Gargiani, *Auguste Perret. La théorie et l'œuvre*, 1994, p. 86.

Arakel, Perret conçoit la maison pour Charles Mauduit à Sceaux dans le sud de la région Parisienne. La technique du béton armé se présente alliée à la brique, système constructif traditionnel de la région, instaurant une esthétique en harmonie avec les constructions environnantes. De fait, la maison dégage une *apparente normalité* grâce à un langage constitué exclusivement à partir d'éléments conventionnels. Toutefois, l'apparence conventionnelle se trouve rapidement renversée par un regard attentif qui décèlera alors la dimension verticale hors norme des fenêtres, s'élevant sur toute la hauteur du niveau de vie. Ainsi, Perret joue avec les éléments connus et nous étonne sans pour autant inventer de nouveaux éléments. Il se base sur une série de conventions et en modifie les rapports. Finalement, comme nous le rappelle Éric Lapiere : « c'est sur ce type d'originalité structurelle que repose la capacité d'une œuvre à déployer son sens de la durer. »³

(3) Éric Lapiere, *Auguste Perret, Généreux génie*, 2013.

Aussi, malgré l'arrivée d'une technologie révolutionnaire qui offre de riches possibilités, Auguste Perret affirme une posture contre l'affranchissement de toute réminiscence traditionaliste. Par les références constantes au langage classique et la nécessité éprouvée de se situer dans une continuité historique, il s'inscrit dans un rapport critique avec la tradition, de la même façon que nous avons pu le voir avec Kay Fisker. Aussi, comme Perret l'affirme : « L'originalité, si ce mot peut être pris dans un sens affirmatif, ne consiste pas à forger des mots nouveaux, privés des beaux caractères de l'expérience, mais à se bien servir des mots anciens. Ils peuvent suffire à tout. »⁴ Par cette approche, l'architecture devient capable de créer des lieux qui ont l'air « d'avoir toujours existé » tout en nous étonnant perpétuellement grâce à une lecture constamment renouvelée : « Lorsqu'un bâtiment nouveau apparaît, il prend place dans la suite de tous les bâtiments déjà existants. Ce faisant, il modifie leurs rapports, car il propose une interprétation nouvelle d'une ou plusieurs questions anciennes. (...) Construire son travail dans la tradition consiste donc à devenir très conscient de ces rapports entre les œuvres. La modification de ces rapports tend alors à devenir un des principaux thèmes du travail, car elle est l'essence même de l'évolution. »⁵

(4) Auguste Perret cité par Roberto Gargiani, *op. cit.*, p. 105.

(5) Éric Lapiere, *Le Point du Jour. Une architecture concrète*, 2011, p. 17.

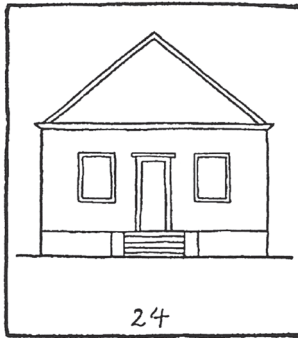
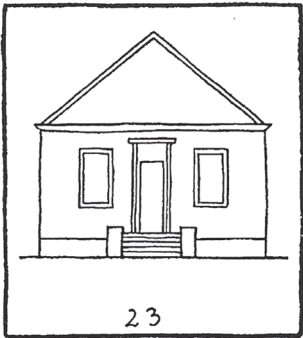
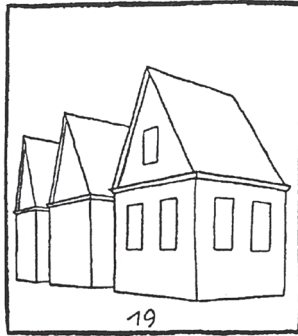
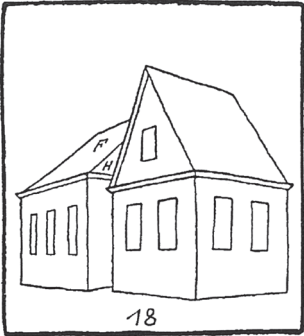
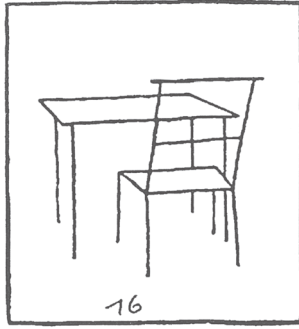
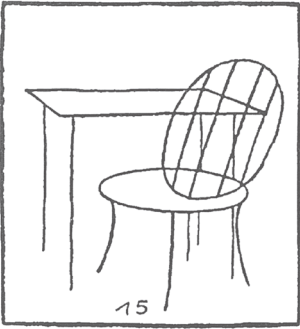
La réitération d'une idée, d'un concept architectural s'instaure alors comme un critère déterminant pour atteindre l'intemporalité. En se

référant à des principes issus du répertoire de l'histoire de l'architecture, le bâtiment s'inscrit dans une temporalité *autre* ; celle affiliée au champ de la théorie architecturale et constamment renouvelée par le regard de chaque génération. Ainsi, *condenser le temps* ne revient pas à effectuer un collage de styles architecturaux, collection de temporalités et mémoires des spécificités d'une époque. La lecture du banal architectural, comme désir de l'intemporel, manifeste la recherche d'un *ordre universel* qui peut s'exprimer à *travers le particulier*. Elle symbolise la recherche de l'équilibre entre l'*invariant* et le *variant* que détermine chaque lieu et commande. Finalement, l'intérêt de Perret pour le classique se comprend comme la recherche d'un langage générateur de principes architecturaux universels, qu'André Gidon définit de la sorte : « Le vrai classicisme n'est pas le résultat d'une contrainte extérieure; celle-ci demeure artificielle et ne produit que des œuvres académiques. Il me semble que les qualités que nous plaçons à appeler classiques, sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus dont la première est la modestie (...). La perfection classique implique non point certes une suppression de l'individu (peu s'en faut que je ne dise : au contraire), mais la soumission de l'individu, sa subordination, et celles du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre. C'est la mise en évidence d'une hiérarchie. Il importe de considérer que la lutte entre le classicisme et le romantisme existe aussi bien à l'intérieur de chaque esprit. Et c'est de cette lutte même que doit naître l'œuvre; l'œuvre d'art classique raconte le triomphe de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur, l'œuvre est d'autant plus belle que la chose soumise était d'abord plus révoltée. Si la matière est soumise par avance, l'œuvre est froide et sans intérêt. Le véritable classicisme ne comporte rien de restrictif ni de suppression; il n'est point tant conservateur que créateur; il se détourne de l'archaïsme et se refuse à croire que tout a déjà été dit. »⁶ Finalement, si l'intemporel est synonyme d'universel et d'actualité perpétuelle, il signifie dans le même temps l'acceptation de l'*anonymat* et de l'*inactualité* comme partie intégrante de l'histoire architecturale.

(6) André Gidon cité par Roberto Gargiani, *op. cit.*, p. 92.

L'INACTUALITÉ

Heinrich Tessenow (1875 -1950), architecte Allemand et enseignant à l'académie des Beaux-Arts de Dresde, incarne à lui seule cette



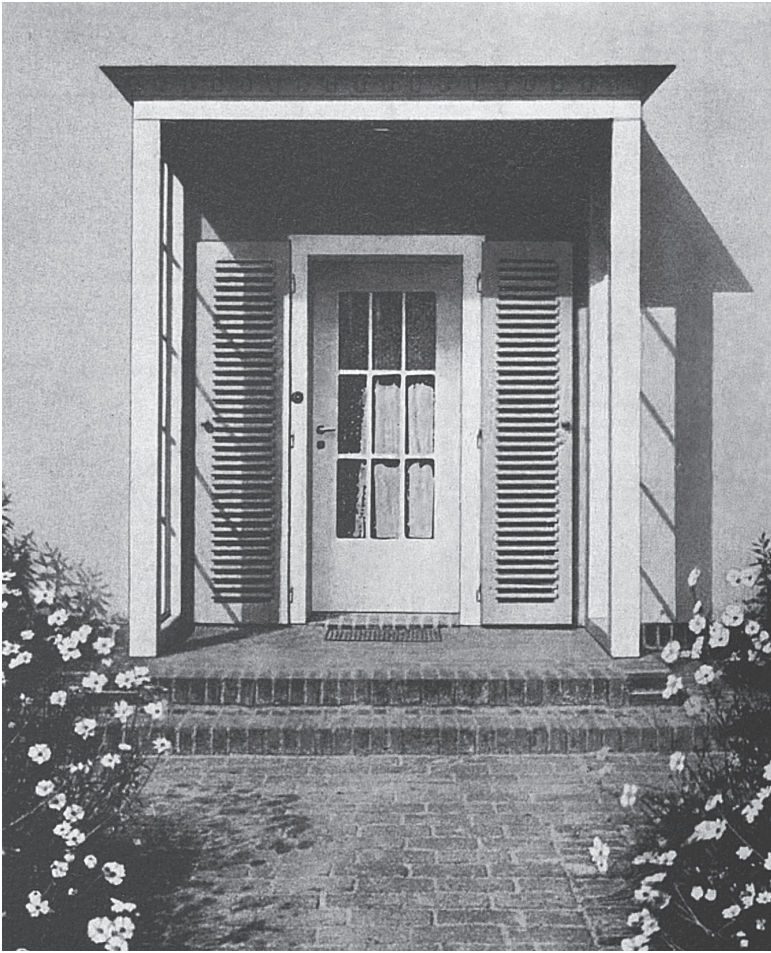
*Illustrations du texte
Hausbau und dergleichen,
(1916), extraits de la
traduction Autour de la
maison, Heinrich Tessenow,
2019.*

figure des architectes anonymes redécouverts, omis de l'histoire de l'architecture *avec un grand A* parce qu'ils ont fait le choix de la réserve et de la discrétion. De fait, en s'écartant des tumultes de l'avant-garde et en choisissant de concentrer sa recherche sur le *simple-nécessaire*, Tessenow appartient aux architectes oubliés que Manfredo Tafuri nous appelait à regarder attentivement : « Il ne s'agit pas d'affranchir quelqu'un, mais de construire historiquement un rôle pour tous ceux qui ont voulu l'inactualité. »⁷ L'inactualité suppose ainsi qu'il ne doit pas figurer dans l'histoire de l'architecture seulement l'unique et l'exceptionnel, mais également *ce qui se répète*, le *typique* et le *régulier*. Et, comme le précise Martin Steinmann : « Le plus important protagoniste de cette architecture d'aspect simple et modeste - adoptée en Suisse, entre autres, par Hans Bernoulli - était Heinrich Tessenow. Ses travaux se caractérisent par des formes classiques et fonctionnelles (...) comme l'entendait Ostendorf, « simples, suffisantes et généralement compréhensibles », elles correspondaient surtout parfaitement à la mise en œuvre des matériaux élémentaires de l'époque. »⁸

(7) Manfredo Tafuri cité par Luca Ortelli lors d'une conversation.

(8) Martin Steinmann, *op. cit.*, p. 24.

Le programme de prédilection de Tessenow est la petite maison modeste, aussi bien celle de la classe ouvrière que celle de la petite bourgeoisie. À partir de l'habitat et de l'univers domestique qu'il regarde avec attention, Tessenow interroge une série de thèmes architecturaux qui concernent à la fois des réflexions sur la relation entre la forme et la technique, le travail artisanal et la tradition bourgeoise que sur l'ornement et la géométrie. Aussi, bien qu'elles aient été retranscrites en 1916 dans le livre *Hausbau und dergleichen*, les thématiques explorées par Tessenow et incarnées par son architecture conservent une étonnante actualité. Cette remarque se confirme par la nouvelle édition et traduction française de son livre, paru l'année dernière sous le titre *Autour de la maison*, qui témoigne de l'intérêt renouvelé à l'égard de son œuvre et de la pertinence des questions soulevées par son travail. Cette observation peut s'expliquer de la façon suivante: c'est justement parce que son travail se concentre sur des thèmes universels, des aspects et des dimensions de la réalité qui concerne tout le monde plutôt que sur la recherche d'un style artistique personnel, qu'il garde une *actualité perpétuelle* : « (...) en refusant la surenchère de la nouveauté, (les artistes et architectes) se concentrent à construire un art intemporel à partir des réussites de la modernité. Ils travaillent tous avec un objectif clair : utiliser les instruments de l'art



*Façade d'une petite
maison en série, Heinrich
Tessenow, tiré du livre
Autour de la maison,
Heinrich Tessenow, 2019.*

*Commode réalisée par
Heinrich Tessenow à
l'occasion de l'exposition
annuelle de Dresde de
1925, idem.*



moderne pour aborder les grands sujets traditionnels, pour approfondir et insister sur ces aspects de la condition humaine qui bénéficient d'une vigueur permanente. Ils se servent des acquis de la culture moderne pour repenser, dans toute son envergure, le patrimoine historique inhérent à leur discipline. Dans l'oeuvre de ces maîtres, la soif de nouveauté et l'effervescence fracassante caractéristique du langage des avant-gardistes se taisent et s'apaisent pour céder le pas à un art plus modéré et épuré, qui résiste davantage aux tentations du temps. »⁹

(9) Carlos Martí Aris, *Silences éloquents. Écrits d'art et d'architecture*, 2019, p. 79.

Afin de résister aux tentations du temps, Tessenow revendique le simple-nécessaire et développe une esthétique du banal qui se caractérise par une simplification extrême des formes architecturales, des géométries élémentaires et une grande rigueur dans les proportions et la composition, témoignant par la même occasion de sa recherche pour atteindre un ordre architectural pur. Cette description nous amène finalement à confirmer l'hypothèse suivante : celle de *l'inactualité en tant qu'abstraction*. En effet, « en philosophie, le terme abstraction possède un caractère relativement atemporel (...) dans toute autre discipline artistique, on aura tendance à considérer abstraites les oeuvres qui participent de cette recherche de l'essentiel et de cette renonciation à ce qui est particulier et contingent. »¹⁰ Les petites maisons en série qu'il réalise représentent le rejet du superflu et la recherche du calme et de l'épuré. Les volumes se composent selon des principes géométriques élémentaires et les façades sont dénudées de toute ornementation. Les éléments conventionnels que sont les fenêtres, les portes et les descentes d'eau de pluie composent alors le bâtiment selon des principes tels que la *symétrie*, l'*ordre*, l'*alignement*, la *régularité* et la *pureté architecturale*. L'importance donnée à ces concepts est rendue explicite à travers une série de petits schémas qui, malgré leurs apparences « rudimentaires », se distinguent par leur actualité renouvelée. Par exemple, dans sa recherche sur le régulier et la symétrie en particulier, Tessenow démontre qu'il est préférable de composer les éléments d'une façade en s'éloignant du centre de l'axe de symétrie verticale. La composition dégage de cette façon un équilibre et une tranquillité allant à l'encontre d'une lecture rigide : « l'ensemble reçoit alors facilement une grande force qui est étonnamment très paisible, sans pour autant être fainéante »¹¹. C'est justement parce qu'il concentre ces efforts dans l'énoncé de principes de composition, de règles et de guides pour la conception architecturale, dépassant le style éphémère

(10) Carlos Martí Aris, *op. cit.*, pp. 130-131.

(11) Heinrich Tessenow, *op. cit.*, p. 52.



Façade d'une petite maison en série, Heinrich Tessenow, idem.

d'une époque, que son œuvre perdure dans le temps. L'intemporalité nécessite une forme d'inactualité inhérente au banal.

Pareillement, Heinrich Tessenow défend le régulier comme un moyen d'expression riche et fort, capable d'ordonner l'architecture : « Le moyen de formation le plus efficace de l'ordre est l'uniforme et, tout comme une croissance du travail artisanal exige l'ordre, l'uniforme l'exige ou le constitue. (...) L'uniforme constitue des sens subtils, mais d'une façon unilatérale. Nous devons en effet ressentir fortement le semblable pour pouvoir y détecter des fines différences ; c'est là que réside la limitation qui correspond à ce qui se trouve aussi dans l'ordre. »¹² Grâce à un procédé d'abstraction, Tessenow soutient avant tout la nécessité de tendre vers une œuvre « totale », uniforme et régulière plutôt que de se préoccuper des différences et des singularités de chacun de ses projets. Cependant, cette volonté ne signifie pas une négligence envers les détails et les subtilités inhérentes aux activités journalières. Au contraire, Tessenow porte une attention particulière à tous ces petits éléments qui fabriquent l'environnement quotidien des habitants de ces maisons en série. L'importance donnée à la végétation et aux éléments naturels, véritables outils de conception architecturaux, témoigne de cet intérêt de considérer tous les aspects de la vie quotidienne, même les plus anodins. Ainsi, on observe dans de nombreuses études ou réalisations des éléments tels que pergolas, portiques, balcons, bancs arborés et jardinières qui viennent composer avec le rythme régulier du dessin des façades et de l'implantation des maisons.

(12) *Ibidem*, pp. 41-42.

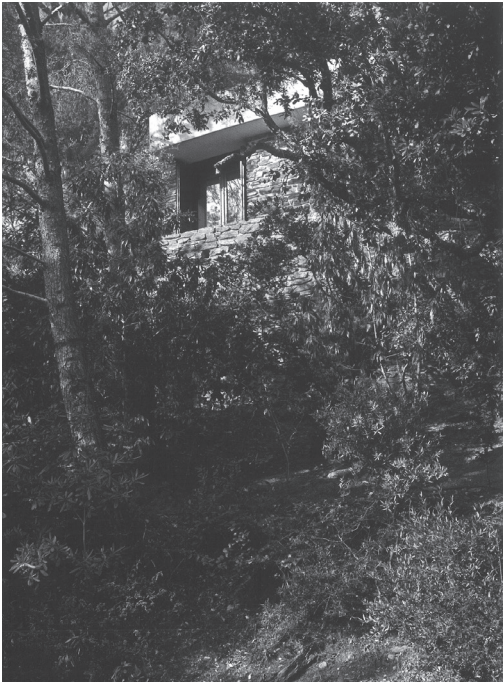
VERS L'ESPRIT DU LIEU

Dans le premier cas, le désir d'intemporalité s'exprime par la capacité de l'architecture à condenser du temps tandis que dans le second, il se manifeste à travers le choix de l'inactualité et de l'anonymat, rendus possible grâce à un procédé d'abstraction. Ce troisième chapitre considère une autre approche sous-jacente à la notion d'anonymat. En effet, si l'intemporalité désigne la condition de ne pas suivre l'esprit du temps, le *Zeitgeist*, suivre l'esprit du lieu devient alors un moyen d'atteindre « l'air d'avoir toujours existé » et l'intemporel. Le site, son atmosphère et ses spécificités se voient être les éléments principaux de conception où trouver les ressources du projet d'architecture.

Réel manifeste d'une stratégie urbaine et architecturale qui a pour point de départ le lieu, le Gaou Bénat s'affirme comme un exemple majeur d'une architecture savante banale qui s'intègre en harmonie dans le paysage où elle s'installe. Dans les années 1950s, les architectes André Lefèvre (1921-2010) et Jean Aubert (2004) sont mandatés pour la construction d'un ensemble de résidences de villégiature au Cap Bénat. Le site possède une topographie importante et orientée vers la mer Méditerranée à l'est. Dans ce paysage exceptionnel et prisé, marqué par une végétation luxuriante typique du territoire de la côte Varoise du sud de la France, pas moins de sept cents logements sont projetés. Les architectes font alors face à un véritable défi qui concentre tous les objectifs du projet : répondre à la construction massive exigée par le programme dans un paysage unique sans le *dénaturer*.

Familiers de la région, André Lefèvre et Jean Aubert initient le projet par une étude approfondie du site. À cette volonté de révéler les spécificités du lieu s'associe la contrainte du nombre de logements à fournir et la prise en compte de l'agrandissement futur du complexe. Ces deux facteurs les amènent à développer une stratégie basée sur l'énoncé de principes urbains et de concepts architecturaux imprégnés de l'atmosphère du lieu. Simples et intelligibles, ils pourront aisément être appropriés par d'autres architectes pour les constructions ultérieures. Au moyen d'un cahier des charges illustré par des croquis, huit règles à respecter pour construire dans le site sont ainsi énumérées : « 1. Intégration au terrain par constructions troglodytes, 2. Traitements des murs sud dans le cadre de constructions orientés à l'est, 3. Gabarit enveloppe de 4.50 mètres au-dessus du terrain naturel, 4. Intégration au terrain par patio entre la construction et la pente, 5. Décrochement des constructions voisines par le jeu des terrasses, 6. Mitoyenneté par patios adjacents, 7. Maintien des arbres existants, 8. Gestion des pleins et vides par des plans verticaux (murs et ouvertures). »¹³ À ces principes s'ajoutent des indications sur les matériaux de construction : les murs sont construits avec les pierres locales et forment une continuité avec le sol qui se teinte des mêmes couleurs. Les cadres des fenêtres et autres menuiseries sont en bois. Quant aux dalles des toitures, elles profitent des avantages du béton armé et composent un toit-terrasse végétalisé, en continuité avec la pente du terrain sur laquelle les habitations se disposent en terrasse. Ces règles, communes pour tous, empêchent à chacun de construire sa villa comme il l'entend et engendre une certaine

(13) Voir le *Cahier des charges de la société du lotissement du Gaou Bénat*, le Lavandou, France, 1958.



*Les habitations du Gaou
Bénat, France. Les deux
images sont extraites de
l'article de Stéphanie
Bender, « Le Gaou
Bénat, ou la poétique
singulière d'une normalité
méditerranéenne »,
Retour à la normalité?,
op.cit., pp. 96-113.*

anonymité de l'architecte. Elles se révèlent toutefois nécessaires dans la production d'une grande homogénéité architecturale et dans l'harmonie qui se dégage du site.

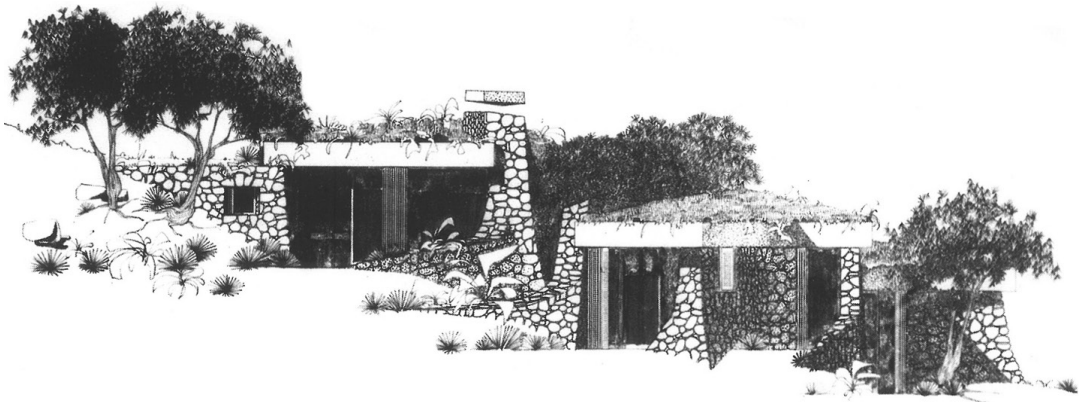
Afin de s'intégrer avec harmonie dans le paysage, le couple d'architectes s'inspire de l'organisation des villages vernaculaires voisins. L'implantation des résidences constitue ainsi des « hameaux » avec leurs sentiers, ruelles et places publiques à la géométrie irrégulière et de tailles différentes. La voiture a une place secondaire dans le site et les parkings sont déplacés à l'extérieur. Les mouvements des piétons sont ainsi privilégiés dans une nature sauvegardée. Le caractère pittoresque qui se dégage de la composition d'ensemble est indéniable et participe à évoquer l'atmosphère « authentique » et prisée des villages traditionnels donnant sur l'étendue bleue de la Méditerranée. En développant une stratégie du lieu, les nouvelles maisons semblent ainsi s'élever naturellement, comme si elles étaient là depuis toujours et ne pouvaient être autrement. Et ceci, malgré la quantité importante de résidences construites comme le souligne l'architecte Patrick Bouchain (1945) : « Ce qui est exceptionnel dans ce site, c'est la densité, une densité qui n'est pas visible. Et cette densité architecturale s'apparente à la densité végétale. Il a été défini dès le début que toutes les toitures seraient végétalisées et que chaque toiture serait supportée par un mur en pierre sèche, un peu comme une restanque : les toits sont la construction et le mur est le reste de la nature. »¹⁴

(14) Patrick Bouchain dans le film *André Lefèvre et Jean Aubert / Architectes de Florence Sarano, Hyères, France, 2009.*

L'architecture réagit au site. Les maisons s'adaptent et s'articulent avec le terrain. Elles se découpent pour sauvegarder la végétation présente qui devient un véritable élément de projet, se mêlant avec et se fondent dans le vaste paysage de la côte varoise. À ceux qui décrivent cette intervention comme un exemple d'architecture de la disparition, nous préférons la décrire comme le primat de la spatialité sur la recherche formelle d'un objet architectural. Comme le confirme Dirk van den Heuvel : « L'une des potentialités d'un bâtiment pensé selon ce principe est qu'il est difficile à garder à l'esprit (...). Il est insaisissable, mis à part dans sa présence physique. Lorsqu'il est là, il paraît d'une absolue simplicité. (...) Leur nouveau modèle, déclarent-ils, sollicite tous les sens (...), il peut surtout offrir des plaisirs autres que visuels : ce sont peut-être les plaisirs de territorialité que les animaux éprouvent si intensément, il a une présence spatiale plus forte qu'une présence objectale. »¹⁵

(15) Dirk van den Heuvel, « Une dynamique générative », *L'architecture d'Aujourd'hui*, n°344, 2003, p. 35.

L'intemporalité se dresse ici comme la capacité d'une architecture à synthétiser et retransmettre l'atmosphère d'un lieu. Les outils développés par les architectes répondent à cet enjeu. Les principes « simples » énoncés, inspirés de l'architecture vernaculaire, permettent ainsi aux successeurs de se les approprier et de répondre avec la même pertinence dans le site. Nous pouvons ainsi, avec prévenance, affirmer l'hypothèse que peu importe qui est l'architecte en charge de la construction, comme les résidences de villégiatures du Cap Bénat doivent toutes respecter un même cahier des charges, elles présentent une cohérence et unité d'ensemble supérieure aux distinctions que peuvent amener des commanditaires différents. De plus, chaque projet pour être validé doit passer devant un collège d'architectes, assurant un respect plus profond du lieu. Finalement, nous pouvons qualifier cette attitude architecturale qui privilégie l'esprit du lieu avant l'esprit du temps comme une attitude empreinte de modestie à l'égard du paysage avec lequel elle interfère.



*Élévation d'une résidence
de villégiature, André
Lefèvre et Jean Aubert,
Gaou Bénat, France, 1950.*





SENTE
D'AMPHITRITE



“(…) la modestie comme posture de fond et de toutes les circonstances, n’ayant rien d’un acte de renoncement, mais tout d’une ambition authentique, une très grande ambition, la plus haute : toucher à la justesse et à la pertinence de la pensée architecturale construite dans chaque situation de projet, toujours complexe et toujours différente. C’est cette modestie, dont Guy Desgrandchamps nous suggère de la faire la « compagne attentive de l’architecte », qui n’exclut ni l’arrogance, ni l’expression formelle, qui invite non pas au « don », mais au partage de l’architecture.”

LA MODESTIE

« Entre le sens de la mesure et l'inquiétude d'une conscience morale, la modestie nous convie à « l'appréciation mesurée de sa propre valeur. » C'est pour cela qu'elle ne donne aucune légitimité à la médiocrité, et suggère, de façon presque paradoxale, de cultiver une certaine ambition. »¹

Image précédente
Une rue à Monte Carasso,
juin 2020. Toutes les
photographies de ce
chapitre ont été réalisées par
l'autrice.

BANAL, UNE ATTITUDE PLUTÔT QU'UNE IMAGE

Faire le choix du banal, c'est faire face à un problème majeur qui est le suivant : l'absence d'un modèle architectural universel ou d'une figure unique servant de référence à suivre. Comme nous avons pu le voir dans les exemples précédents, l'esthétique architecturale du banal peut prendre de multiples formes et demande de s'adapter à chaque situation et lieu dans lequel le projet est développé. Ainsi, cette partie a pour point de départ l'hypothèse suivante : et si le choix du banal se caractérisait avant tout par une *attitude*, quelle serait cette attitude et quelles formes pourrait-elle prendre ? Guy Desgrandchamps nous offre un premier élément de réponse en désignant cette attitude comme étant celle de la modestie : « L'œuvre banale peut être comprise soit comme un renoncement délibéré qui est de l'ordre de l'humilité, soit comme un effacement devant l'important par nature qui est de l'ordre de la modestie. »²

Ci-contre
René Borruy, *Architecture
et modestie, Actes de la
rencontre tenue au couvent
de la Tourette les 8 et 9 juin
1996*, p. 35.

(1) Guy Desgrandchamps,
idem, p. 22.

(2) *Ibid.*, p. 81.

Le mot modestie vient du latin *modestia* qui signifie *modération, réserve, retenue délicate*. Cette première définition s'accompagne également des descriptions suivantes : *disposition à obéir, conduite publique en conformité avec les usages*³. La modestie chez une personne ou sur une chose se marque ainsi par un caractère modéré, éloigné de tout excès et de vanité. On comprend alors qu'en architecture, la modestie est souvent entendue comme un synonyme d'effacement ou de petitesse ; qu'elle « serait donc ce qui confine, réduit, minore, ce qui n'ose pas, c'est-à-dire tout ce qu'il y a d'inacceptable dans le contexte de compétition généralisée qui est celui de la société »⁴. Toutefois, l'effacement devant *l'important par nature* ne signifie en aucun cas l'art d'effacer le bâtiment dans le paysage comme le nuance René Borruy. En effet, bien que la modestie en architecture admette une certaine retenue et lutte contre l'apparence vaniteuse, elle n'est pas totalement

(3) D'après la lexicographie
du CNRTL et *Dicolatin*.

(4) Guy Desgrandchamps
op. cit., p. 11.

contre une forme d'arrogance ou contre l'affirmation de la présence du bâtiment dans son environnement. Ce qui nous amène à nous poser la question suivante : de quelles autres formes peut se vêtir le banal architectural si ce n'est pas dans l'image même de la banalité, entendue ici comme celle qui se réfère à l'architecture traditionnelle du lieu dans lequel le nouveau bâtiment s'inscrit ?

L'expérience architecturale et urbanistique de Luigi Snozzi (1932) à Monte Carasso est un exemple pertinent pour parcourir les nombreuses problématiques amenées par cette question. Alors qu'elle se distingue clairement de l'environnement dans lequel elle est construite, sous quelles modalités peut-on considérer l'architecture de Luigi Snozzi comme banale ? Cette question sera le fil directeur de cette partie, qui permettra d'interroger plus en profondeur l'image que peut prendre le banal, en le considérant avant tout comme une attitude à l'égard du contexte et comme une attitude de recherche.

UNE ATTITUDE À L'ÉGARD DU CONTEXTE

Au premier abord, l'approche de Luigi Snozzi à Monte Carasso est tout à fait controversable lorsque l'on parle de banal architectural. Les nouvelles interventions, entièrement en béton lisse, se caractérisent par un langage moderne qui rompt avec l'architecture traditionnelle du village tessinois. Les volumes sont nets et la toiture à double pente a disparu pour laisser place au toit plat, symbole de la modernité et des prouesses techniques qui lui sont associées. L'ordre et la dimension des fenêtres ne sont plus dictés par une ouverture dont la taille est restreinte par le système constructif traditionnel en pierre et en bois. Les fenêtres forment de grandes découpes horizontales ou verticales dans les murs et elles se positionnent par rapport à l'organisation interne des pièces tout en offrant de larges vues sur le paysage environnant. Ainsi, tout semble différent. L'organisation interne même des nouvelles maisons et des nombreux programmes publics que l'on trouve à Monte Carasso marque une rupture avec l'usage traditionnel de ces espaces.

À titre d'exemple, nous pouvons prendre la restauration et l'extension de l'ancien couvent du village en école primaire. Pour répondre à ce nouvel usage, les cloisonnements intérieurs sont restructurés sans modifier les ouvertures existantes ou interrompre le rythme des arcades. Une partie



*Monte Carasso, le couvent
des Augustines, juin 2020.*

de la toiture est remplacée par un toit courbé avec un décalage sur la hauteur pour amener une quantité suffisante de lumière. Ce décalage en toiture est une des seules interventions de la réhabilitation que l'on perçoit depuis l'extérieur. Une nouvelle aile est ajoutée et surélevée du sol pour sauvegarder la présence de ruines datant de l'époque romaine. Le volume est unitaire, simple et respecte les proportions et les alignements, en plan et sur la hauteur, de la forme existante du couvent. Le langage architectural résulte ainsi d'un procédé d'abstraction et de réduction considérable des éléments architecturaux. L'extension adresse à la place rectangulaire une façade en béton lisse et sans ouvertures, qui résonne avec la partie plus fermée du deuxième niveau. Aussi, bien que les interventions de Luigi Snozzi contrastent avec le style architectural traditionnel, elles témoignent d'une apparente simplicité dans la forme et les matériaux utilisés qui s'inscrit dans le registre du banal.

L'approche de Snozzi à Monte Carasso est une approche que l'on peut considérer de modeste et, *par analogie*, de banale. En effet, le choix du banal architectural se distingue particulièrement par une attitude de la part des architectes qui se veut plus respectueuse envers le contexte existant. Aussi, faut-il préciser de quel contexte nous parlons. L'expérience faite à Monte Carasso marque avant tout l'acceptation de la nouvelle condition métropolitaine des territoires et, dans ce cas précis, celle de l'agrandissement de la périphérie de Bellinzone, chef-lieu du canton du Tessin. Toutefois, l'acceptation de ce phénomène s'accompagne directement du refus que ces transformations entraînent la perte des valeurs culturelles des villages existants et l'uniformisation péjorative et totale des paysages. Aussi, la réponse de Luigi Snozzi au concours organisé par le maire Flavio Guidotti en 1977 pour le projet d'une nouvelle école primaire et d'un centre sportif - dont le site est alors projeté en périphérie le long de l'autoroute - est d'abord de ramener les différentes activités publiques du programme vers le centre symbolique du village, où se trouve l'ancien couvent des Augustines datant du milieu du 15^e siècle. Le projet est accueilli avec succès de la part des habitants qui avaient rejeté la première proposition. Rapidement, une discussion s'installe avec le maire pour remettre en question le plan directeur du village qui venait alors d'être validé. À partir de ce moment, Snozzi est chargé d'élaborer une proposition pour le développement de la commune retranscrite par une nouvelle réglementation. Les principales décisions servant de guide pour le renouvellement urbain sont les

suivantes : la constitution d'un centre avec les activités publiques et la densification autour de ce centre, comprise au sein de limites claires que sont l'autoroute au sud-est, la Sementina au sud-ouest et le début du mont Dell'Uomo au nord. Ces interventions ont pour objectif de contenir et de consolider l'identité de Monte Carasso au milieu d'un étalement urbain de plus en plus désordonné. Des règles, réduites au nombre de sept, sont ensuite introduites par Snozzi pour contrôler le développement spatial des nouvelles constructions du village et requalifier l'ensemble du tissu construit.

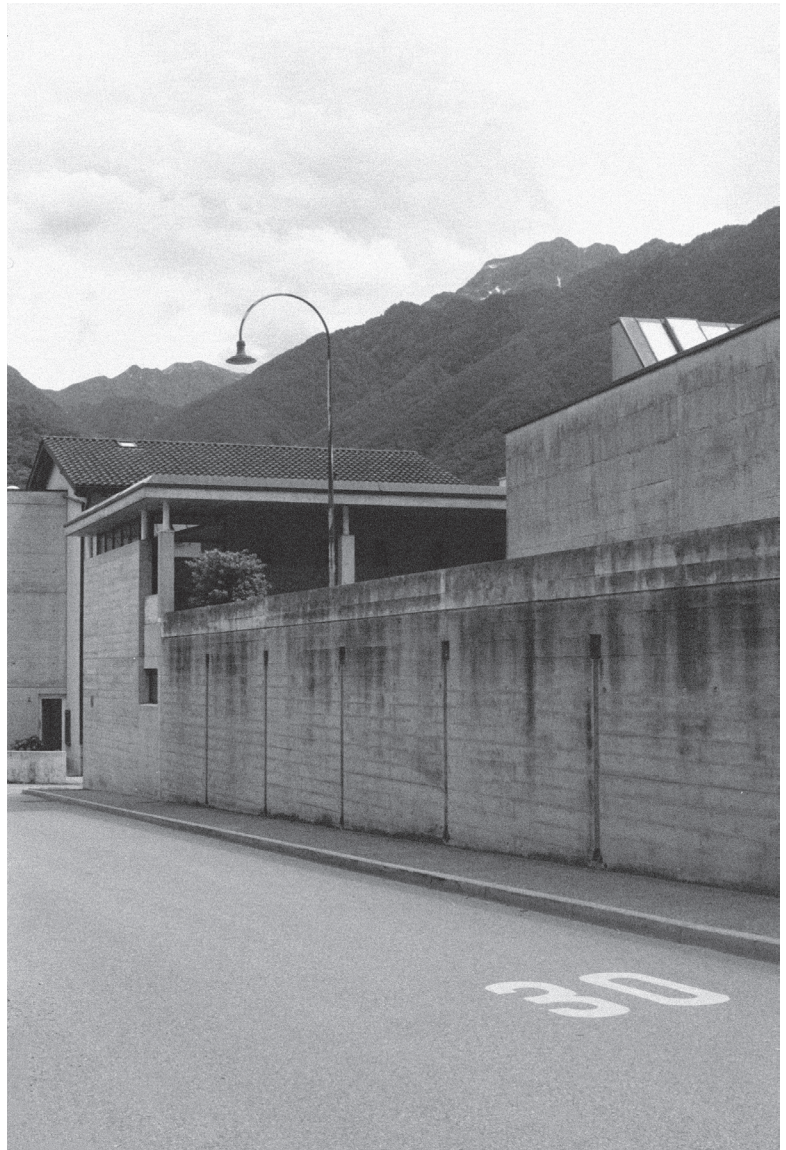
Une des règles essentielles au nouveau plan directeur de la commune est décrite par Snozzi de cette façon : « toute intervention doit tenir compte et se confronter à la structure du lieu (...) il n'y a aucune règle esthétique (...). La seule est la structure du lieu, c'est-à-dire l'emplacement de la maison dans le site : on contrôle où se place la porte d'entrée, on limite la parcelle, mais rien d'autre »⁵. Cette règle touche un point essentiel dans notre réflexion sur le banal architectural. En effet, Snozzi défend le point de vue selon lequel, peu importe la couleur, le matériau ou le style architectural qu'un bâtiment peut avoir, tant qu'il respecte la structure du lieu, ce dernier est recevable. Dans cette façon de projeter, « l'accent est mis sur l'importance du vu-de, qui devient une partie essentielle du plan de construction. De ce fait, les résultats ne sont plus contenus dans l'intervention proprement dite, mais ils procèdent des rapports d'ensemble que le projet entend établir avec le site, car c'est précisément de ces rapports que naissent les valeurs nouvelles »⁶. Aussi, les différentes interventions s'adressent avant tout à un contexte plus vaste qui regarde l'ensemble de la structure du territoire alentour. Pour s'en apercevoir, il suffit de regarder depuis la rue qui mène à la place centrale du village où les alignements d'arbres, les bâtiments et les murs construits contre la limite du trottoir dirigent le regard vers la vallée de la Sementina et la présence de l'ancienne église Santissima Trinità, affirmant ainsi la subordination de l'architecture à un ordre supérieur, celui du territoire. Face à ce dernier, l'architecture se fait discrète, continue avec l'existant et s'affirme comme le contraire de ce que l'on pourrait qualifier d'exubérance ou de mièvrerie grâce à sa capacité à se placer au second plan, comme nous le fait remarquer l'architecte allemand Paul Mebes (1872 -1938) : « La rue droite, qui est entièrement perçue comme un espace fermé, est créée par une architecture maintenue à plat grâce au traitement lisse des façades. De là

(5) Luigi Snozzi, *Luigi Snozzi à Monte Carasso, une expérience critique*, 1997.

(6) Luigi Snozzi cité par Vittorio Gregotti, *Sur les traces de l'architecture*, 1985.



*Monte Carasso, regard vers
les vignes, juin 2020.*



Monte Carasso, murs et alignements, juin 2020.



*Monte Carasso,
enchevêtrements et
alignements, juin 2020.*

découle le calme et l'enfermement du paysage de la rue, l'œil n'est pas sollicité par la forte plasticité des profils en saillie et la vue glisse sans restriction, guidée par les lignes de vol, jusque dans les profondeurs. »⁷

Les autres règles servent à consolider la structure du lieu et à dégager le centre : les nouveaux bâtiments doivent dans la mesure du possible s'implanter à la limite du trottoir, lorsque cela est impossible, les habitants se voient obligés de construire des enceintes pouvant atteindre deux mètres cinquante de hauteur entre l'espace public de la rue et l'espace privé de la parcelle. Ce fonctionnement *par l'alignement* est ce qui assure la contiguïté et la *continuité* entre le nouveau et l'existant. Dans cette optique de continuité, le béton s'affirme comme un matériau moderne qui n'exclut pas une certaine résonance avec la pierre naturelle grise et rugueuse des constructions plus anciennes, assurant « une présence rude et ordinaire sur nos paysages quotidiens (...) et un élément capable d'harmoniser »⁸. Le résultat de cette matérialisation de la limite cadastrale entre l'espace public et le privé, auquel s'ajoute le choix de ne pas agrandir la dimension des voiries existantes pour les voitures, engendrent depuis la rue une composition que l'on peut qualifier de pittoresque. Ces choix ont ainsi permis de sauvegarder la dimension originelle du village malgré son agrandissement. Aussi, les nombreuses interventions de logements, dispersées et éparpillées dans le village permettent de lui faire acquérir une grande unité et homogénéité, participant à l'affirmation de son identité. Grâce à cette stratégie, Luigi Snozzi a pu tendre à la création d'un contexte significatif qui donne sens aux équipements et aux larges espaces publics au centre du village. Ce dernier affirme d'ailleurs l'importance d'un contexte bien défini, car c'est grâce à ce dernier « que les monuments prenaient toute leur signification, leur aspect symbolique et devenaient les éléments de repères fondamentaux pour les hommes qui habitaient la ville »⁹.

La *figure* nouvelle de l'architecture de Snozzi, qui se détachait du *fond* - entendu ici comme le second plan, celui des bâtiments existants - s'est rapidement renversée. Les interventions réparties dans le village sont comme des *fragments de paysage* qui participent à l'ensemble de la restructuration du site et inscrivent le projet dans un contexte plus vaste, à l'échelle du territoire. Elles sont devenues une partie intégrante du fond sur lequel se développe les nouveaux projets de nombreux architectes qui interviennent depuis à Monte Carasso.

(7) Paul Mebes cité par Martin Søberg, *op. cit.*, p. 70. Trad. de l'auteur : « The straight street, which is completely perceived as a closed space, is created by an architecture kept flat by the smooth treatment of the facades. From this stems the calm and enclosure of the streetscape, the eye is not strained by the loud plasticity of projecting profiles and the view glides unrestricted, guided by the lines of flight, into the depths. »

(8) Cyril Weiner et Giaime Meloni, *op. cit.*

(9) Luigi Snozzi, *op. cit.*

Par une lecture attentive du contexte et une attitude qui implique à la fois la sauvegarde de l'identité du lieu et la possibilité d'instaurer de nouveaux rapports, Luigi Snozzi s'inscrit dans le rôle « qui consiste à assumer et à assurer le passage d'un état des lieux du territoire vers un autre état. L'activité de projet s'inscrivant dans cette tentative, cette responsabilité et cette dimension, qui consiste à prendre un sol dans un état donné et à installer progressivement une nouvelle situation de ce même sol, attitude qui implique la connaissance, le respect, le sens relatif par rapport à l'absolu de la forme ou de l'objet pour lui-même »¹⁰. Attitude modeste, indissociable d'une œuvre dont le registre s'inscrit dans celui de la banalité.

(10) Guy Desgrandchamps,
op. cit., p. 25.

UNE ATTITUDE DE RECHERCHE

« Ce doute intime, que nous traduisons par le mot modestie, anime donc et les traits et la personne »¹¹

(11) Honoré de Balzac,
Modeste Mignon, 1844.

Les conférences autour du thème *Modestie et Architecture*, prenant place au couvent de La Tourette en 1996, amènent une autre facette dans la lecture du banal architectural comme attitude. Cette seconde approche est celle du doute et de la persévérance à laquelle l'architecte Giancarlo de Carlo apporte une définition : « Il n'était pas dogmatique, doctrinaire, il cherchait, il était modeste. C'est comme cela que je vois la modestie. Non comme un effacement. La modestie c'est cette attitude de recherche : ne jamais être sûr, essayer d'aller au-delà, ne jamais penser être arrivé »¹². Ainsi, la modestie en architecture, attitude et qualité essentielle pour qui souhaite tendre à la banalité, s'exprime dans le processus même de recherche du projet d'architecture. De façon générale, elle se traduit par la volonté de ne pas imposer un modèle dogmatique et indiscutable, mais de rester ouvert au dialogue.

(12) Giancarlo de Carlo,
op. cit., p. 40.

Cette démarche est propre à l'approche de Snozzi que l'on retrouve de façon implicite et explicite dans l'élaboration du plan directeur de la commune de Monte Carasso. En effet, cette attitude de recherche dans le projet s'exprime par la volonté de tester directement par le projet les règles sujettes à être inscrites dans la nouvelle réglementation. L'exemple certainement le plus éloquent est la maison pour le Maire Guidotti Flavio construite en 1984. Jusqu'ici, Snozzi avait appliqué une restriction sur la hauteur maximale que les bâtiments pouvaient



*Monte Carasso, la maison
du maire, juin 2020.*

atteindre. Cette hauteur avait pour plafond environ trois niveaux.

(13) Luigi Snozzi, *op. cit.*

Toutefois, au cours du projet, la hauteur fixée est dépassée d'un niveau afin de faire entrer le bâtiment dans un système de repères, avec l'église et la mairie, qui participent à signaler et délimiter le centre du village.

Ce changement a amené à la définition d'une des dernières règles :

« quand le projet est mieux que la règle, on garde le projet et on change la règle. Si une règle empêche une intervention de qualité, c'est une mauvaise règle : il faut toujours vérifier si la règle est bonne ou non »¹³.

Une règle qui témoigne de la constante remise en question des acquis afin de trouver la solution la plus pertinente pour chaque situation donnée.

Une deuxième remarque observable concerne l'absence de règles sur l'esthétique des nouveaux bâtiments. Bien que la majorité des constructions soient en béton apparent, aucun modèle n'est imposé sur le choix du matériau, de la couleur, de la dimension, du rythme des fenêtres ou de la forme de la toiture. La raison à l'origine de cette liberté sur l'esthétique est d'éviter la surabondance de restrictions - qui ouvre au risque de produire des projets dotés d'un certain pastiche - et d'offrir l'opportunité aux architectes de proposer des projets de qualités qui auraient pu être auparavant refusés à cause de leur non-conformité. Cette absence de règle est toutefois directement contrebalancée par l'obligation de respecter la structure du lieu et par la suite, par l'instauration d'une commission de trois membres, eux-mêmes spécialistes de la structure du lieu, pour discuter et valider chacun des nouveaux projets. C'est donc le *dialogue* entre différents acteurs et une constante remise en question qui priment sur l'instauration d'un nombre important de restrictions à suivre.

On peut supposer que cette approche a permis la constitution d'une *famille spirituelle*¹⁴ regroupant de nombreux architectes de différentes générations et origines, qui en s'influençant et en se nourrissant des interventions de Luigi Snozzi, ont participé à la création d'un *milieu* architectural. Un paysage architectural homogène qui permet à chaque nouveau bâtiment de s'intégrer au contexte et finalement, de pouvoir s'affirmer comme banal. « Il n'y a rien à voir à Monte Carasso! », mais n'est-ce pas là un signe indicateur d'une œuvre banale ? Aussi, l'expérience de Monte Carasso est une démonstration de la possibilité de décliner une architecture fidèle aux préceptes de la modernité tout en s'affirmant comme une architecture banale, grâce à l'implantation soignée et l'apparente simplicité que permet la modestie en architecture.

(14) Henri Focillon, *La vie des formes*, 1934.



*Monte Carasso, glissement
du regard, juin 2020.*





II. MODALITÉS DE LA BANALITÉ

NATUREL

SIMPLE

INTELLIGIBLE

RÉGULIER

REPRODUCTIBLE



NATUREL

LA PRIORITÉ DU LIEU SUR LE TEMPS

La *naturalité* est un substantif utilisé pour désigner le caractère naturel d'une chose et son appartenance à la nature. Ce principe est la base, le fondement même sur lequel convergent les différentes esthétiques du banal architectural. Le naturel se définit par « ce qui obéit à une logique interne des choses, qui présente un ordre cohérent (...) sans appareil, sans cérémonie »¹. En architecture, on parlera ainsi de *naturalité* pour désigner la spontanéité, l'évidence avec laquelle un bâtiment s'adresse à nous. Une évidence qui s'inscrit dans la continuité de l'idée de Viollet-le-Duc : « pour qu'une œuvre d'art soit belle en architecture il faut que chacun puisse penser, en la voyant, qu'elle s'est élevée naturellement, sans effort, qu'elle n'a demandé à son auteur ni peine ni recherche, qu'elle ne pourrait être autrement »². C'est cette évidence même qui induit le fait que notre regard *glisse* sur le bâtiment, qu'il ne s'accroche pas au

premier abord sur ce dernier, car rien ne vient l'obnubiler. Il nous paraît naturel.

La nature à laquelle le bâtiment fait référence se définit ici comme l'environnement dans lequel il se trouve. Cette *naturalité*, cette *évidence*, renvoie alors à la capacité d'un bâtiment de se placer au second plan face à *l'important par nature*. Intrinsèquement, il témoigne de la capacité de l'architecture à *condenser du temps* en s'opposant aux styles éphémères et aux phénomènes de mode qui finissent rapidement désuets et « contre nature ». Ainsi, le banal affirme avant tout *la priorité du lieu sur le temps* : « il ne sera plus question de mettre sur la table des principes définis une fois pour toutes; il faudra le trouver dans chaque situation. (...) que le métier d'architecte ne pourra être qu'une recherche constante pour trouver des solutions qui ne se répètent pas. »³

Pour guider l'architecte dans cet objectif à atteindre, nous pouvons admettre l'hypothèse suivante : la *naturalité* de l'architecture trouve son moyen d'expression à travers trois outils que sont la *forme*, la *matière* et l'*espace*. En effet, que ce soit la forme de la serre reprise par Lacaton Vassal, la brique, matériau traditionnel de Copenhague et réemployé par Kay Fisker dans les logements collectifs ou encore l'implantation de Snozzi qui s'adaptent aux structures des bâtis et des tracés existants, chacun de ces exemples tire un ou plusieurs paramètres, de manière égale ou avec des niveaux de hiérarchies, du *lieu* qui fournit

Image précédente : Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1952.

Image ci-dessus : *Maison à côté de la forge*, Walter Pichler, Haut-Adige, Italie, 1996. © Joanna Pianka.

(1) Définitions de *Naturalité* et de *Naturel* d'après la lexicographie du CNRTL.

(2) Viollet-le-Duc, cité par Guy Desgrandchamps, *op. cit.*, p. 22.

(3) GianCarlo de Carlo, *op. cit.*, p. 50.

les premières références et les indications à suivre. C'est avant tout le contexte, le lieu, qui sont déterminants dans ce principe, comme le rappelle Gunnar Asplund : « Un peintre qui voudrait dessiner un paysage avec une maison rouge et un pré vert, et qui voudrait également obtenir un effet d'illusion, ajouterait un peu du vert du pré au rouge de la maison et obtiendrait ainsi l'illusion recherchée – que la maison émerge en douceur de la nature –. De la même manière, l'architecte caractérise une construction, en la faisant surgir de l'environnement alentour, en empruntant simplement quelque chose de l'échelle, du matériau, du système de construction ou des motifs architecturaux des maisons adjacentes. ... On oublie combien il est important de suivre *le style du lieu* plutôt que celui du *temps*. »⁴ Finalement, avoir pour objectif la naturalité de l'architecture est également le moyen d'assurer une grande diversité d'architectures plutôt que de tendre vers une banalisation et une uniformisation à l'échelle internationale.



Image ci-dessus : *Immeuble d'habitation*, Oswald Mathias Ungers, Cologne-Braunsfeld, Allemagne, 1951. © OfHouses.

(4) E. G. Asplund, *Aktuella arkitektoniska faror för Stockholm*, 1916, pp. 127-134.

(5) Définition de *Simplification* d'après Dicolatin.

SIMPLE

UN PROCÉDÉ D'ABSTRACTION

La simplification ou l'« action d'enlever de la complexité, de réduire les difficultés en donnant plus de cohérence à un ensemble »⁵ s'entend ici comme un procédé d'abstraction qui permet de doter l'architecture d'un *ordre reconnaissable*, dans toutes les situations, malgré sa complexité. Abstraire vient du latin *trahere* qui signifie « tirer hors de, extraire, faire sortir ». Une abstraction est donc un détachement à travers lequel certains éléments d'un objet concret sont extraits tout en se présentant comme une pensée de l'objet dans son ensemble une fois détaché de ce dernier. Ce n'est pas un style, mais un processus, similaire à une sélection qui va de pair avec une *réduction des éléments*.

On retrouve ici l'éloge de ce que Heinrich Tessenow appelle le *simple-nécessaire* et l'ultime simplification des formes qu'il considère comme la condition d'une grande architecture. Mais également l'architecture de Luigi Snozzi ou bien encore les architectes Diener & Diener, dont l'esthétique s'affirme *pour* la ville, qui réduisent aux murs et aux fenêtres leurs éléments de conception. Aussi, la réduction des éléments avec lesquels composer l'architecture et la simplification des formes sont des contraintes qui, si certains pensent qu'elles conduisent à l'inexpressivité de l'architecture, sont le moyen de tendre vers

une exigence d'*objectivité* et n'empêchent pas de riches possibilités. Au contraire, comme l'a signalé Henri Focillon : « Les règles les plus rigoureuses, qui semblent faites pour dessécher la matière formelle et pour la réduire à une extrême monotonie, sont précisément celles qui mettent le mieux en lumière son inépuisable vitalité par la richesse des variations et l'étonnante fantaisie des métaphores. »⁶ La simplification est un procédé essentiel dans le choix du banal architectural dans la mesure où il vise à *l'universalité* et à *l'intelligibilité*, au contraire d'une élaboration figurative qui « favorise la projection sentimentale de l'œuvre et l'exaltation de ses traits particuliers. Ses principales perversions sont l'emploi de la forme comme convention ou déguisement, ainsi que la tendance à cumuler des effets et l'excès de gestes et d'intentions. »⁷ Ainsi, la simplification s'affirme dans la continuité de cette idée d'évidence et de spontanéité de l'architecture qui permet, grâce à son objectivité, de *dialoguer* avec ceux qui la regardent et finalement, permet son appropriation.



Image ci-dessus : *Immeuble d'habitation*, Povl Baumann, Copenhague, Danemark, 1920.

(6) Henri Focillon, *op. cit.*, p. 9.

(7) Carlos Martí Aris, « Abstraction en architecture : une définition », *op. cit.*, p. 133.

(8) Définition de *Quotidien* d'après la lexicographie du CNRTL.

RÉGULIER

LA RÉGULARITÉ COMME CONTINUITÉ, RÉPÉTITION ET MÉTHODE DE TRAVAIL

À l'opposé du banal se trouve l'original, l'unique, l'exceptionnel. Aussi, est banal ce qui est non singulier, ce qui est *régulier* et qui se *répète*. La régularité s'affirme comme une modalité essentielle dans l'esthétique du banal puisqu'elle caractérise le quotidien « qui a lieu ou qui se reproduit chaque jour; que l'on fait régulièrement, tous les jours »⁸. Se définissant comme la qualité de ce qui est *constant* et *uniforme*, la régularité impose un fond homogène dont le rythme régulier assure le calme et la tranquillité d'un cadre *équilibré* où la vie quotidienne peut se déployer dans toute sa richesse et sa complexité. D'une autre manière, le régulier est un principe inhérent à la définition des choses normales et habituelles.

Le principe de régularité peut se décliner de plusieurs façons. La première acceptation de la régularité s'inscrit dans une démarche de *continuité* avec un environnement donné, pouvant être décrit par un procédé de répétition: la répétition d'un motif, d'une forme, d'une couleur, d'un type ou la régularité dans le rythme d'implantation d'un bâtiment sur un site, etc. Cette constance revient au principe de naturalité évoqué précédemment et permet d'assurer une *uniformité* et une *homogénéité* dans un

environnement ; une constance qui s'affirme alors comme un critère de définition des choses banales.

À une autre échelle, le principe de régularité se développe dans le bâtiment notamment à travers la répétition d'un élément et le rythme régulier donné à l'ensemble. La simplification des formes et la réduction des éléments sont des paramètres indéniables dans l'atteinte d'une régularité, et sinon, d'un sentiment de régularité. On a vu comme cette répétition, en façade par exemple, d'un même module de fenêtre absolument identique renvoie au collectif plutôt qu'à l'individuel et, bien que cette répétition puisse être considérée comme monotone, elle se traduit comme la célébration de la vie quotidienne, de son caractère normal et régulier grâce à une architecture apte à se placer au second plan. Finalement, cette logique de répétition et de régularité exige un procédé d'abstraction qui permet d'avancer qu'une architecture banale est avant tout *rationnelle*, fondée sur la raison et de ce fait intelligible, comme nous le verrons par la suite.

Un dernier principe de la régularité s'applique dans le travail même pour tendre à une architecture banale. Telle la modestie en architecture, la régularité se lit comme une attitude de travail synonyme de persévérance et de rigueur permettant *l'approfondissement* plutôt que *l'expansion*, et ainsi, arriver à la *pertinence* d'une solution architecturale

dans une situation donnée. Il est finalement étonnant de remarquer que les synonymes les plus proches de régularité, donnés par le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, soient « exactitude » et « justesse », mais aussi « fidélité » et « harmonie »⁹. Ainsi, la régularité se lit comme une condition nécessaire pour celui qui cherche, dans le choix d'une architecture banale, l'adéquation au lieu.



INTELLIGIBLE

UN LANGAGE COMMUN COMPRÉHENSIBLE

L'intelligibilité désigne le caractère d'une chose dont on peut saisir aisément la signification et que l'on peut comprendre

Image ci-dessus : *Détail de la Farnsworth house*, Mies Van Der Rohe, Kendall, Illinois, 1951. © Cemal Emden.

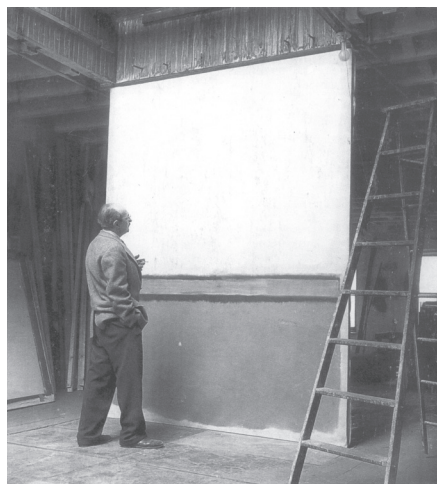
(9) Synonyme de *Régularité* d'après la lexicographie du CNRTL. La régularité est-elle la condition nécessaire pour atteindre la justesse, l'exactitude et l'harmonie en architecture ? Source : <https://www.cnrtl.fr/synonymie/régularité>.

sans difficulté. Aussi, une architecture banale, se définissant comme une architecture qui privilégie la *communication* plutôt que l'*expression* artistique propre à l'architecte, ne peut que s'appuyer sur une base commune et inclusive, rendant sa lecture compréhensible et intelligible par tous. En effet, que ce soit par le rejet de l'ornement classique, la simplicité des formes de Tessenow, la réécriture et la réduction des règles mises en place par Snozzi ou encore la mise en évidence du système constructif et des matériaux d'un bâtiment, tous ces exemples ont un objectif commun : la transmission d'un message *direct* qui peut être capté sans difficulté et compris aisément, assurant l'intelligibilité de la forme.

Une œuvre conçue avec l'objectif d'être intelligible privilégie nécessairement d'utiliser des éléments, des matériaux ou des formes connues, plutôt que la nouveauté. Par conséquent, une architecture banale est avant tout une architecture qui prend forme avec le préexistant. Ce qui ne l'empêche certainement pas d'innover, mais la nouveauté réside alors dans la *visibilité de rapports nouveaux* entre des éléments connus plutôt que dans l'invention de nouveaux éléments. Une architecture banale joue avec la convention et, poursuivant cette logique, nous pouvons affirmer que plus les éléments choisis sont conventionnels, plus les rapports instaurés sont alors intelligibles.

Finalement, l'intelligibilité est un problème

qui concerne la pratique même de l'architecture: « c'est-à-dire la mise en œuvre d'un savoir transmissible qui ne relève ni de l'imagination, ni de l'inspiration et encore moins de l'expression singulière d'une créativité. Les anciens traités d'architectures n'avaient pas d'autres ambitions que d'apprendre à résoudre correctement un problème d'architecture »¹⁰. Subséquemment, le principe d'intelligibilité amène à celui de reproductibilité, sans lequel le banal n'existerait tout simplement pas.



REPRODUCTIBLE

LA TRANSMISSION DU SAVOIR

L'exceptionnel ne peut être reproduit. Ce qui caractérise avant tout une architecture banale est *sa capacité à pouvoir se reproduire*. Les dernières modalités se présentent ainsi comme les conditions *sine qua non* pour parvenir à

Image ci-dessus : Couverture du livre de Carlos Martí Aris, *Silences éloquents. Écrits d'art et d'architecture*, 2019.
(10) Bernard Huet, *op. cit.*, p. 164.

cette reproductibilité qui est l'essence même d'une architecture banale, car « l'image qu'un seul homme a pu concevoir est celle qui ne touche personne »¹¹. Cette reproductibilité ne s'entend pas ici comme la copie d'un modèle indiscutable ou la reproduction technique effectuée par l'industrialisation et le standard. Ni celle qui rejoint, d'une certaine manière, l'idée de régularité et de répétition vue précédemment, à laquelle viennent s'ajouter les problématiques de disponibilité et d'accessibilité des moyens qui sont aussi des conditions essentielles pour la reproduction d'une œuvre. Avant tout, je souhaite considérer l'acte de reproduction comme un *acte de transcription* qui s'impose comme un passage obligé vers la création. Les valeurs prônées par l'esthétique du banal étant d'abord celles d'une architecture qui s'adresse à et *pour* la communauté, une architecture simple et intelligible, modeste, car l'individualité de l'auteur s'efface, elles permettent son appropriation par tous et vis-à-vis de l'architecte, sa reproductibilité.

Comme nous l'explique Carlos Martí Aris, la transcription est l'action de transcrire, de réécrire, mais aussi de copier, traduire et finalement, faire une nouvelle version, interpréter : « Dans le domaine musical, on emploie fréquemment ces termes comme des synonymes de composer. Cela signifie que l'on concède à la transcription le statut d'acte créatif authentique, mais aussi que composer de la musique sans *existence préalable* d'un

matériel sonore manipulé et transformé à sa manière par chaque auteur est une tâche inconcevable. »¹² Une analogie avec le jazz est d'autant plus éloquente : « l'histoire du jazz peut être décrite comme un univers en constante expansion, où les thèmes précédents réapparaissent sans s'épuiser et se renouvellent toujours avec une force et une capacité de développement identique. C'est une sorte d'interprétation musicale continue où les musiciens se relaient tout en préservant l'esprit de la musique. »¹³ Dans ce cas, la reproduction s'entend comme un véritable moteur de l'invention. Aussi, cette méthode propre à l'univers musical est-elle applicable à l'architecture ?, dans l'objectif de conserver l'esprit d'un lieu et d'une architecture, condensé dans un langage qui constitue un univers en expansion ? Pour ce faire, le premier pas semble s'instaurer dans le dépassement de la dichotomie entre transcription et création.

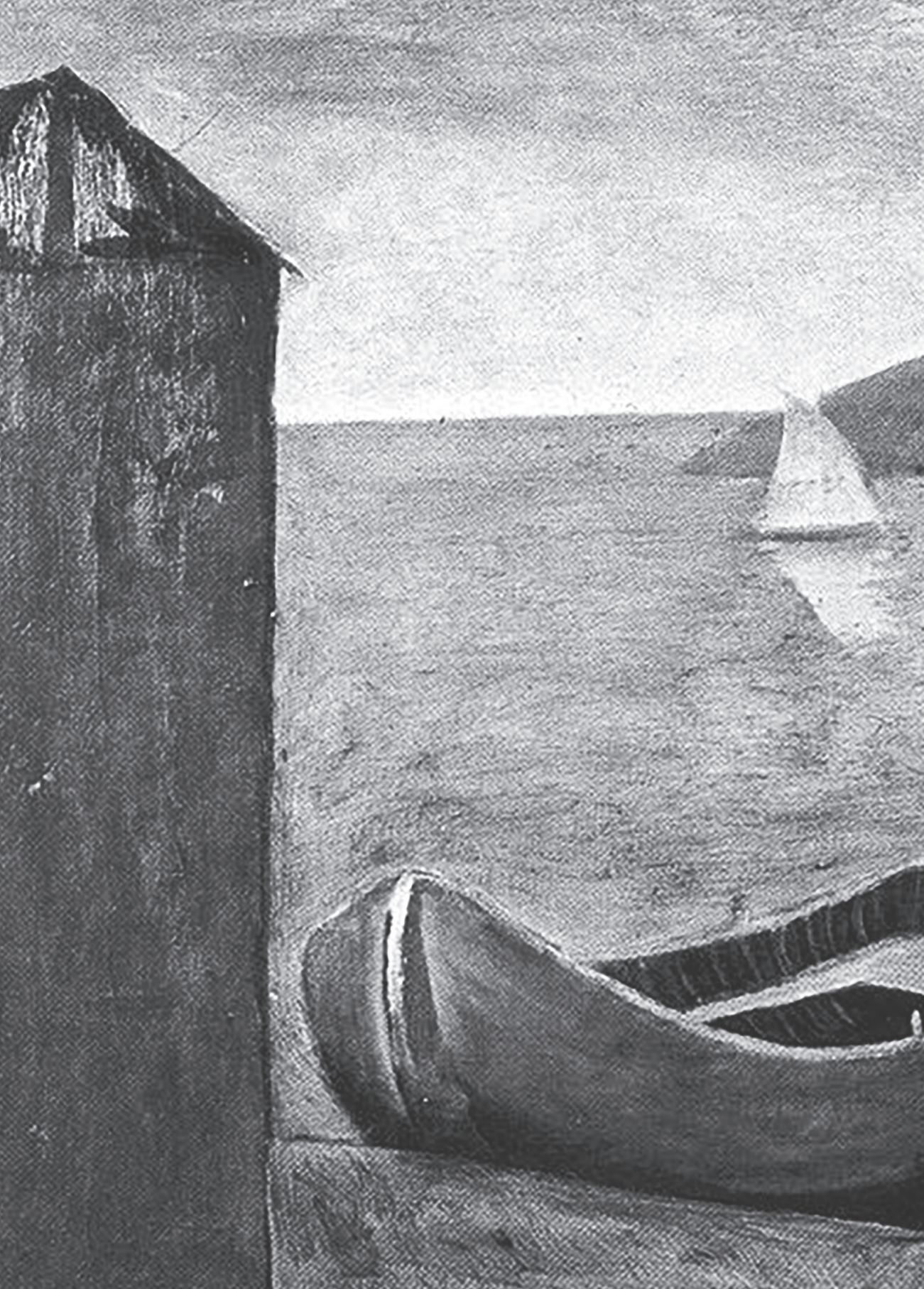
En architecture, un des médiums serait alors l'élaboration de concepts architecturaux permettant « de rendre le travail des architectes intelligible au-delà des limites de leurs propres œuvres. Elle permet de rendre les idées partageables et à d'autres de prendre la suite, de s'emparer des concepts, de les revisiter, critiquer, modifier, en un mot de se les approprier pour apporter sa contribution à l'élaboration du grand édifice collectif qu'est l'architecture elle-même. Ainsi s'élabore la culture architecturale sur la longue durée. »¹⁴

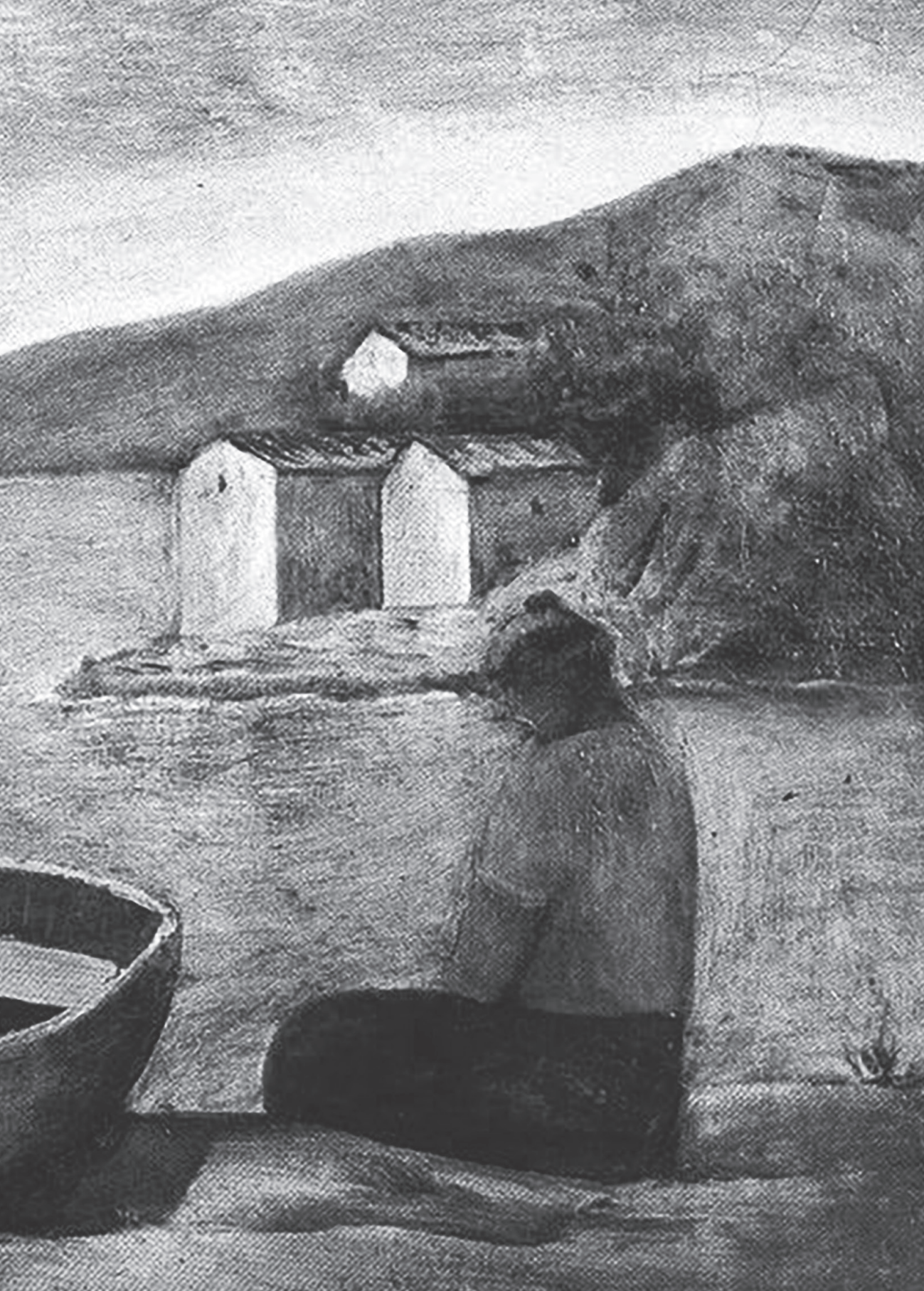
(11) Jorge Luis Borges cité par Carlos Martí Aris, *op. cit.*, p. 75.

(12) *Ibidem*, p. 161.

(13) *Ibidem*, pp. 161-162.

(14) Eric Lapiere, *op. cit.*





“Silence comme tradition, qui rapproche tous les hommes et délaye leurs velléités autoréférentielles ; silence comme éclipse du langage, qui filtre les excès de l’expression afin de rendre limpide et intelligible ; silence comme dépassement du *Zeitgeist*, pour mieux fluctuer dans le vaste esprit de l’histoire ; silence comme principe poétique, qui ne vise pas à la défaite de la parole, mais la déploie au maximum ; silence, enfin, comme vocation à l’anonymat, pour opposer l’humilité de l’artisan à la vanité de l’artiste contemporain. C’est là que réside son éloquence.”

CONCLUSION

SILENCES

Le silence, *l'absence d'agitation*, s'impose comme un critère essentiel de l'esthétique du banal architectural se déployant au regard du rythme calme et régulier de la vie quotidienne qu'elle abrite. Dans la première famille où le choix du banal se veut comme représentation du commun et expression de valeurs collectives, le silence apparaît comme la vocation à l'anonymat grâce à des procédés tels que la répétition et la simplification. Dans la seconde famille du banal constructif, le silence transparait par l'absence de signe et d'expressionnisme grâce à un banal limpide et intelligible, né de l'objectif de la clarté. La troisième famille, quant à elle, emploie le silence comme dépassement du *Zeitgeist*, avec comme désir d'atteindre l'intemporel à travers un procédé d'abstraction qui se lie avec la tradition. Finalement, le choix du banal se manifeste dans la dernière famille par une attitude modeste et silencieuse qui s'oppose aux désirs autoréférentiels et à la vanité de l'architecte contemporain en se plaçant au second plan face à l'important par nature.

Éclipse du langage ou volonté d'établir un *langage commun universel qui puisse s'exprimer à travers les particularités de chaque situation*, sans les faire disparaître, le choix du banal ne signifie pas pour autant la réduction de l'architecture à un silence inexpressif. Le Banal n'est-il pas en lui-même un événement significatif qui acquiert par la même occasion un statut extraordinaire ? En effet, comme le déclare Perret : « La vraie éloquence se passe de l'éloquence. »¹, s'alignant ainsi à la pensée d'André Gidon qu'il utilisera comme référence courante dans son travail : « J'estime que l'œuvre d'art accomplie sera celle qui passera d'abord inaperçue, qu'on ne remarquera même pas ; où *les qualités les plus contraires, les plus contradictoires en apparence* : force et douceur, tenue et grâce, logique et abandon, précision et poésie - respireront si aisément qu'elles paraîtront naturelles. »² De fait, le choix du banal comme esthétique s'apparente davantage à un silence expressif, se rapprochant alors de la revendication de l'oxymore comme figure logique architecturale chère à Carlos Martí Aris qu'il manifeste à travers la notion de *silences éloquents*.

Image précédente
Carlo Carrà, *Barcaiolo*,
1939.

Ci-contre
Fabio Licitra, *L'oxymore
du projet*, avant-propos du
livre de Carlos Martí Aris,
op. cit., p. 14.

(1) Auguste Perret cité par
Roberto Gargiani,
op. cit., p. 90.

(2) André Gide, « Billets
à Angèle », *La Nouvelle
Revue Française*, vol. XVI,
1921, n°90, p. 338.

BANAL ET EXTRAORDINAIRE

La figure logique de l'oxymore est considérée par Carlos Martì Aris comme un instrument permettant de développer un raisonnement « oscillatoire, visant à annuler la force répulsive de deux termes, pour les rendre incapables de survivre dans des conditions d'isolement (...). Carlos Martì semble suggérer une hypothèse : le seul moyen de reconduire la réalité multiple de l'architecture contemporaine à une unité est de la concevoir par oxymore. »³ *Incapable de survivre dans des conditions d'isolement*. Cette citation relève un point essentiel dans la conception du banal : la nécessité d'établir une cohérence d'ensemble, un tout harmonieux et homogène, comme Robert Venturi (1925-2018) l'intitule finalement dans le dernier chapitre de dans son livre *Complexity and Contradiction in architecture* (1966) : « The Obligation Towards the Difficult Whole ».

(3) Carlos Martì Aris, *op. cit.*, pp. 13-14.

Partant de cette logique, la partie suivante se développe sur la figure de l'oxymore, délimitant un cadre aux questions soulevées par la présence de deux registres opposés dans une même architecture : *l'extraordinaire et le banal*. Les oppositions ainsi soulevées se manifestent davantage par des imbrications subtiles, des articulations et des combinaisons plutôt que par des disjonctions claires et des séparations nettes. Parfois, l'oxymore frappera par son évidence. D'autrefois, il sera plus difficile à énoncer et percevoir, marqué par l'ambiguïté. Dans chaque cas, nous porterons notre regard sur ce léger décalage qui vient rompre avec le cours ordinaire des choses telles que nous pourrions les attendre ; sur la rupture habile qui mène à la surprise, à *l'inquiétante étrangeté*, jusqu'à atteindre « de satisfaction en satisfaction... la sereine délectation » de l'étonnement dont on ne se lasse jamais.



DEUXIÈME PARTIE

LA FIGURE DE L'OXYMORE
COMME POÉTIQUE ARCHITECTURALE
DANS L'ŒUVRE DE GUNNAR ASPLUND

PROPOS GÉNÉRAL

LE CHOIX D'UN ARCHITECTE

L'œuvre léguée par l'architecte Erik Gunnar Asplund est difficile à classer. L'année de sa mort, en 1940, est également celle qui marque la fin de la construction du crématorium du Cimetière de Stockholm, projet qui l'accompagna tout au long de sa vie avec son contemporain Sigmund Lewerentz (1885-1975) et où il réalisa vingt années plus tôt, la Chapelle dans les bois. Ces deux projets, bien qu'ils se situent dans le même site, se distinguent par des styles totalement différents et symbolisent à eux seuls les difficultés éprouvées par les historiens pour définir la place occupée par Asplund dans l'histoire de l'architecture. Ni classique, ni totalement moderne, son œuvre est *multiple*. Définie par une transition douce vers la modernité, elle présente un répertoire riche et varié de thèmes où l'architecture traditionnelle se confronte aux influences internationales et dans lequel se rencontrent finalement, à la fois le registre du banal et de l'extraordinaire, véhiculé par la sensibilité artistique de l'architecte.

De fait, l'œuvre de Gunnar Asplund soulève un paradoxe clef dans notre appréhension du banal, qui explique le choix de concentrer cette seconde partie sur les travaux d'un architecte en particulier, mais également la fascination que j'éprouve à son égard : la présence d'un degré d'*inexplicable*, d'*énigmatique* et d'*étranger* qui confère à ses travaux une part d'*inimitabilité*. Ce sentiment est-il inhérent à une différence culturelle ou propre aux obsessions personnelles de l'architecte ? Est-ce là que s'exprime l'extraordinaire : dans le caractère surprenant d'un élément, d'un rapport ou d'une situation, car possédant une part d'inexplicable ? Et dans ce cas, comment réitérer l'extraordinaire s'il se caractérise justement par son opposition au banal et donc, par sa non-reproductibilité ? Ces questions sont au cœur de cette seconde partie, qui souhaite explorer, par le biais de l'oxymore, de nouvelles clefs de lecture à expérimenter dans le projet d'architecture, afin d'accueillir l'imprévu et le fortuit dans le registre tranquille du banal et contrebalancer ainsi l'instabilité et la frénésie du monde contemporain. Car comme le dit Pierre Reverdy : « La durée d'intérêt d'une œuvre est peut-être en raison directe de l'inexplicable qu'elle

Image précédente
Erik Gunnar Asplund dans son atelier, photographie et date inconnus.

renferme. Inexplicable ne veut pas dire incompréhensible. »¹ et comme nous l'avons vu précédemment, la compréhension est la première étape vers la transcription.

(1) Pierre Reverdy
cité par Louis Doucet,
« Reverdy, cent ans après »,
Cynorrhodon, février, 2019.

Contemporain de Le Corbusier et de Mies Van der Rohe, Erik Gunnar Asplund naît le 22 septembre 1885 à Stockholm où il étudie l'architecture à l'École Royale Polytechnique (KHT). Cette période est décisive pour l'architecture scandinave : le style éclectique est toujours dominant dans l'enseignement tandis que le *Romantisme national* s'affirme dorénavant pour renfoncer l'identité du pays face à la modernisation rapide de la société qui suit la révolution industrielle. Un dilemme, que l'on retrouve de façon plus explicite dans les projets d'Asplund du début du 20^e siècle surgit alors : « Quel devrait être le code architectural approprié pour une société nouvellement urbanisée dans une ère industrielle en constante évolution ? Doit-il s'agir d'une simple réinterprétation de la langue vernaculaire laissée de côté dans le passé rural ou doit-il s'agir du classicisme nécessaire, étranger et dans la plupart des cas importés, dont une population urbaine pourrait difficilement être l'héritière naturelle ? »² De fait, une fois diplômés, Asplund et d'autres étudiants contestent les enseignements apportés par l'école polytechnique, considérés comme impertinents, et forment la *Kara Skola*. Cette école indépendante verra des invités tels que Carl Westman (1866-1938), Carl Bergsten (1879-1935) et Ivar Tengbom (1878-1968) qui contribua à la renommée de l'architecture scandinave avec la *Swedish Grace*. C'est également à cette période qu'il fréquente Sigmund Lewerentz. L'école fermera après quelques mois, mais nous pouvons considérer cet épisode comme signifiant dans l'architecture que développe Asplund par la suite, marquée par ces deux types d'enseignements. En 1913, Asplund voyage en Italie pendant plusieurs mois. Ce parcours aura également une influence considérable dans ses projets, où l'on retrouve des aspects de l'architecture méditerranéenne et des références pompéiennes, comme dans le cinéma *Skandia* où elles s'expriment avec le plus d'éloquence.

(2) Kenneth Frampton,
préface du livre de Stuart
Wrede, *The architecture of
Erik Gunnar Asplund*, 1980,
p. 6. Trad. de l'autrice :
« What should be the
appropriate architectural
code for a newly urbanized
society in a constantly
changing industrial age?
Should it be simply a
reinterpretation of the
vernacular left behind in
the rural past or should it be
the necessarily foreign and
in most instances imported
classicism to which an
urban populace could hardly
be the natural heir? ».

Rédacteur en chef de la revue *Arkitektur* de 1917 à 1921 puis professeur à l'Institut Royal de Technologie, Asplund occupe une position centrale dans le développement de l'architecture scandinave et sa renommée à l'internationale, même si une majeure partie de ses œuvres sont pleinement appréciées plus tardivement.

Au début de sa carrière, il est considéré comme traditionaliste et emploie un vocabulaire vernaculaire classique, comme pour la chapelle dans les bois du cimetière de Stockholm. Ces premiers travaux témoignent ainsi de la rébellion de l'architecte contre l'arrivée du modernisme, en réintégrant des références classiques et d'autres sources plus archaïques. De cette manière, il s'inscrit dans une forme de continuité culturelle, propre à l'architecture scandinave du début du 20^e siècle, que Goethe appelle *Urarchitektur*³: une architecture originale, presque mythique et primitive, qui mélange les styles traditionnels vernaculaires au langage classique de l'architecture. Les deux s'influencent réciproquement et redonnant vie à ce que Paul Mebes (1872-1938) nomme le romantisme classicisme Scandinavien dans son livre *Um 1800* (1908). Des projets comme la Bibliothèque publique de Stockholm (1924-1928) marquent finalement l'adhésion d'Asplund au classicisme et son habileté à s'approprier le langage classique, au-delà du style, jusqu'à ce qu'il entre précipitamment dans le fonctionnalisme et le style international avec l'exposition de Stockholm de 1930. Deux projets l'accompagnent sur la durée et témoignent des différentes étapes parcourues par son architecture : l'extension de l'hôtel de ville de Göteborg (1913-1937) et le cimetière boisé de Stockholm.

(3) D'après les propos de Kenneth Frampton, *op. cit.*, p. 7.

Bien qu'incomplète, la sélection présentée profite de la richesse et de la diversité de l'œuvre léguée par Asplund pour explorer les possibilités offertes par la figure de l'oxymore, une fois les fausses dichotomies dépassées, et atteindre *La résonance des contraires comme poésie architecturale*. Les interprétations et les conclusions de cette lecture brève devront être approfondies à la lumière des recherches et analyses futures, de la même façon qu'elles devront être testées au travers du projet d'architecture.

NOTE AU LECTEUR

Cette partie se compose tel un catalogue qui présente une sélection de projets réalisés par Gunnar Asplund. À chaque projet est associé un oxymore, mis en évidence grâce à un discours par les images.

Les parties se développent avec un même procédé. La présentation du projet commence par une description écrite, expressément courte et indicative : les images parlent d'elles-mêmes pour le regard attentif. Le texte a pour objectif d'orienter sensiblement l'observateur dans la lecture des images, mais est ouvert à de multiples interprétations. Ensuite, nous découvrons le bâtiment en question par des photographies, d'abord depuis son aspect extérieur puis par l'intérieur et de plus en plus vers le détail. À la fin de la série photographique sont présentés des documents graphiques.

Je soulève ici la frustration de ne pas avoir pu photographier moi-même les bâtiments, travail qui aurait été un véritable exercice du regard et de communication. Toutefois, les photographies ont été choisies avec soin parmi les innombrables images trouvées dans les livres à disposition, les archives digitales et celles des nombreux photographes qui se sont penchés sur l'œuvre de Gunnar Asplund. Certaines ont nécessité un léger recadrage pour s'accorder à leurs voisines, d'autres ont abandonné leurs couleurs (la majorité des images sélectionnées pour leur pertinence étant en noir et blanc). La présentation des photographies sous la forme d'une *série* est essentielle dans le discours : parfois les images s'affirment par opposition et contraste, révélant la puissance de l'oxymore. D'autrefois, elles se complètent, amenant plus d'informations ou un autre point de vue, etc. L'ensemble se veut composer un imaginaire autour de l'œuvre d'Asplund, source de référence et d'inspiration pour le futur projet.

Comme pour première partie, la classification n'est pas univoque. Des thèmes sont transversaux et exprimés à un niveau de hiérarchie différent. Par exemple, l'oxymore extérieur/intérieur est également pertinent pour la chapelle dans les bois ou le cinéma Skandia. Un choix a été opéré pour éviter les répétitions et exposer l'oxymore le plus particulier au projet présenté.

I. PRÉLUDE : LA NÉCESSITÉ DE DÉPASSER LES FAUSSES DICHOTOMIES

TRADITION ET ÉVOLUTION

EXTENSION DE L'HÔTEL DE VILLE DE GÖTEBORG

Années de construction : 1913-1937

Lieu : Gustaf Adolfs torg, 411 13 Göteborg, Suède

Coordonnées : 57°42'25.6"N 11°57'56.7"E

Programme : Annexe de la cour de justice

Style apparenté : Classicisme moderne

TRADITION

Alors qu'il gagne le concours en 1913 avec une façade « romantique », le projet construit en 1937 s'apparente à un langage à la fois classique et moderne. La nouvelle extension s'inscrit ainsi dans une continuité historique visant à créer une unité avec l'existant : la grille structurelle, les couleurs du mur extérieur, les soubassements et les fenêtres témoignent de la subordination du nouveau à l'ancien. La composition s'adapte aux limites du bâtiment existant et s'en inspire pour proposer un nouveau schéma organisé lui aussi autour d'une cour intérieure.

ÉVOLUTION

L'extension ferme la cour existante en u avec une façade entièrement vitrée. À l'intérieur, légèreté et lumière : les balcons semblent braver la gravité, soulignés par la transparence des cages d'escaliers et des ascenseurs grâce aux nouveaux matériaux utilisés. En opposition à ce que la façade présage au premier abord, l'intérieur est marqué par un vocabulaire essentiellement moderne : une structure élancée métallique, de larges baies vitrées, les objets sont courbes et épurés.

CONVENTION ET INVENTION

Hésitation entre acclimatation et invention ou jeu assumé avec les conventions ? C'est ce que la façade interroge, que ce soit dans la dimension des fenêtres ou leur subtil décalage rompant la symétrie. Accueillir et exprimer l'extraordinaire dans le banal, c'est se placer dans une attitude critique à l'égard de la tradition et des conventions. La valeur donnée à la nouveauté, sans laquelle il est difficile d'imaginer l'évolution d'un domaine spécifié, est à reconsidérer. Tradition et évolution, convention et invention ne s'annulent pas, mais établissent une relation réciproque où se développe à la fois le registre du banal et de l'extraordinaire « pour retrouver dans le sens caché de l'oxymore le sens caché de l'architecture ».







Fig. 02

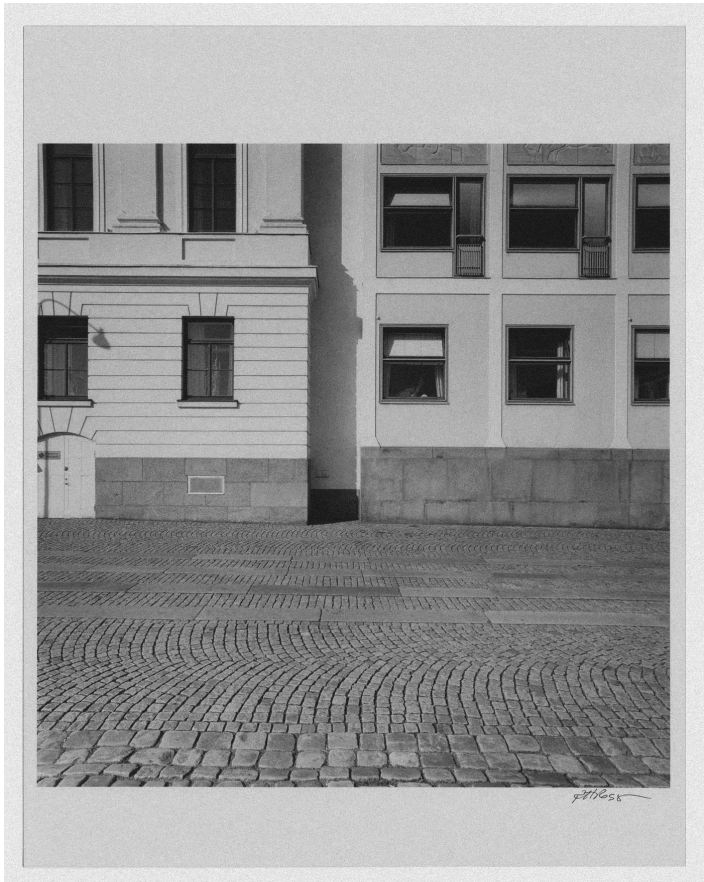


Fig. 03



Fig. 04

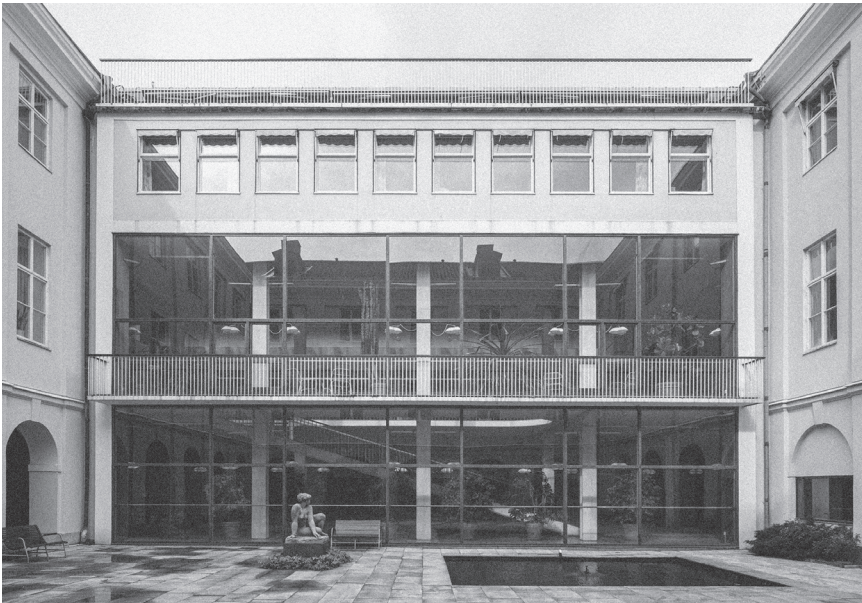


Fig. 05



Fig. 06



Fig. 07



Fig. 08

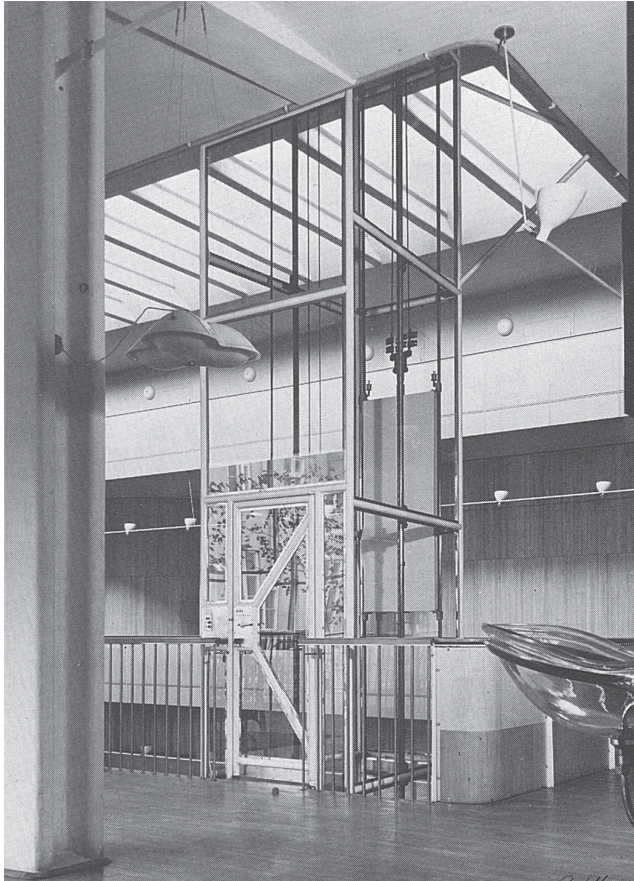


Fig. 09



Fig. 10



Fig. 11

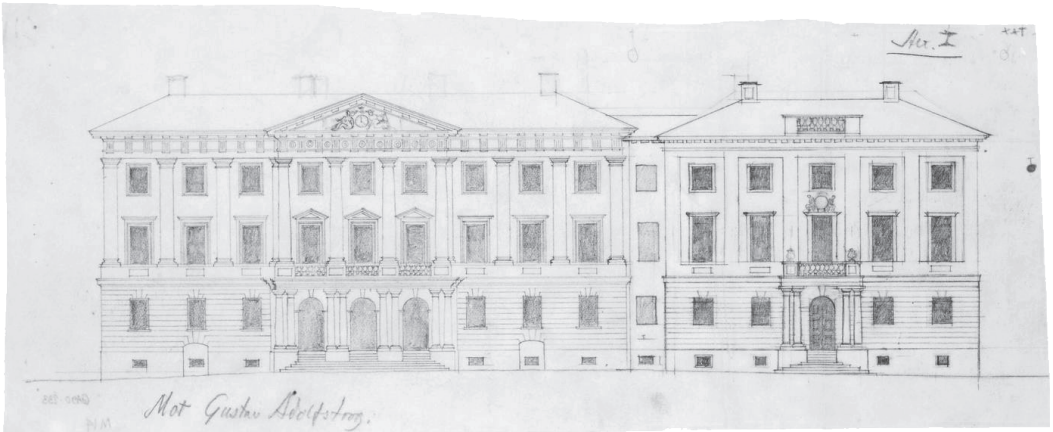


Fig. 12

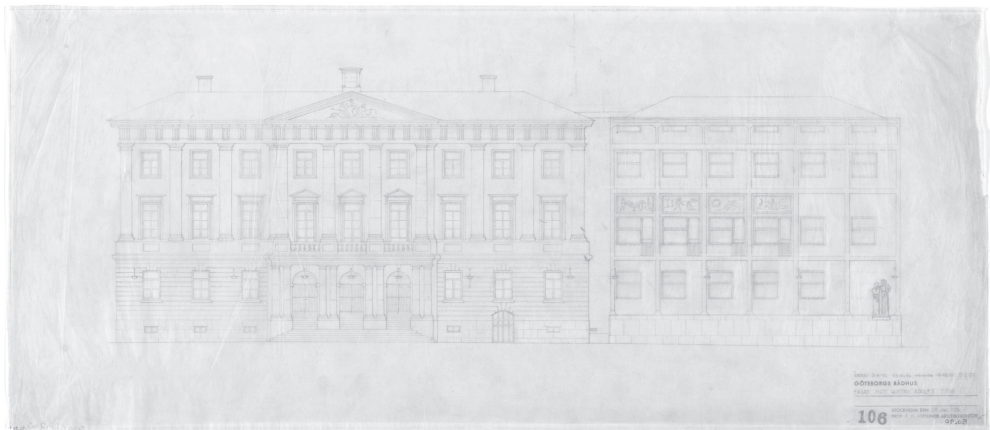


Fig. 13

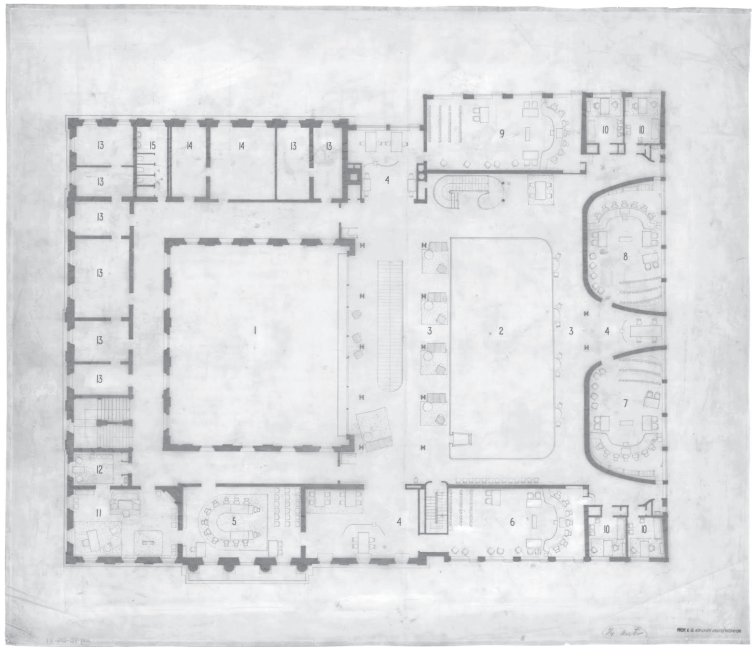


Fig. 14

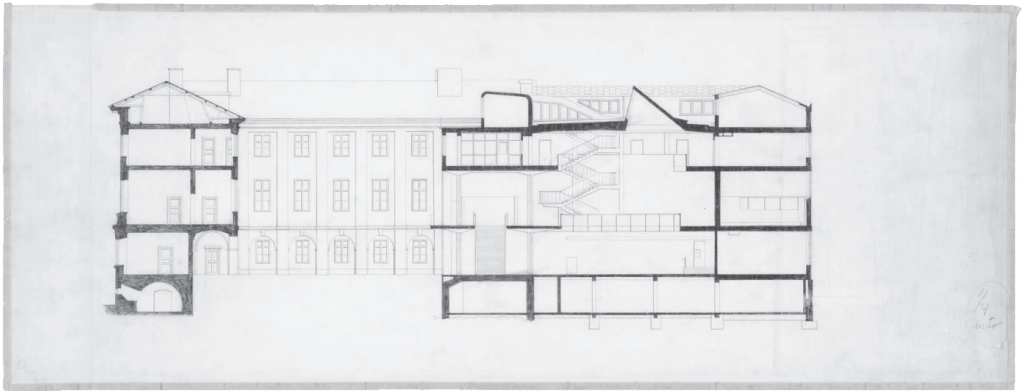


Fig. 15

II. VERS LA RÉSONNANCE DES CONTRAIRES COMME POÉTIQUE ARCHITECTURALE

- 155 DISTRIBUTION ET DESTINATION
Villa Snellman, Djursholm, Suède, 1917-1918
- 173 EXTÉRIEUR ET INTÉRIEUR
Lister County Courthouse, Sölvesborg, Suède, 1917-1921
- 189 FAMILIER ET INCONNU
La chapelle des bois, cimetière de Stockholm, Suède, 1918-1920
- 205 TYPE ET LANGAGE
La bibliothèque publique de Stockholm, Suède, 1918-1928
- 223 ARCHITECTURAL ET AN-ARCHITECTURAL
Le cinéma Skandia, Stockholm, Suède, 1922-1923
- 239 FONCTIONNEL ET POÉTIQUE
L'exposition de Stockholm, Suède, 1930

DISTRIBUTION ET DESTINATION

VILLA SNELLMAN

Années de construction : 1917-1918

Lieu : Odinvägen 8, 182 61, Djursholm, Suède

Coordonnées : 59°23'30.4"N 18°04'36.3"E

Programme : Maison suburbaine pour le banquier Mr. Snellman

Style apparenté : Naturalisme romantique

DISTRIBUTION

Maison bourgeoise d'apparence simple et modeste malgré sa dimension imposante, la villa Snellman évoque avec légèreté l'architecture vernaculaire suédoise, agrémentée de touches décoratives classiques. À l'intérieur, des biais brisent l'organisation rectangulaires des pièces. Les murs délimitant les espaces de circulation sont infléchis et créent une épaisseur où viennent se glisser des services, des espaces de stockages et une circulation secondaire. La hauteur de ceux-ci est plus basse, mettant en valeur les pièces desservies par le couloir en forme d'entonnoir.

DESTINATION

Les pièces de vie sont orthogonales et régulières, renforçant l'inflexion des espaces distributifs. Certains biais, interfèrent toutefois dans le plan et participent à l'évocation d'une composition cubiste. Une exception se distingue clairement à l'étage supérieur avec le salon : rotonde organique, irrégulière et ouverte sur le couloir, l'aplatissement de sa forme contre le mur rectiligne suggère une expansion et crée une tension subtile avec les pièces adjacentes. Autre particularité, le grand salon/hall d'entrée est traversant et interrompt la distribution du rez-de-chaussée.

HEUREUX ACCIDENT

Les irrégularités du plan se jouent des distances et accélèrent la perspective à l'étage, nous donnant à percevoir le couloir plus long qu'il ne l'est. Jusqu'à ce que la tromperie se révèle à nous avec la sortie soudaine d'un homme du mur et d'une porte qui s'ouvre. En dehors, l'axe décalé justifie le positionnement excentré des fenêtres du deuxième étage. La rotonde est signalée en façade par une fenêtre particulière, en demi-cercle. Deux portes d'entrée nous font face, différentes, mais d'une importance équivalente, portant à confusion. Tandis que l'une ouvre sur le vaste hall traversant, l'autre nous amène à franchir le mur et ressentir son épaisseur.







Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

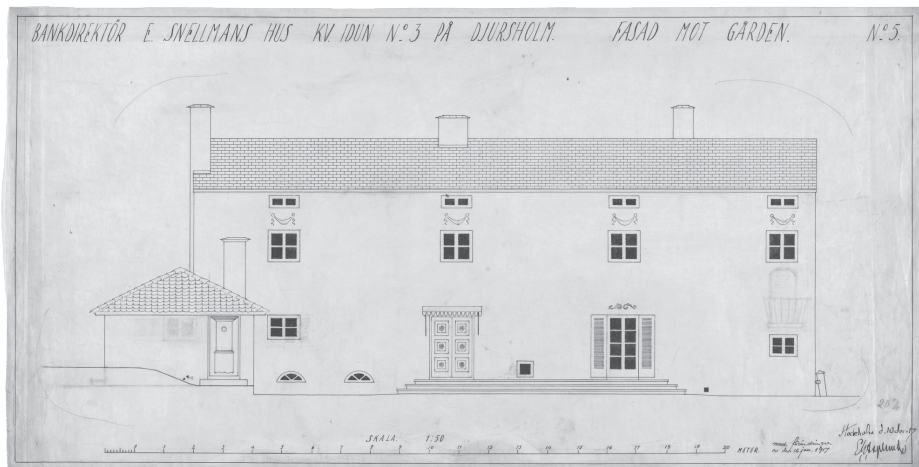


Fig. 25

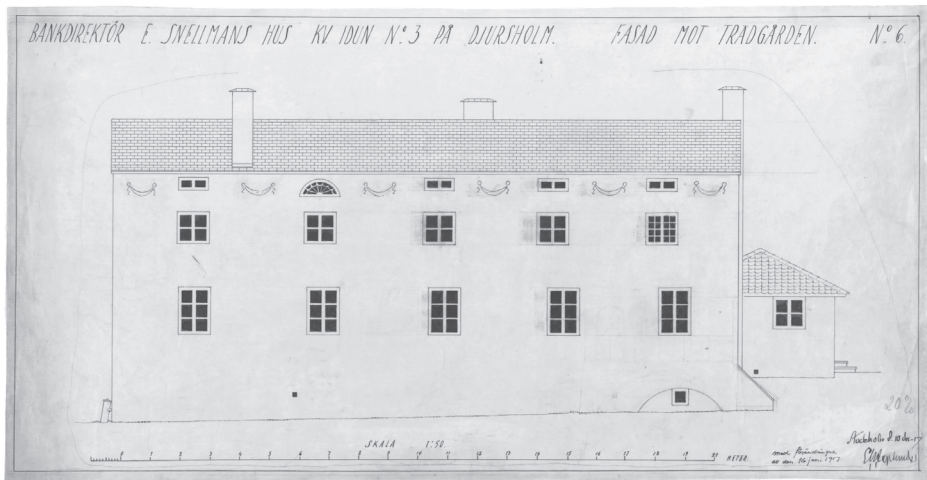


Fig. 26

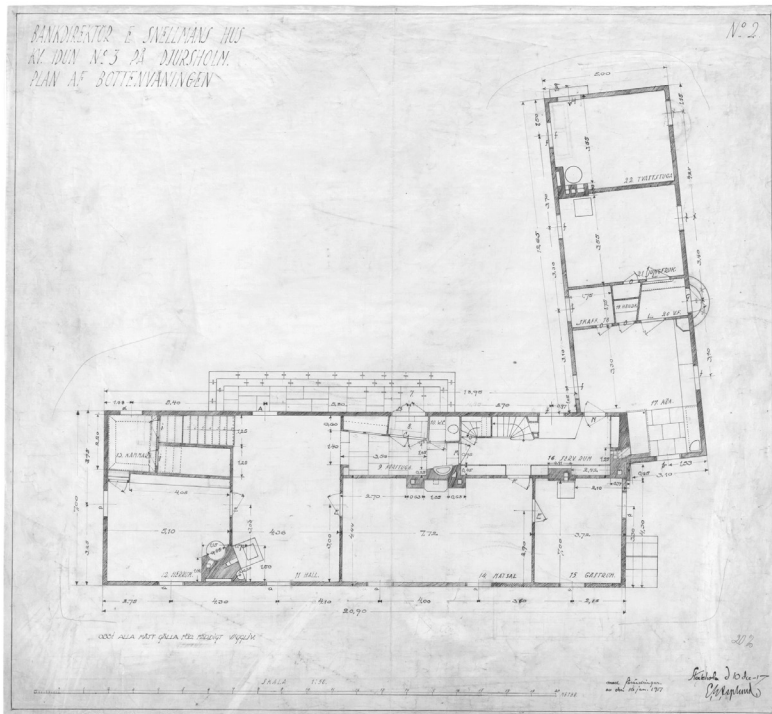


Fig. 27

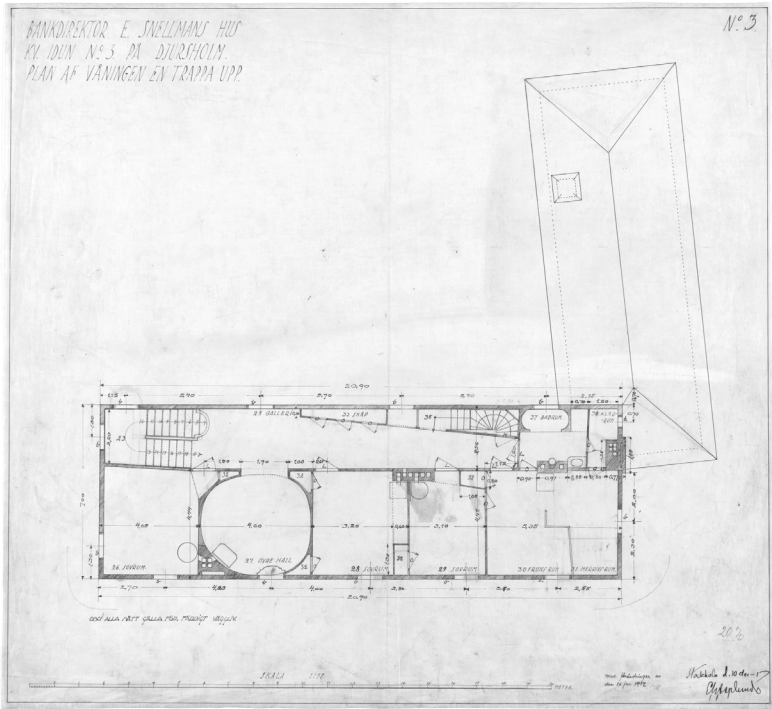


Fig. 28

EXTÉRIEUR ET INTÉRIEUR

LISTER COUNTY COURTHOUSE

Années de construction : 1917-1921

Lieu : Tingshusgatan 4, 294 34, Sölvesborg, Suède

Coordonnées : 56°03'03.5"N 14°34'38.6"E

Programme : Hôtel de ville, cour de justice

Style apparenté : Naturalisme romantique

EXTÉRIEUR

Comme la villa Snellman, l'hôtel de ville présente une façade avec des aspects vernaculaires et classiques. La symétrie de la façade principale et la grande entrée voûtée soulignent l'axe créé par l'allée bordée d'arbres qui débute depuis la gare. En contraste, les autres façades se composent avec une symétrie irrégulière et évoquent un ordre plus rural, renforcé par la structure partielle en bois de la façade arrière qui réfère aux méthodes de constructions traditionnelles. Les échelles se juxtaposent : les fenêtres ordinaires de petites dimensions donnent une étrange apparence provinciale au registre classique et imposant de l'hôtel de ville.

INTÉRIEUR

À l'intérieur, la salle d'audience se distingue de façon inattendue par un volume circulaire imposant et dominant, qui paraît être comprimé par la forme rectangulaire du bâtiment. Comme pour s'adapter à cette proéminence, le hall d'entrée s'évase et accentue la tension entre la composition circulaire de l'intérieur et rectangulaire de l'extérieur. Une lumière diffuse éclaire la salle d'audience grâce à une percée cylindrique dans la large toiture à double pente, invisible depuis l'extérieur.

SURPRISE

Les seuls indices de la surprise éprouvée à l'intérieur se trouvent à l'arrière de la façade, où le volume cylindrique de la salle d'audience ressort et forme une excroissance. À l'intérieur, l'asymétrie de la façade est masquée par des rideaux qui n'ouvrent que sur l'opacité du mur arrondi. Les éléments décoratifs font échos aux thèmes développés par Asplund, avec une sorte d'humour moderne et d'ironie qui casse avec le registre autoritaire imposé par le programme. Ainsi, la forme des balustrades est exagérément rebondie, rappelant la proéminence du volume circulaire. Les bancs et les gardes corps de l'escalier principal, quant à eux, en reprennent seulement la silhouette aplatie.







Fig. 30

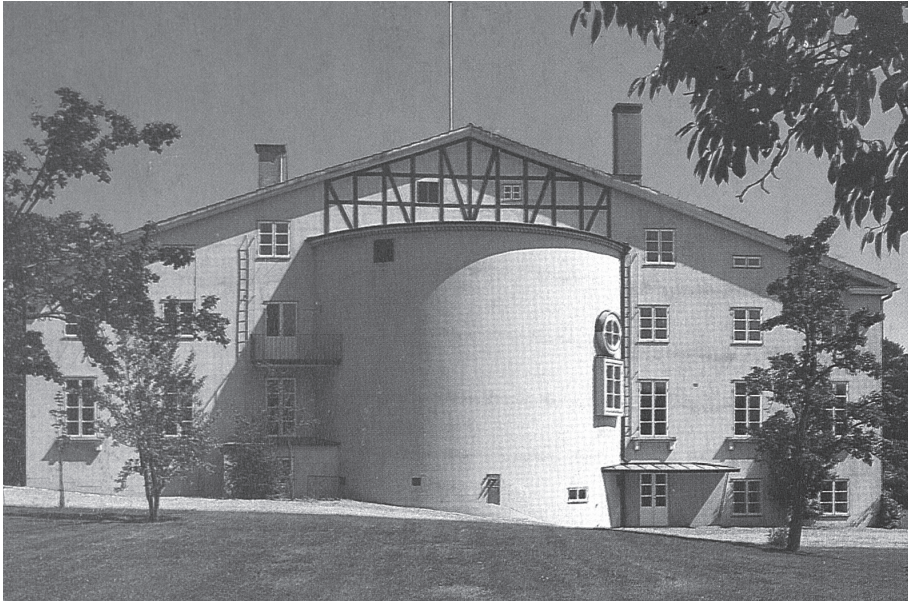


Fig. 31



Fig. 32

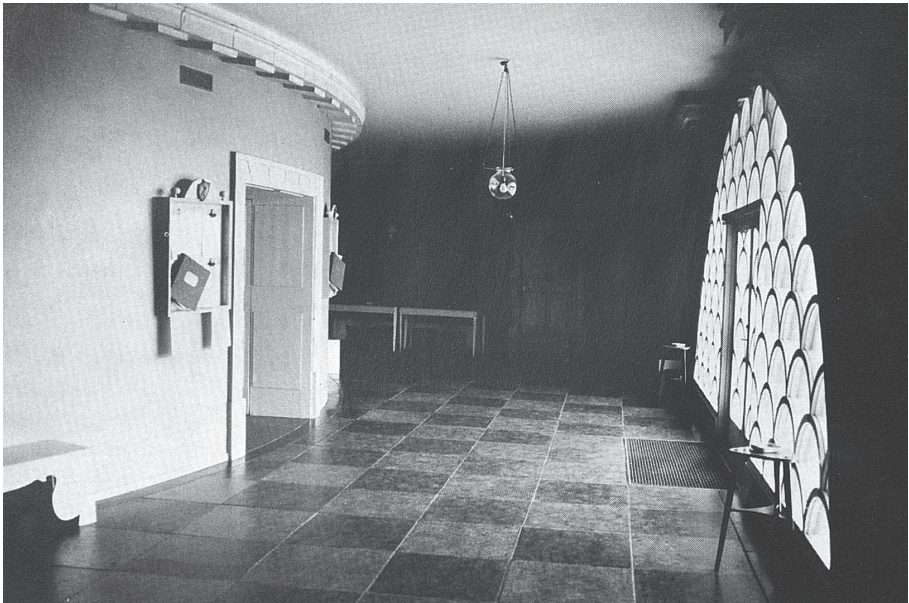


Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

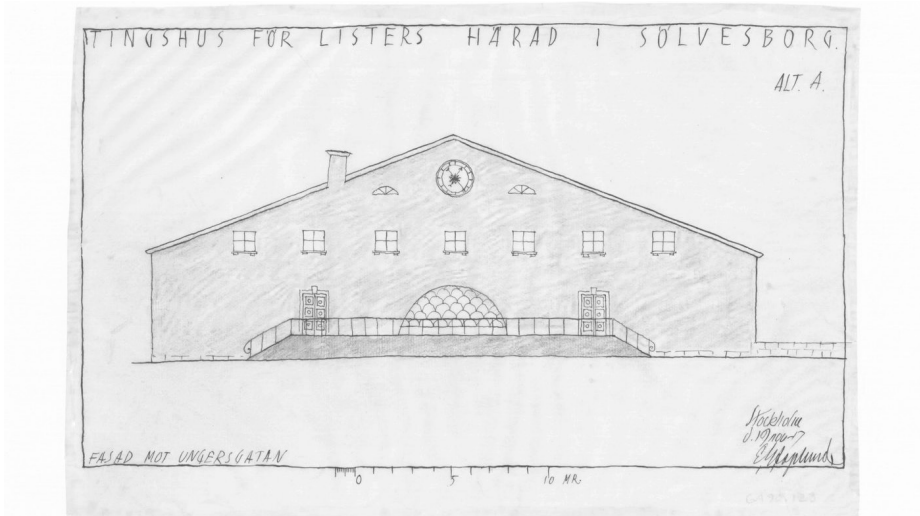


Fig. 38

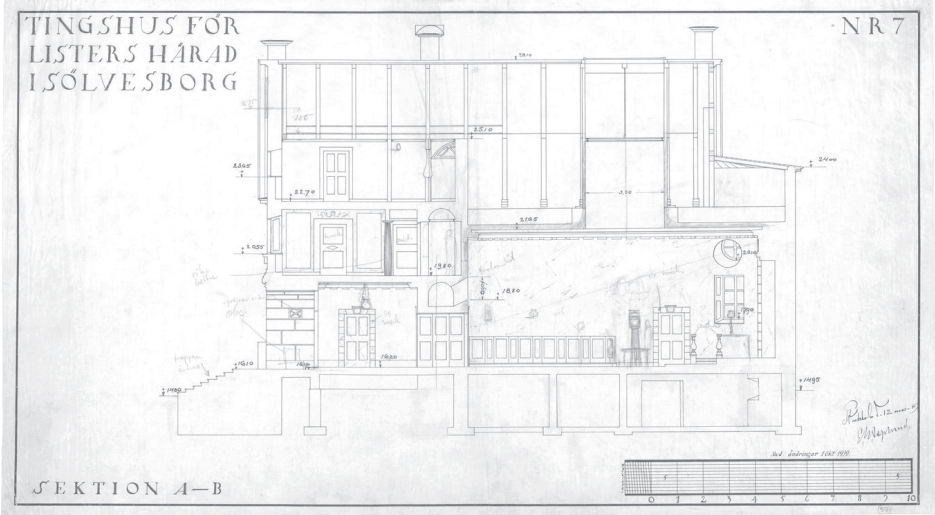


Fig. 39

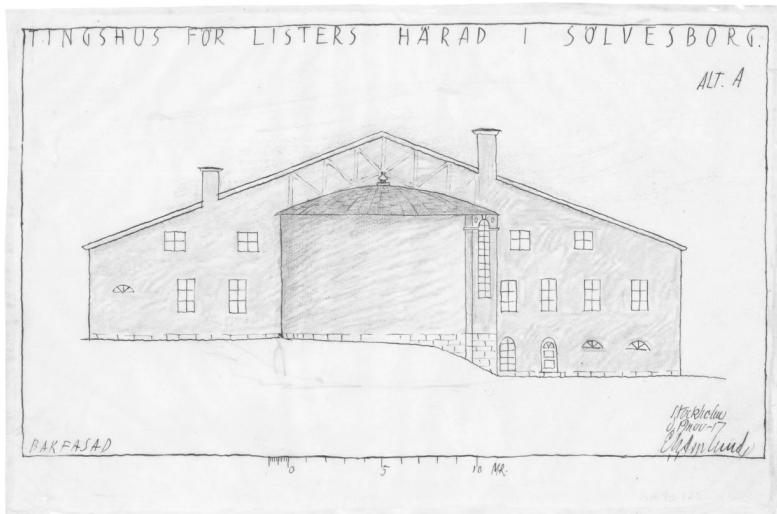


Fig. 40

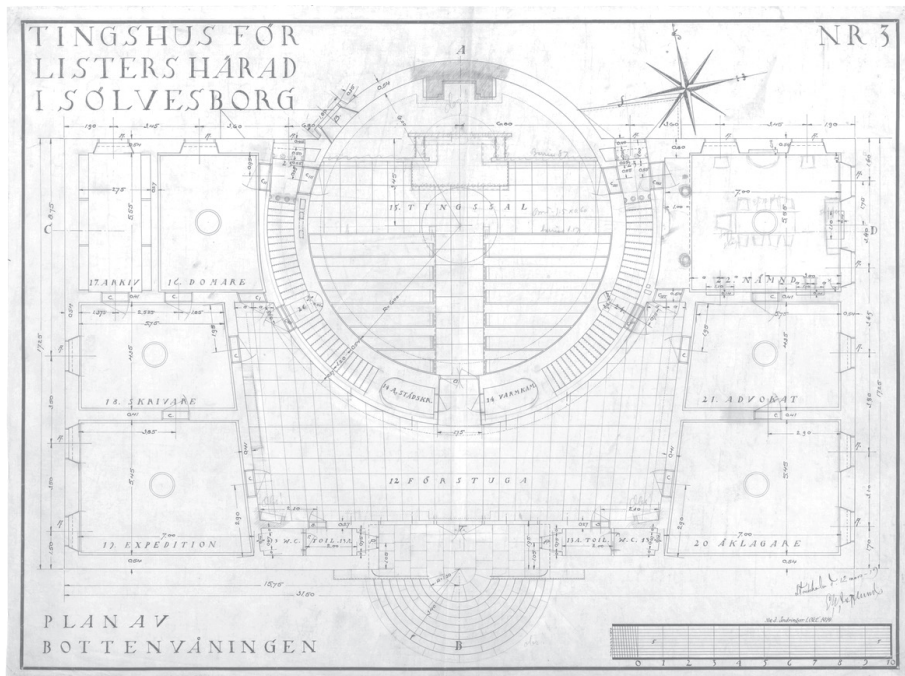


Fig. 41

FAMILIER ET INCONNU

LA CHAPELLE DES BOIS

Années de construction : 1918-1920

Lieu : Skogskyrkogården, cimetière de Stockholm, Suède

Coordonnées : 59°16'16.6"N 18°06'11.9"E

Programme : Chapelle

Style apparenté : Naturalisme romantique

FAMILIER

La Chapelle se compose d'une large toiture s'étirant vers le ciel, comme attirée par la hauteur des pins et des épicéas de la forêt dans laquelle elle se fonde et où le sol est parsemé de tombes. Recouverts de bardeaux noirs, elle évoque les toits en chaumes qui caractérisent l'architecture rurale suédoise ainsi que les églises de campagnes envahies par la végétation, perdue dans la forêt sombre. De face, le toit atteint une forme pyramidale. La Chapelle apparaît alors comme une version primitive en bois d'un tombeau égyptien.

INCONNU

La toiture repose sur un portique ouvert de douze colonnes toscanes, marquant l'entrée de la chapelle. À l'intérieur, huit colonnes doriques, disposées au centre et suivant une base circulaire, portent un dôme hémisphérique creusé dans la toiture. Bien que largement simplifiées et en bois, la composition du plan et les éléments se réfèrent au langage classique de l'architecture qu'Asplund découvre pleinement lors de son voyage en Italie. L'absence de corniches et de moulages témoigne de l'abstraction recherchée et de la recherche d'un ordre pur et lumineux que l'atmosphère intérieure de la chapelle appelle.

ÉTRANGER

Le langage de la chapelle est hybride : le familier de l'architecture vernaculaire se mélange et se combine au langage classique de l'architecture, inconnu. Perturbé par l'intrusion de la nouveauté dans une forme reconnue et familière, le visiteur éprouve un sentiment d'étrangeté, écho de l'« inquiétante étrangeté du familier », *Unheimlich*, chère à Freud. Les subtiles dissemblances avec le caractère typique provoquent une expérience à la fois familière et étrange : de ce sentiment d'étranger naît un regard neuf, apte à nous questionner sur le réel, le sentiment de naturalité et de spontanéité.







Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

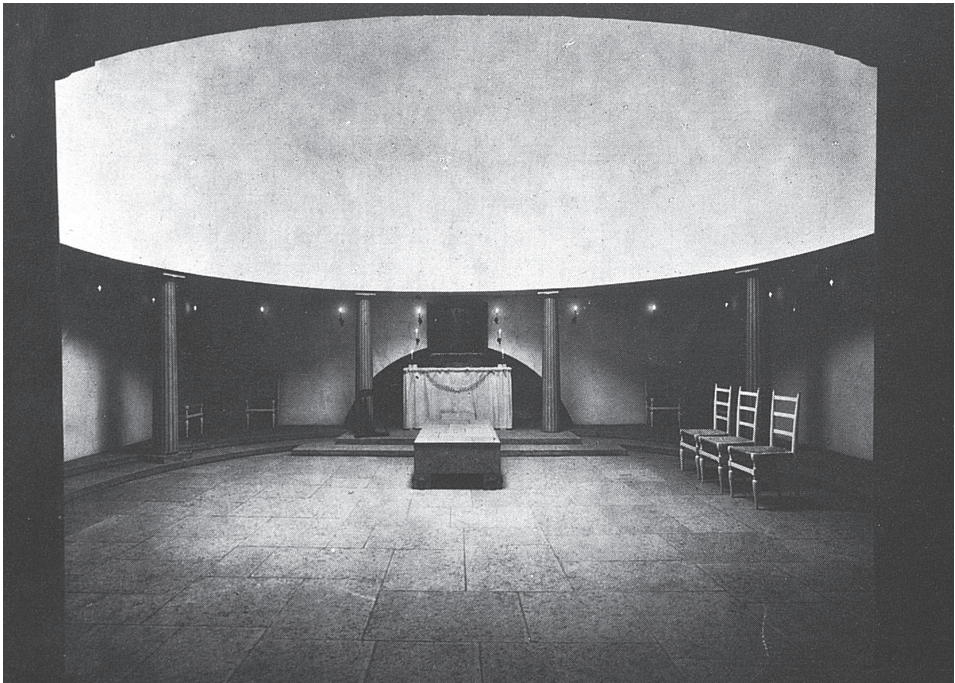


Fig. 48



Fig. 49

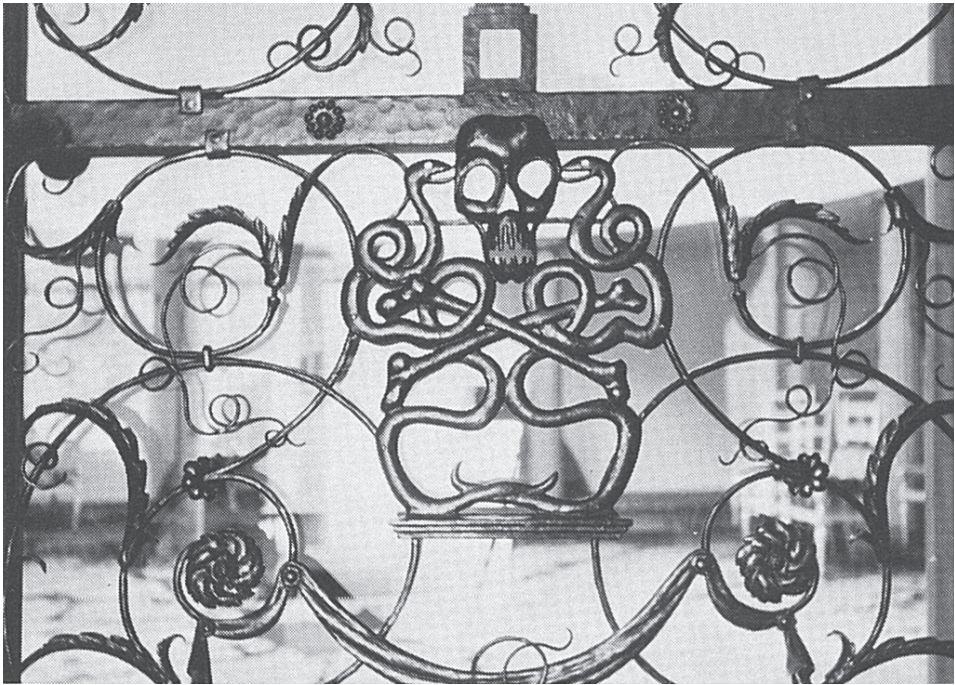


Fig. 50

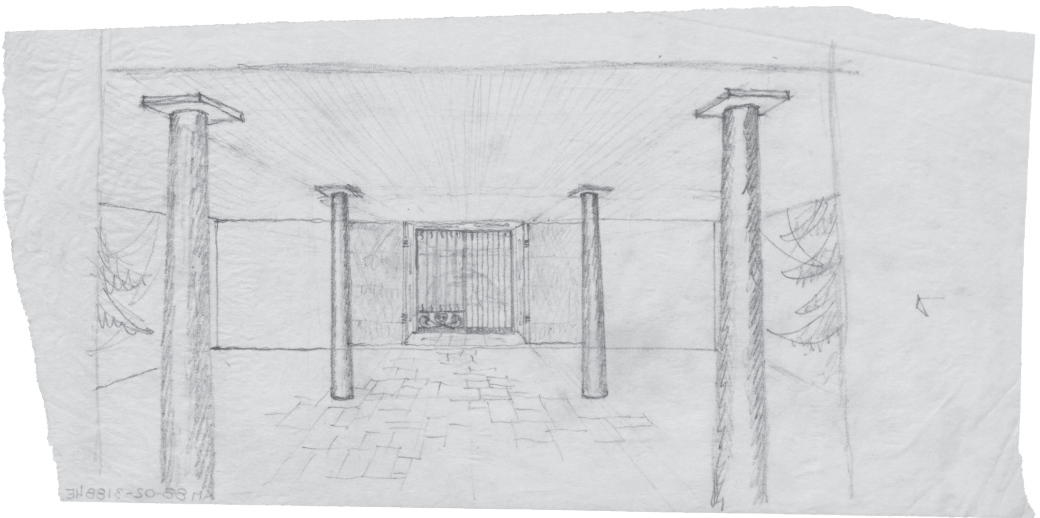


Fig. 51

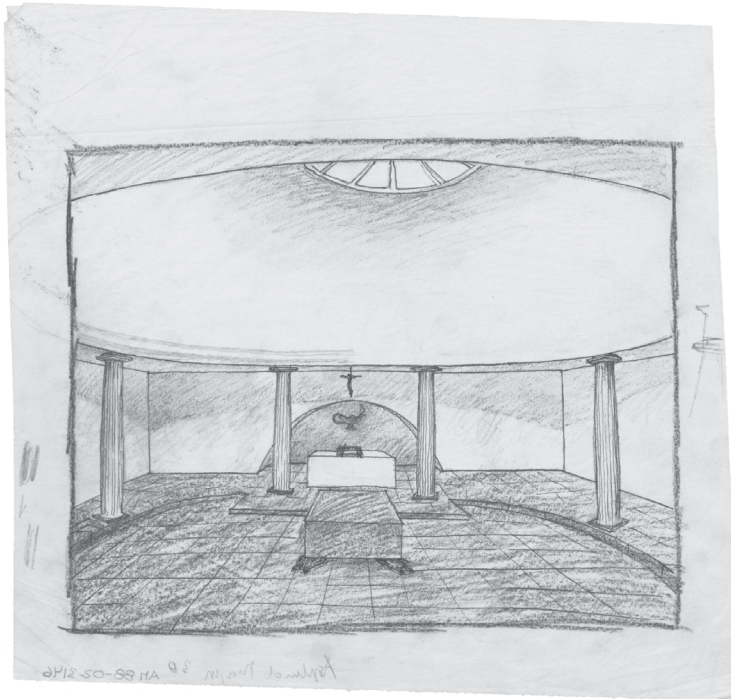


Fig. 52

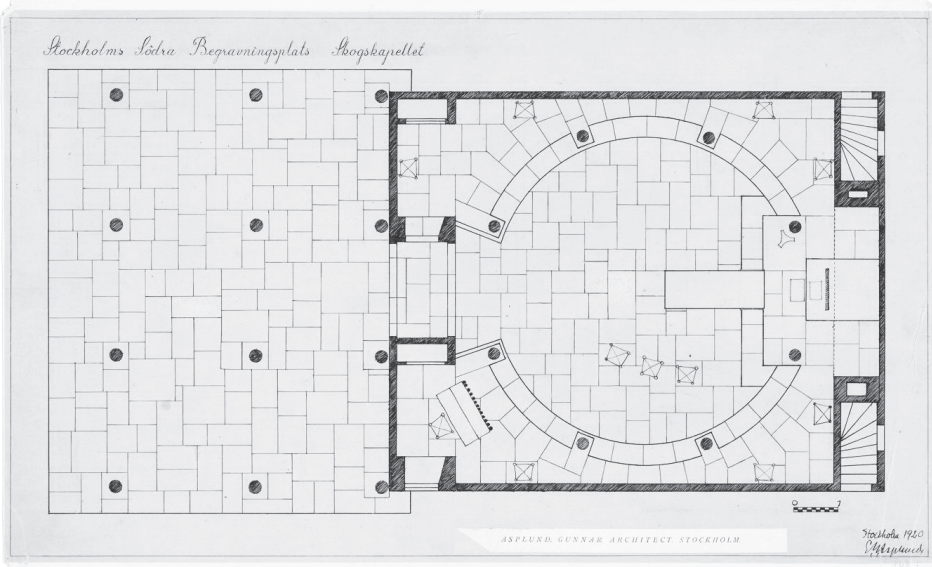


Fig. 53

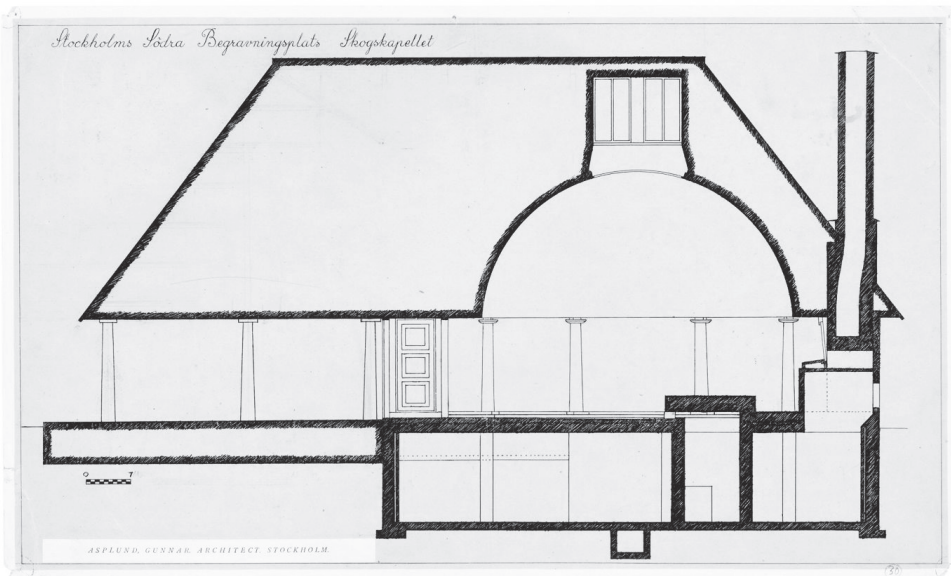


Fig. 54

TYPE ET LANGAGE

LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE DE STOCKHOLM

Années de construction : 1918-1928

Lieu : Sveavägen 73, 113 80 Stockholm, Suède

Coordonnées : 59°20'36.7"N 18°03'20.2"E

Programme : Bibliothèque publique

Style apparenté : Classicisme

TYPE

La bibliothèque publique se compose d'une masse prismatique simple et facilement compréhensible : un volume cylindrique repose sur une base rectangulaire. Un rond dans un carré, à l'origine ouvert sur la face opposée de l'entrée principale depuis laquelle on accède par une pente. La composition spatiale est limpide, les formes géométriques sont sobres et pures pour ne pas dire dépouillées. Le volume du tambour, à l'origine projeté comme un dôme, est un véritable signal dans la ville. Il est évidé sur toute la hauteur et éclairé latéralement par des fenêtres élancées.

LANGAGE

Les façades initiales projetées font référence au langage classique : les entrées se signalent par de grandes colonnes corinthiennes. Asplund l'abandonne vers la fin au profit d'une réduction formelle et d'une suppression des références iconographiques classiques. La grande masse des volumes à la géométrie épurée confère la dimension monumentale à l'édifice, renforcée par son caractère public. Les ouvertures simples se jouent de l'échelle et résonnent étrangement avec la ville. Le portail monumental, les frises et les bas reliefs intérieurs en stuc noir évoquent un style égyptien, conférant au bâtiment une lecture ambivalente.

ÉQUIVOQUE

« Type et langage, en effet, résument l'oxymore le plus puissant et primitif du projet d'architecture. »¹ La bibliothèque marque la tension entre une communication qui se base sur des signes iconiques et une qui s'appuie sur l'essence des propriétés de la forme architecturale. Cette tension génère une intensité évocatrice et un caractère énigmatique au bâtiment qui se conjugue à un langage commun et partagé. Une rencontre fortuite qui donne lieu à des réalisations extraordinaires, marquée par un symbolisme où Adam et Ève parcourent conjointement à la mythologie égyptienne l'intérieur de la bibliothèque.

(1) Fabio Licitra, *op. cit.*, p. 16.







Fig. 56



Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59

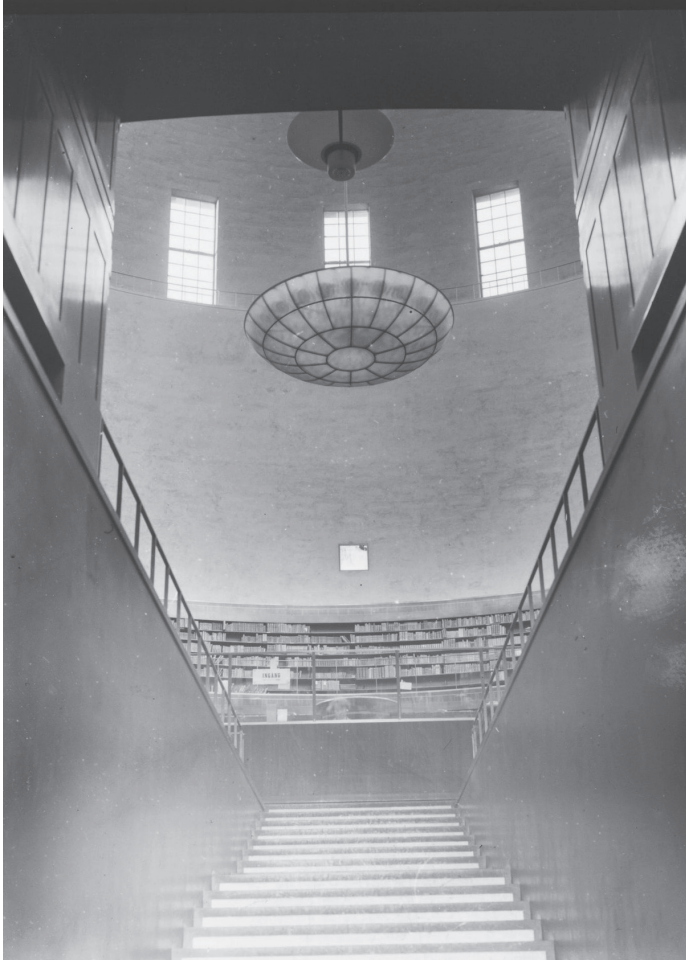


Fig. 60



Fig. 61

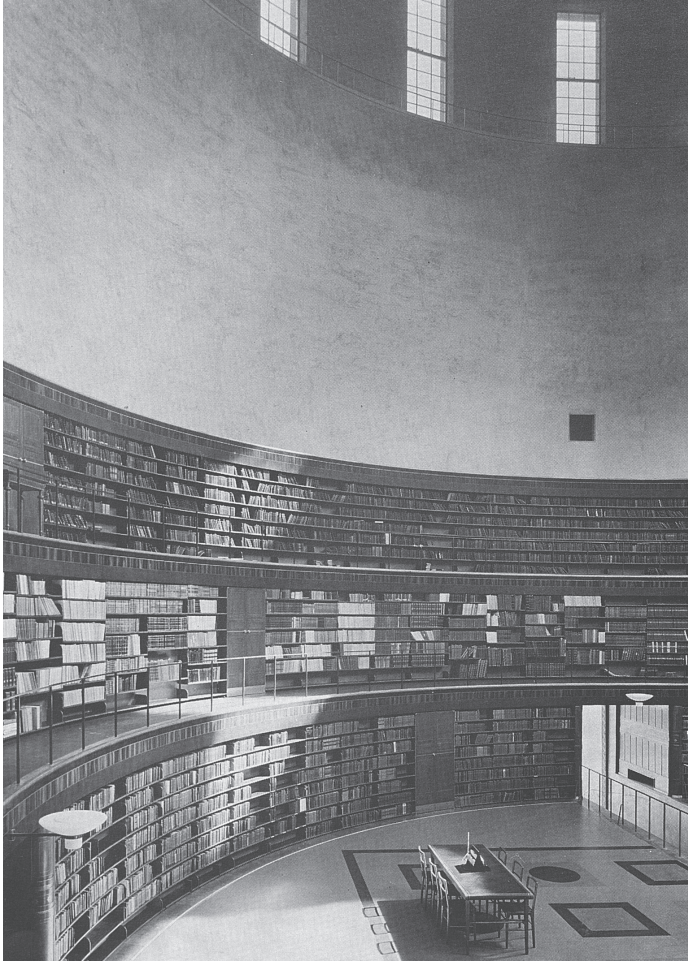


Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65

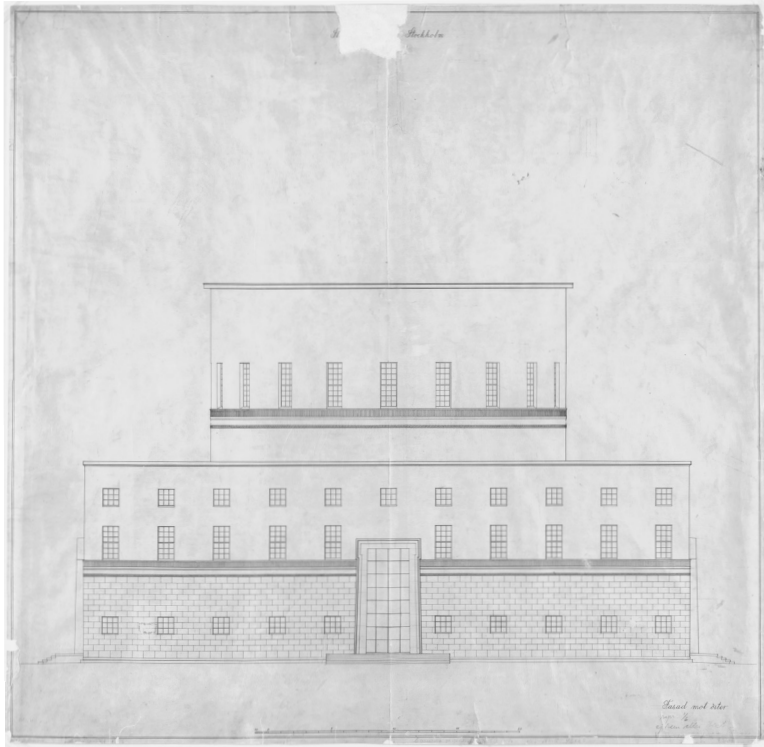


Fig. 66

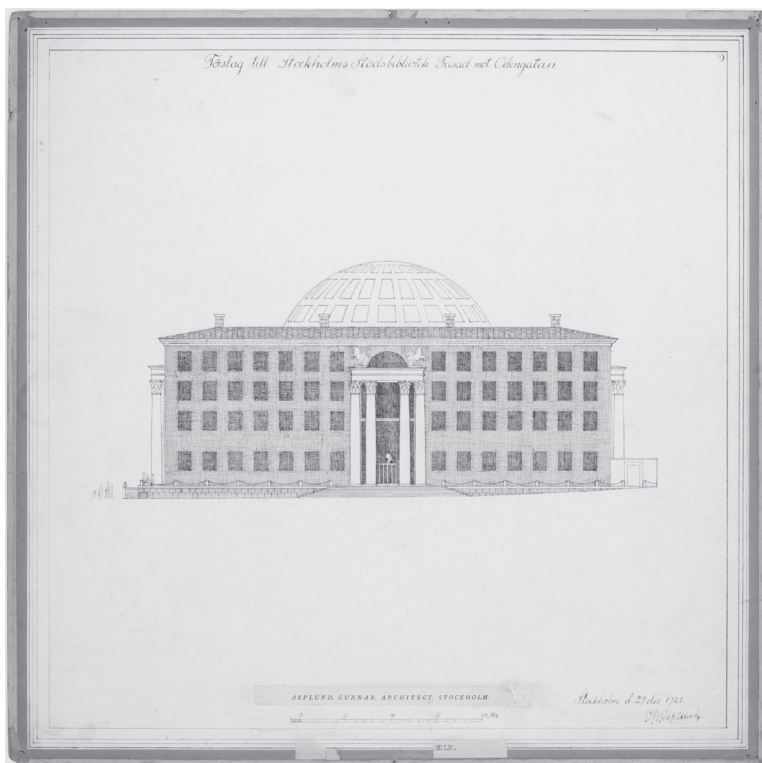


Fig. 67

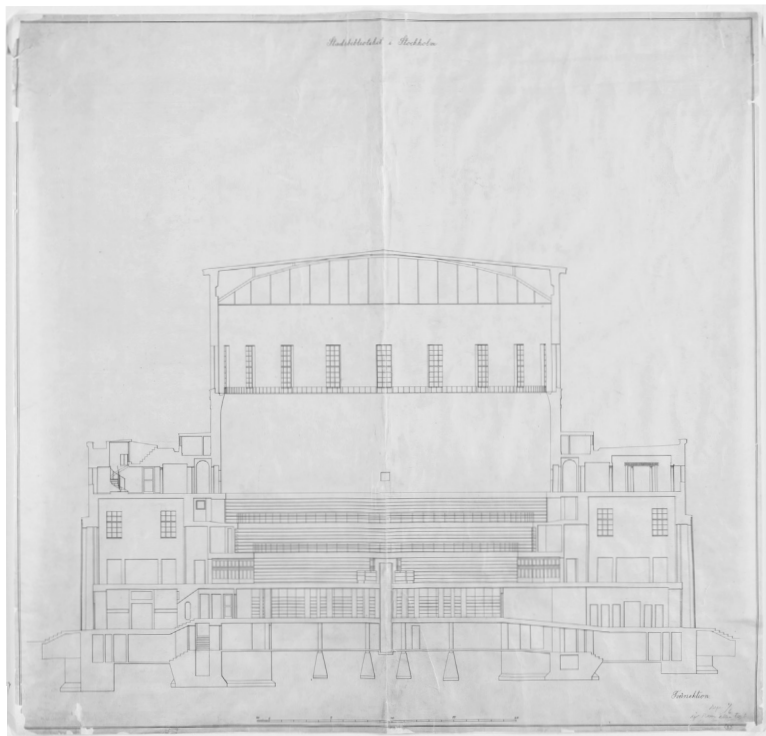


Fig. 68

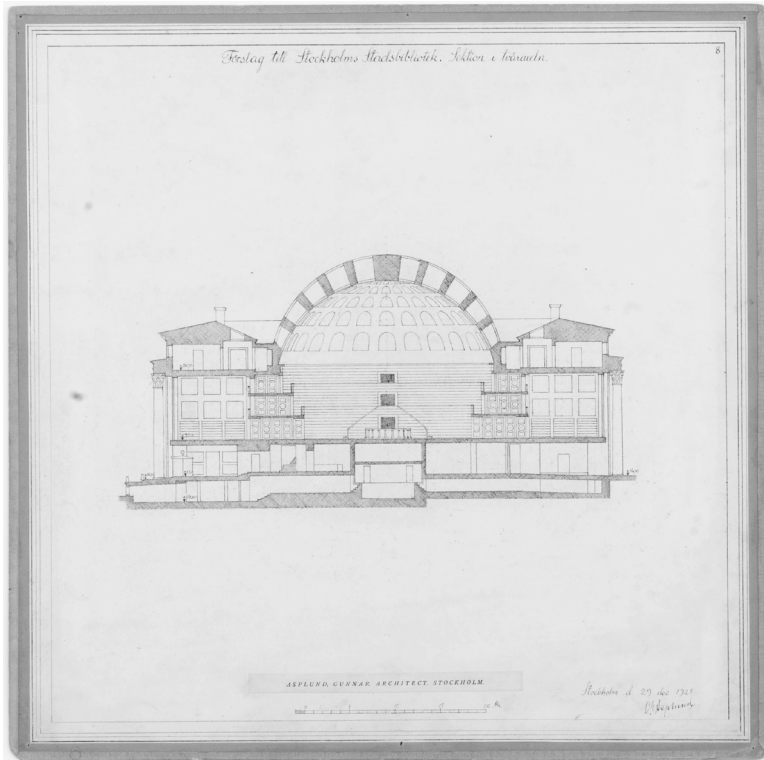


Fig. 69

ARCHITECTURAL ET AN-ARCHITECTURAL

LE CINÉMA SKANDIA

Année de construction : 1922-1923

Lieu : Drottninggatan 82, 111 36, Stockholm, Suède

Coordonnées : 59°20'08"N 18°03'36"E

Programme : salle de cinéma

Style apparenté : Classicisme

ARCHITECTURAL

Le cinéma Skandia, un des premiers cinéma en Suède, se trouve à l'intérieur d'un immeuble ordinaire, situé au croisement de deux rues piétonnes proches de la gare. Asplund déploie un langage classique fortement inspiré de références pompéiennes : la salle est agrémentée de sculptures et de moulures, on y accède par des portes monumentales en forme de petits temples. Deux balcons, de part et d'autre, s'avancent sur la salle et masquent la fin du plafond où sont réparties des loges plus intimes. L'architecture possède une capacité d'évocation qui n'est pas remise en question ici. Peut-elle le faire plus puissamment encore de façon a-tectonique, an-architecturale ?

AN-ARCHITECTURAL

Les lumières éteintes, la salle change radicalement d'aspect. Recouverte d'une voûte en berceau peinte d'un bleu nuit profond où sont suspendues des lumières rondes, le spectateur a l'impression d'être sous un ciel étoilé lors d'une nuit d'été, que transmet l'atmosphère chaleureuse des couleurs rouges et oranges du décor. L'architecture disparaît, aucune partie, structure n'est visible, elle n'est que métaphore. Le rideau, lui aussi, a un usage principalement symbolique : fine limite entre le réel et l'irréel, il évoque l'imaginaire fantastique qui se cache derrière et qu'il dévoile au public le temps de quelques heures.

RÉALISME MAGIQUE

Bien que prenant place dans un environnement réaliste et familier : la ville de Stockholm et l'imaginaire de la salle de spectacle, l'intérieur du cinéma Skandia s'apparente à un lieu magique, irréel et fantastique. Le plafond disparaît dans un vide obscur d'un bleu profond. La métaphore d'un ciel nocturne étoilé crée une atmosphère merveilleuse et festive qui transporte le spectateur dans un univers autre, lui permettant le temps d'un instant, pareillement au cinéma, d'échapper au réel.

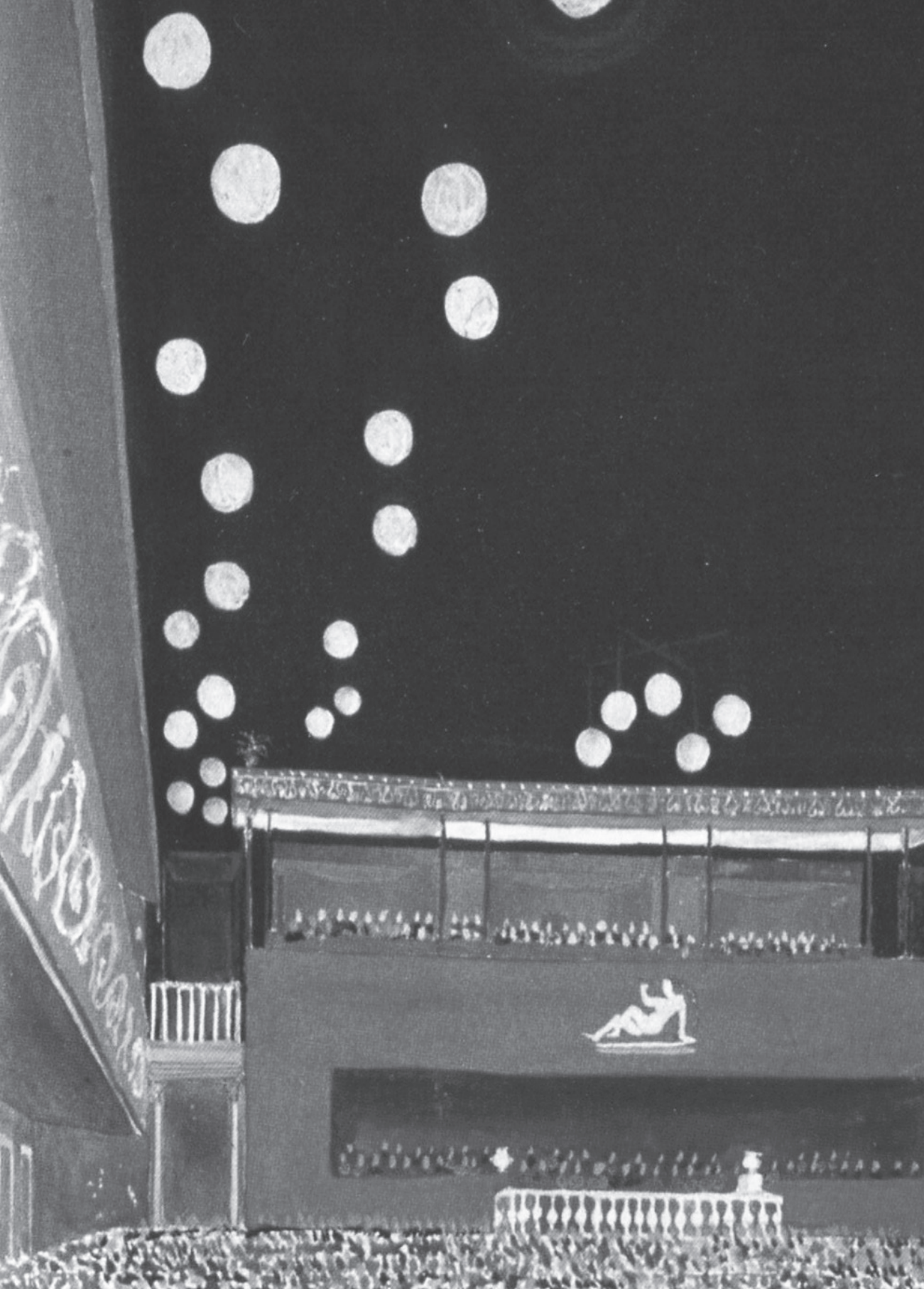






Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78

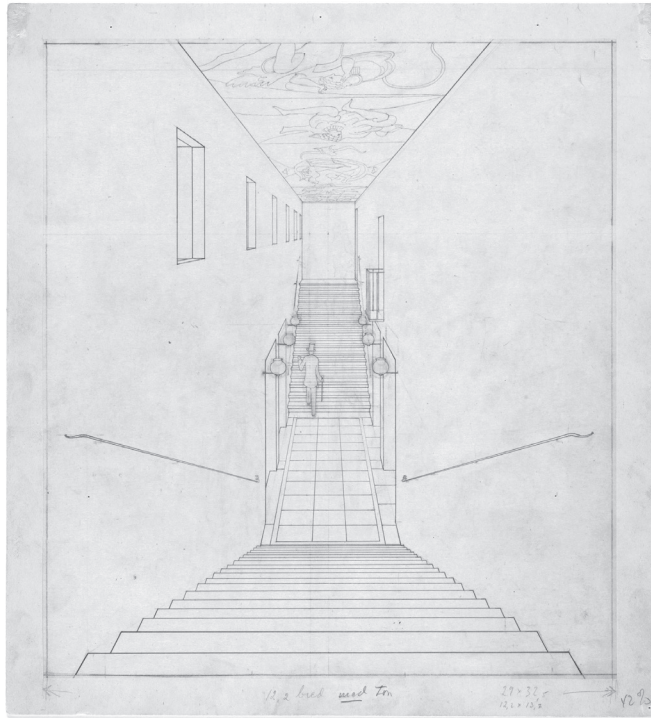


Fig. 79

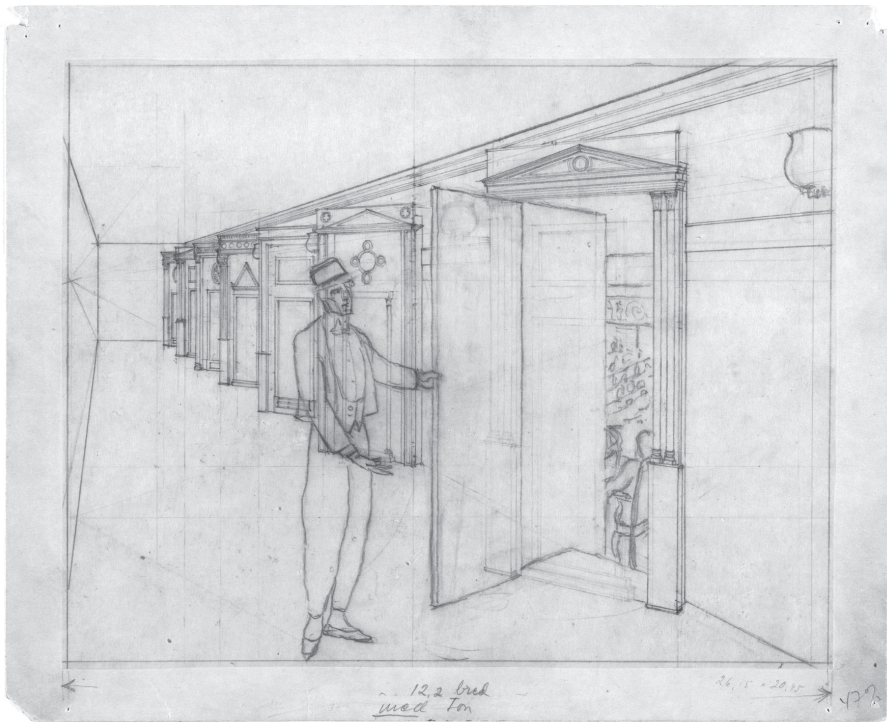


Fig. 80

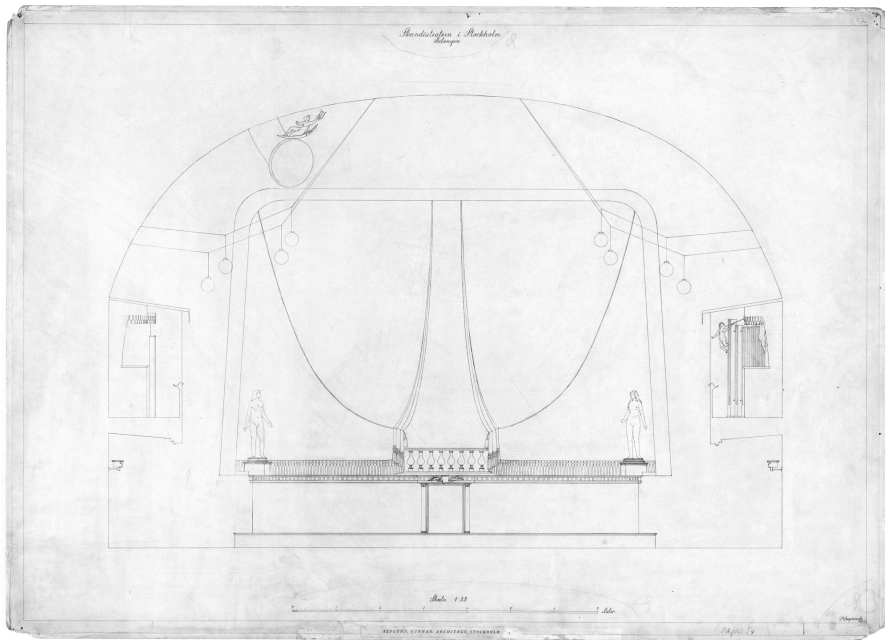


Fig. 82

FONCTIONNEL ET POÉTIQUE

L'EXPOSITION DE STOCKHOLM

Année de construction : 1930

Lieu : Gärdet, 115 27, Stockholm, Suède

Coordonnées : 59°19'57.0"N 18°06'56.9"E

Programme : Exposition nationale d'architecture, de design et d'artisanat intitulé « Logements, Transports, Mobiliers »

Style apparenté : Fonctionnalisme, style international

FONCTIONNEL

L'exposition s'implante le long de la baie de Djurgården. Abordant d'abord une esthétique proche de la villa Snellman, le dessin final accueille pleinement le style international avec ses larges baies vitrées et ses structures métalliques, écho du thème de l'exposition qui se concentre sur les possibilités offertes par l'industrie. Les pavillons principaux se constituent ainsi d'une structure et de tirants métalliques, de vastes toits élancés, tandis que ceux de dimensions plus modestes sont construits en poutrelles de bois collées.

POÉTIQUE

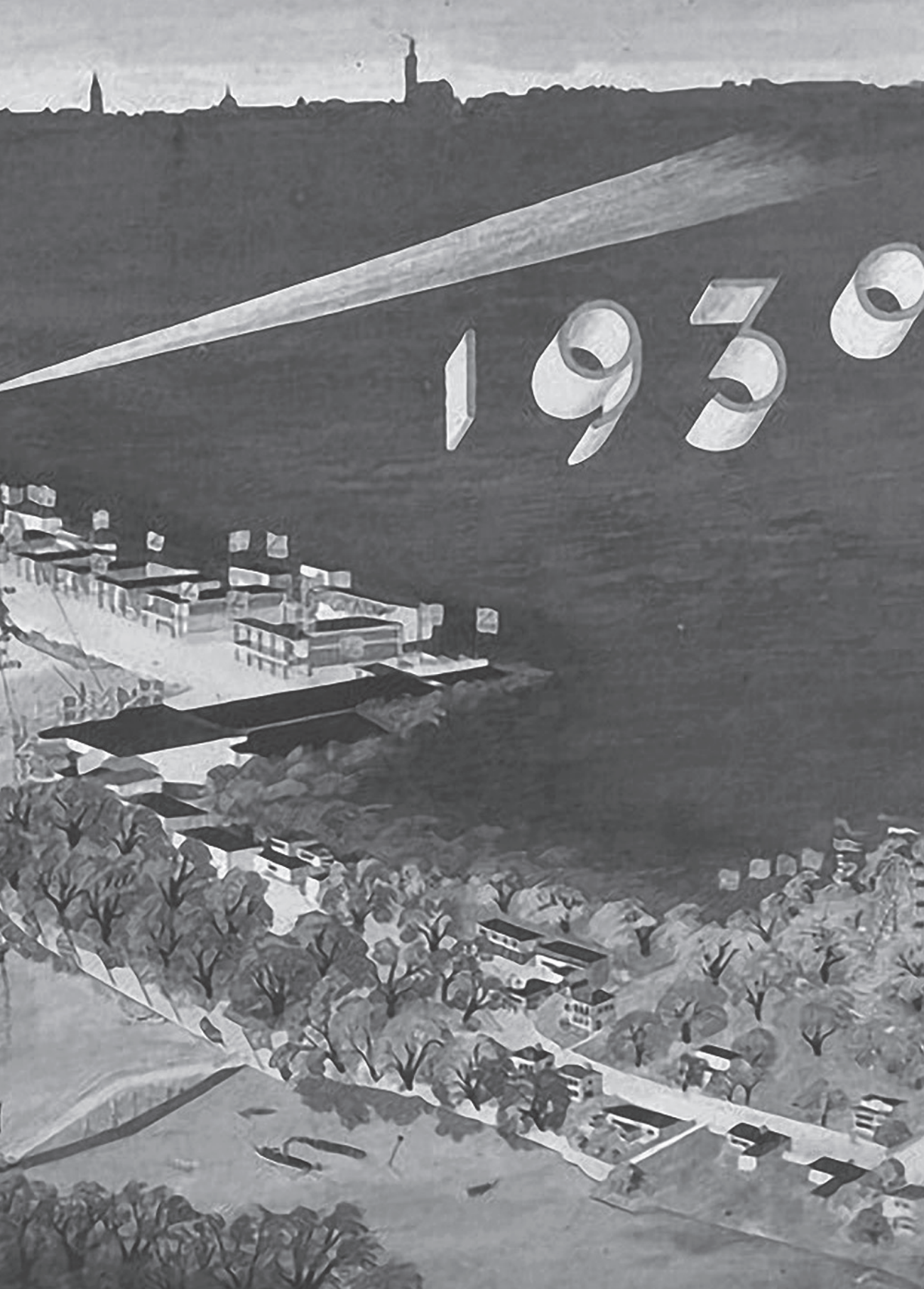
Bien que les bâtiments revêtent une esthétique nouvelle, ils s'implantent accordement à une organisation traditionnelle, formant des rues, des culs-de-sac et dégagant des places, plutôt que dispersées dans le parc. L'architecture s'efface derrière les drapeaux, les ballons, les lumières et les publicités, seuls objets qui acceptent des jeux formels colorés et ludiques. Un grand mat, se référant au constructivisme russe, s'élève vers le ciel recouvert d'enseignes publicitaires visibles depuis l'autre côté de la baie.

FANTASTIQUE

Coloré de jours et illuminé la nuit, la temporalité éphémère de l'événement renforce l'univers fantastique et le caractère extraordinaire de l'exposition de Stockholm. Comme le dit Asplund : « ce n'est peut-être pas un bâtiment, mais plutôt un dispositif de communication nécessaire et festif, habillé le jour de drapeaux internationaux colorés et la nuit de riches illuminations ». De fait, l'exposition marque un tournant dans l'architecture scandinave puisqu'elle s'adresse à tous. Du visiteur aguerrri au promeneur aléatoire, chacun est marqué par la l'attraction et la festivité de cette architecture légère et ouverte.

(2) Gunnar Asplund cité par Stuart Wrede, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, 1980, p. 131. Trad. de l'autrice : « It is perhaps not a building but rather necessary, festive advertising arrangement, dressed during the day in colorful international flags and at night in rich illumination. »





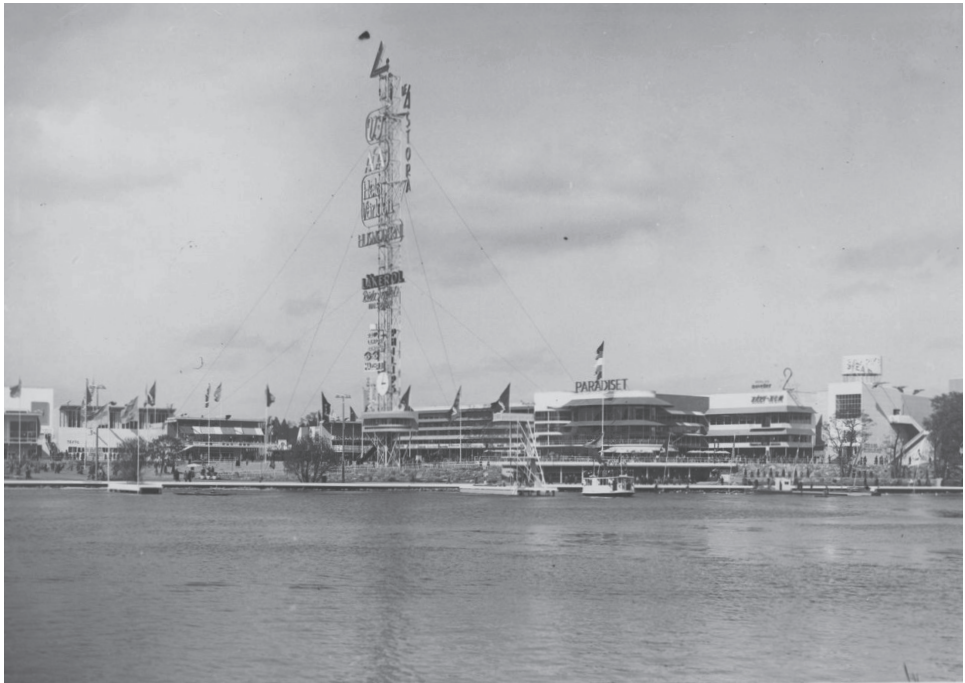


Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

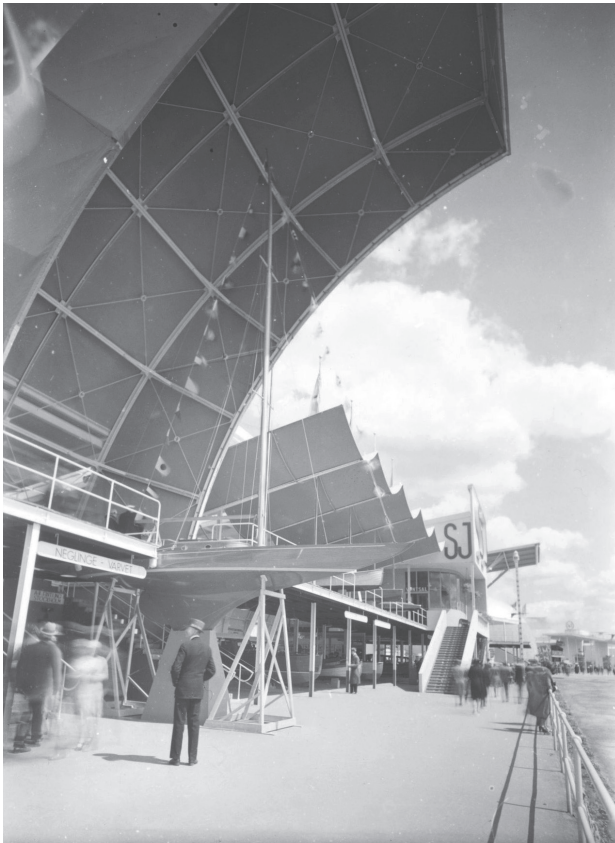


Fig. 89

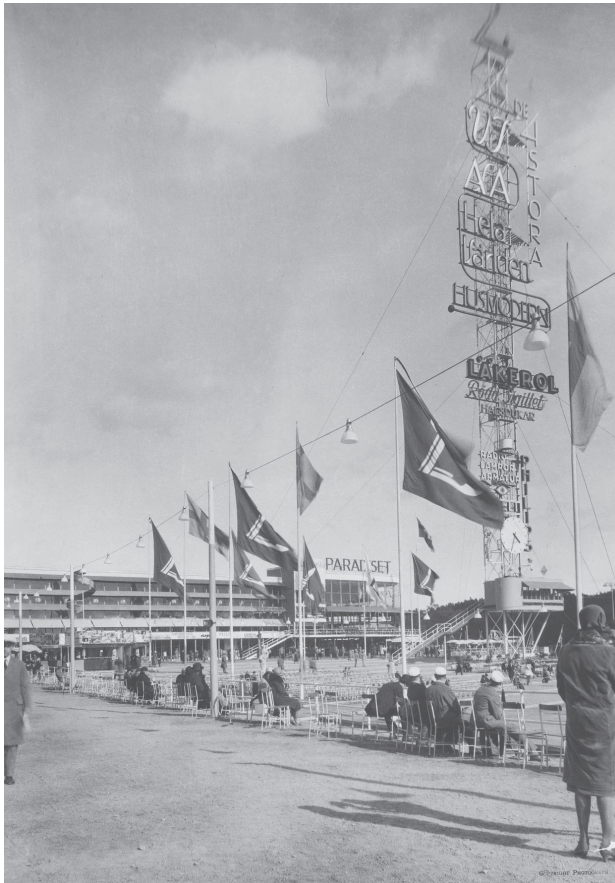


Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93

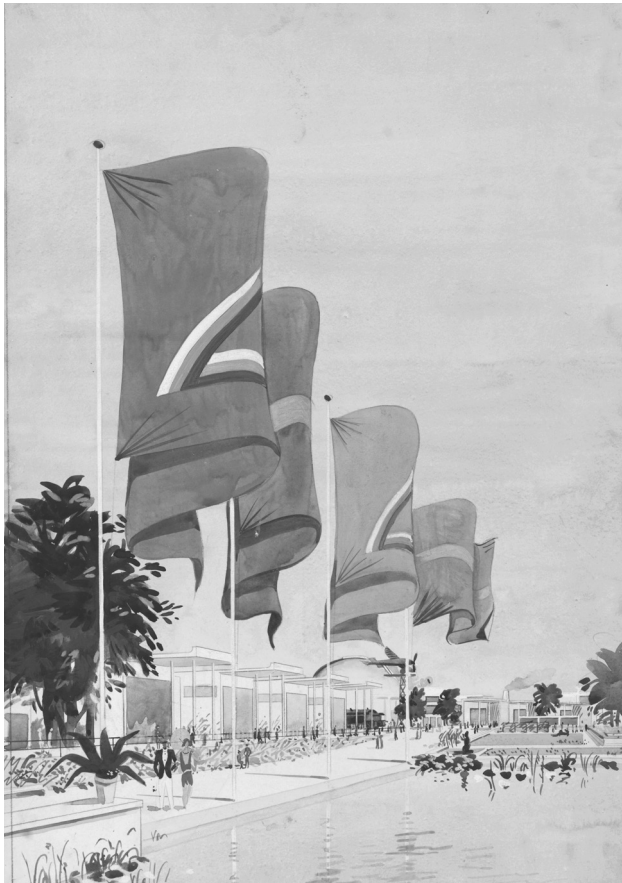


Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96

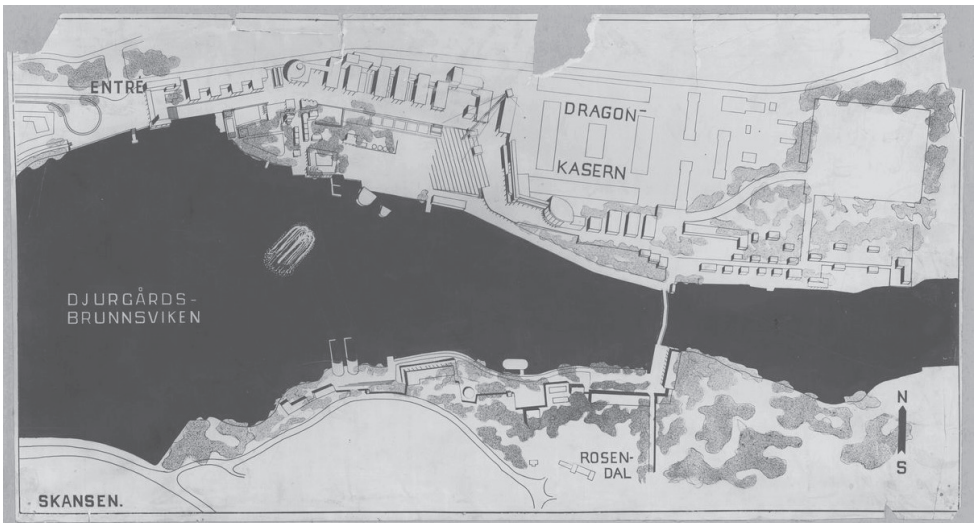


Fig. 97





G. de Chirico

CONCLUSION GÉNÉRALE

LA PRATIQUE DE L'EXTRAORDINAIRE PAR LE BANAL

En opposition à une architecture qui cherche perpétuellement à se distinguer, le choix du banal est le choix de la ressemblance. L'ordinaire, le vernaculaire et le traditionnel sont capturés et exprimés à travers une esthétique du banal qui acquiert dès lors un *statut extraordinaire* dans une époque où sont paradoxalement privilégiés l'originalité et le spectaculaire. C'est ce que nous avons pu voir dans la première partie *Registre du banal sublimé*. La recherche d'un langage architectural qui se caractérise par des valeurs telles que le simple, le normal et le familier, véhicule une vision urbaine et architecturale qui se tourne vers le commun et le partagé. L'histoire de ce qui se répète et du régulier devient ainsi le centre d'intérêt d'une nouvelle esthétique silencieuse et éloquente qui cherche à exprimer à travers le particulier, un langage commun universel.

Alors que la première partie s'est concentrée sur la recherche d'une convergence entre les différentes familles du banal énoncées, afin d'en extraire des principes transversaux qui caractérisent le registre du banal sublimé, la deuxième partie s'est interrogée sur l'irruption et l'imbrication de l'extraordinaire avec l'esthétique du banal. Défini comme ce qui « sort de l'ordinaire; ce qui étonne, choque »¹, l'extraordinaire, ce décalage, cette surprise qui vient briser la régularité du banal ne peut exister sans l'ordinaire, à défaut de perdre sa valeur. Cette balance, cet équilibre à trouver et à entretenir définissent conjointement le rapport entre la règle et l'exception. Alvaro Siza explicite bien le renversement qui peut être effectué si l'extraordinaire devient la règle : « Je me méfie énormément de la pression actuelle à la différence que subissent les architectes. On veut de « l'imagination » à tout prix pour s'opposer à la « monotonie ». Cette recherche obsessionnelle de la différence n'a rien à voir avec le dialogue urbain. Je constate même que le résultat de cette pression génère un nombre de tics limités, universellement répétés... et cela génère, à une autre échelle, un nouveau type de monotonie. »² C'est ainsi qu'une fois les fausses dichotomies dépassées, nous comprenons que l'extraordinaire ne peut être séparé du banal et *vice versa*. Ils

Image précédente
Giorgio de Chirico,
Melanconia, 1916.

(1) Définition
d'*Extraordinaire* d'après la
lexicographie CNRTL.

(2) Alvaro Siza, cité par
Bernard Huet, *op.cit.*,
p. 158.

définissent leurs valeurs réciproquement et sont nécessaires l'un à l'autre. Le banal représente alors la permanence et l'extraordinaire le différent, vecteur de changements. La figure de l'oxymore s'inscrit alors comme une nouvelle poétique architecturale où les contraires résonnent, apte à absorber les qualités prônées par l'esthétique du banal et révéler l'extraordinaire de l'ordinaire. En s'interrogeant sur l'ordinaire, les architectes dépassent ainsi la résistance naturelle aux questionnements qui caractérisent « la vie quotidienne dans son auto-évidence naïve »³. Finalement, par le choix du banal, l'architecte formule le postulat suivant : *l'architecture doit célébrer le monde quotidien*, considéré par le romancier Maurice Blanchot comme « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir »⁴.

(3) Bruce Bégout, *op.cit.*, p. 19.

(4) Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*, 1969, p. 355.

LE BANAL, SYNONYME DE PERMANENCE

Un des enjeux majeurs soulevé par le choix du banal est celui de la permanence. La permanence se définit comme la « qualité de ce qui est constant, qui reste identique à lui-même » ou encore, elle désigne le « caractère de ce qui demeure ou de ce qui fonctionne sans interruption pendant une période de temps longue et indéterminée »⁵. En effet, la notion de durée est essentielle au banal dans sa définition la plus originelle puisqu'il désigne le commun, dans le sens de partagé, mais également dans le sens de familier, d'usuel et d'habituel. Le banal définit le cadre du quotidien de la même façon que le déroulement de la quotidienneté détermine, dans une certaine mesure, la banalité d'un cadre. Basé sur la régularité, la répétition, la stabilité ou encore l'invariabilité, le banal s'affirme comme un synonyme de permanence. Différentes approches et enjeux s'offrent alors à nous.

(5) Définitions de *Permanence* d'après la lexicographie CNRTL.

Le premier enjeu du banal se concrétise dans la *permanence du lieu*. Comme nous avons pu le voir dans les *Modalités de la banalité* : « en empruntant simplement quelque chose de l'échelle, du matériau, du système de construction ou des motifs architecturaux des maisons adjacentes »⁶ le choix du banal assure l'intégration d'une architecture dans un lieu, et ceci malgré les changements endossés par les techniques et programmes modernes. Même lorsqu'intervient l'extraordinaire, la deuxième partie nous a confirmé la pertinence du choix du banal à assurer la perpétuité d'un lieu et une continuité tout en absorbant et en s'adaptant aux changements que chaque société connaît. Le banal se

(6) Gunnar Asplund, *op.cit.*

place du côté de ce qui est constant, c'est la perpétuation d'un type, d'un matériau, d'une spatialité ou encore d'une teinte, d'un décor, d'une atmosphère. *Le choix du banal assure la permanence d'un lieu.*

Dans la continuité, le deuxième enjeu s'inscrit dans celui de la durabilité en tant qu'enjeu environnemental. Tout d'abord, par l'intérêt qu'il place dans le lieu et l'attention qu'il porte sur les savoir-faire traditionnels, le choix du banal répond à une diversité d'exigences que soulève et nécessite la crise environnementale que connaissent nos pays. Nous amenant à nous interroger : les modalités de la banalité peuvent-elles être une base pour définir des principes de permanence d'une architecture durable, dans une réflexion qui interviendrait avant la recherche de solutions technologiques innovantes ? Ce mode de pensée a-t-il la capacité d'endosser, d'absorber les changements futurs, imprévisibles, sur le long-terme ?

Finalement, le dernier enjeu énoncé possède une portée sociale et remonte à l'origine du mot : le banal comme commun. En partant du postulat que la communauté a besoin de permanence pour se produire, le choix du banal advient comme le choix le plus pertinent pour produire du commun. Le banal intervient de cette façon en tant que représentation de la collectivité par l'utilisation d'un langage commun universel et intelligible par tous et en tant que permanence, c'est-à-dire instaurant un cadre quotidien où puisse se dérouler la rencontre réitérée d'individualités. À ce point, ne pourrait-on pas dès lors, dans certaines situations, reconsidérer le statut légal même du banal afin qu'il réacquiert son droit commun ? Et ce lieu ne pourrait-il pas être celui de l'extraordinaire ?

INDEX ET BIBLIOGRAPHIE

INDEX DES NOMS

- Allenspach, Christoph : p. 64
Aris, Carlos Martí : p. 82, 114, 117, 121, 122
Asplund, Erik Gunnar : p. 113, 129, 260
Aubert, Jean : p. 85, 87
Bachelard, Gaston : p. 58, 59
de Balzac, Honoré : p. 104
Banham, Reyner : p. 51, 53
Bates, Stepham : p. 54
Baumann, Powl : p. 32
Bégout, Bruce : p. 12, 14, 260
Belmonte, Cyril : p. 23
Bergsten, Carl : p. 130
Bernouilli, Hans : p. 79
Beuys, Joseph : p. 53
Blanchot, Maurice : p. 260
Borges, Jorge Luis : p. 117
Borruey, René : p. 95
Bouchain, Patrick : p. 87
Boudet, Dominique : p. 62
Boudou, Dominique : p. 58, 64
Brandt, Gudmund Nyeland : p. 32
Buisson, Aurélie : p. 58, 63, 64
de Carlo, Giancarlo : p. 104, 112
Dachy, Marc : p. 55
Desgrandchamps, Guy : p. 95, 104, 112
Diener & Diener : p. 113
Doucet, Louis : p. 130
Dubuffet, Jean : p. 51
Duchamp, Marcel : p. 55, 56, 58
Eames, Charles et Ray : p. 54
Focillon, Henri : p. 106, 114
Fisker, Kay Otto : p. 32, 34, 35, 38, 39, 40, 76, 112
Frampton, Kenneth : p. 130, 131
Fugger, Jacob : p. 25
Gargiani, Roberto : p. 75, 76
Gidon, André : p. 72, 121
Goffman, Erving : p. 30, 63

Gregotti, Vittorio : p. 99
Guidotti, Flavio : p. 98, 104
Guyer, Gigon et Mike : p. 59
Hansen, Henning : p. 32
Harlan, Volker : p. 53
Henderson, Nigel : p. 53
Herzog, Jacques : p. 63, 64
Holl, Hans : p. 29
Huet, Bernard : p. 14, 39, 40, 116, 259
Jost, François : p. 55
Koolhaas, Rem : p. 62
Krebs, Thomas : p. 25
Lapierre, Éric : p. 56, 63, 76, 117
Le Corbusier : p. 11, 47, 48, 130
Lefèvre, André : p. 85, 87
Lévesque, Jacques-Henry : p. 58
Lewerentz, Sigmund : 129, 130
Licitra, Fabio : p. 121
Loos, Adolf : p. 47
Lucan, Jacques : p. 59
Lund, Nils-Ole : p. 38
Manfredo, Tafuri : p. 79
Marchand, Bruno : p. 38
Meloni, Giaime : p. 48, 103
de Meuron, Pierre : p. 63, 64
Ortelli, Luca : p. 41, 79
Paolozzi, Eduardo : p. 53
Ozenfant, Amédée : p. 11
Paul, Mebes : p. 99, 103, 131
Perec, Georges : p. 11
Perret, Auguste : p. 30, 71, 72, 75, 76, 121
Perret, Claude et Gustave : p. 72
Peterson, Carl : p. 40
Plotin : p. 12
Pollock, Jackson : p. 51, 54
Reverdy, Pierre : p. 129, 130
Rossi, Aldo : p. 18, 40
Scheller, Benjamin : p. 26, 29
Sergison, Jonathan : p. 54

Siza, Alvaro : p. 259
Smithson, Alison et Peter : p. 53, 54
Snozzi, Luigi : p. 96, 98, 99, 103, 104, 106, 112, 113, 116
Stienmann, Martin : p. 11, 59, 62, 71, 79
Støberg, Martin : p. 34, 38, 39, 40, 103
Tengbom, Ivar : p. 130
Tessenow, Heinrich : p. 77, 79, 84, 113, 116
Van den Heuvel, Dirk : p. 54, 53, 87
Vassal, Anne et Lacaton : p. 55, 56, 112
Venturi, Robert : p. 122
Viollet-le-Duc : p. 112
Weiner, Cyril : p. 48, 103
Westman, Carl : p. 130
Wrede, Stuart : p. 130
Zumthor, Peter : p. 59

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Cet index répertorie exclusivement les illustrations présentées dans la deuxième partie :
La figure de l'oxymore dans l'œuvre de Gunnar Asplund.

EXTENSION DE L'HÔTEL DE VILLE DE GÖTEBORG, SUÈDE, 1913-1937

Fig. 01 - The Gothenburg Town Hall, date inconnue, © Krister Engström.

Fig. 02 - Titre et date inconnus, Biljana Janjusevic photographe.

Fig. 03 - Partial view of the Göteborgs rådhusets tillbyggnad, 2000, © Richard Ross. Crédit :
Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 04 - Sans-titre, 2015, © LAMMHULTS MÖBEL AB.

Fig. 05 - Law courts Annex, date inconnue, © 2021 Gareth Gardner.

Fig. 06 - Göteborgs Rådhus Rådhusgården från Tessinska portiken, date inconnue, Stig
Sjöstedt. Crédit : ArkDes collections.

Fig. 07 - Göteborgs Rådhus Interiör, date inconnue, Okänd photographe. Crédit :
ArkDes collections.

Fig. 08 - Law courts Annex, date inconnue, © 2021 Gareth Gardner.

Fig. 09 - Elevator Shaft, date inconnue, Vagn Guldbrandsen photographe. Source : S. Wrede,
The architecture of Erik Gunnar Asplund, 1980.

Fig. 10 - Law courts Annex, date inconnue, © 2021 Gareth Gardner.

Fig. 11 - Göteborgs Rådhus 5:e avdelningens sessionssal, date inconnue, Vagn
Guldbrandsen photographe. Crédit : ArkDes collections.

*Fig. 12 - Elevation for the principal façade for the 1918-1925 design for the Göteborg
rådhusets tillbyggnad*, 1920-1925, Erik Gunnar Asplund. Crédit : Collection Centre
Canadien d'Architecture.

Fig. 13 - Exterior elevation, 1936, Erik Gunnar Asplund. © 2021 The Museum of Modern
Art. Crédit : Gift of Richard S. Zeisler, Richard Kahan, and purchase.

Fig. 14 - Plan, 1938-1939, Erik Gunnar Asplund. Crédit : ArkDes collections.

Fig. 15 - Longitudinal section for Göteborgs rådhusets, 1935-1936, Erik Gunnar Asplund.
Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

VILLA SNELLMAN, DJURSHOLM, SUÈDE, 1917-1918

Fig. 16 - The drive leading up to the entrance, date inconnue, Olof Hultin photographe.
Source : C. Caldenby ; O. Hultin, *Asplund*, 1985.

Fig. 17 - Garden facade, date inconnue, Lennart af Peterson photographe. Crédit : City
Museum of Stockholm.

Fig. 18 - The entrance front, date inconnue, Fabio Galli photographe. Source : C. Caldenby ;

O. Hultin, *Asplund*, 1985.

Fig. 19 - Sans-titre, date inconnue, © Andreas Buschmann. Crédit : Fotografie Seminarwochen.

Fig. 20 - Idem.

Fig. 21 - Idem.

Fig. 22 - Sans-titre, 2005, © Yukio Yoshimura. Source : K. Yoichi, *E.G Asplund*, 2005.

Fig. 23 - Sans-titre, date inconnue, © Andreas Buschmann. Crédit : Fotografie Seminarwochen.

Fig. 24 - Sans-titre, 2005, © Yukio Yoshimura. Source : K. Yoichi, *E.G Asplund*, 2005.

Fig. 25 - Exterior elevation, 1917, Erik Gunnar Asplund. © 2021 The Museum of Modern Art. Crédit : Gift of Mr. and Mrs. Edward Larrabee Barnes, Roblee McCarthy, Jr., Jeffrey P. Klein Purchase Fund, and purchase.

Fig. 26 - Exterior elevation, 1917, *idem.*

Fig. 27 - Ground-floor plan, 1917, *idem.*

Fig. 28 - Second-floor plan, 1917, *idem.*

LISTER COUNTY COURTHOUSE, SÖLVERSBERG, SUÈDE, 1917-1921

Fig. 29 - Listers Härads tingshus Gatan mot tingshuset, date inconnue, Okänd photographe. Crédit : ArkDes collections.

Fig. 30 - View of the principal façade, 1986, © Klaus Frahm. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 31 - Garden facade, date inconnue, Olof Hultin photographe. Source : C. Caldenby ; O. Hultin, *Asplund*, 1985.

Fig. 32 - West facade, *idem.*

Fig. 33 - Lister County Courthouse lobby, date inconnue, Stuart Wrede photographe. Source : S. Wrede, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, 1980.

Fig. 34 - Interior view of a stairs off the entrance hall, 1986, © Klaus Frahm. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 35 - Interior view of the circular courtroom, *idem.*

Fig. 36 - Detail of stairs showing a newel, balusters and handrail, *idem.*

Fig. 37 - Interior view of binders hanging from a wall cabinet and a bench in the entrance hall, *idem.*

Fig. 38 - Elevation for the principal façade for Lister härads tingshus, 1917, Erik Gunnar Asplund. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 39 - Section A-B for Listers härads tingshus showing a circular courtroom, *idem.*

Fig. 40 - Rear elevation for Lister härads tingshus showing a circular courtroom, *idem.*

Fig. 41 - Plan, 1919, Erik Gunnar Asplund. Crédit : ArkDes collection.

LA CHAPELLE DANS LES BOIS, CIMETIÈRE DE STOCKHOLM, SUÈDE, 1918-1920

Fig. 42 - Sans-titre, 1982, © Yukio Futugawa & Associated Photographers. Source : S. Wrede, *Erik Gunnar Asplund : 3 Projects*, 1982.

Fig. 43 - Sans-titre, date et photographe inconnus. Source : <http://www.archipicture.eu>.

Fig. 44 - Gunnar Asplund-Woodland Chapel, 2015, Kalle Söderman photographe.

Fig. 45 - Sans-titre, 2015, photographe inconnu. Source : www.urbipedia.org.

Fig. 46 - Idem.

Fig. 47 - View from the portico toward earth vault, date inconnue, Stuart Wrede photographe. Source : S. Wrede, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, 1980.

Fig. 48 - Interior, date inconnue, Rosenberg (Sune Sundahl) photographe. Source : *idem*.

Fig. 49 - Doors closed with keyhole in the eye of a skull, date inconnue, E. Thomsen, photographe. Source : *idem*.

Fig. 50 - Wrought-iron gate, *idem*.

Fig. 51 - Perspective extérieure, 1918-1920, Erik Gunnar Asplund. Crédit : ArkDes collection.

Fig. 52 - Perspective intérieure, *idem*.

Fig. 53 - Ground plan for Woodland Chapel showing furniture placement and tile flooring, 1920, Erik Gunnar Asplund. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 54 - Section for Woodland Chapel, 1918-1921, *idem*.

LA BIBLIOTHÈQUE PUBLIQUE DE STOCKHOLM, SUÈDE, 1918-1928

Fig. 55 - Exteriör, stadsbiblioteket med Observatorieparken och plaskdammen, 1985, photographe inconnu. Crédit : ArkDes collections.

Fig. 56 - Exterior view of Stockholm Public Library showing the dome, after 1928, photographe inconnu. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 57 - View of the principal façade of Stockholm Public Library, 1986, © Klaus Frahm. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 58 - Interior view of the lobby of Stockholm Public Library showing the main entrance and the bas-reliefs depicting scenes from the Iliad sculpted by Ivar Viktor Johnsson, after 1928, © Carl Rosenberg. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 59 - Interior view of the stairs leading from the lobby to the lending hall of Stockholm Public Library showing the bas-reliefs depicting scenes from the Iliad sculpted by Ivar Viktor Johnsson, 1986, © Klaus Frahm. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 60 - Interior view of the lending hall of Stockholm Public Library from the main stairs, after 1928, © Carl Rosenberg. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 61 - Interior view of the lobby of Stockholm Public Library showing the side stairs leading to the lending hall and a bas-relief depicting a scene from the Iliad sculpted by Ivar

Viktor Johnsson, *idem*.

Fig. 62 - *Stadsbiblioteket Utlåningshallen*, after 1928, © Carl Rosenberg. Crédit : ArkDes collections.

Fig. 63 - *Interior view of the children's reading room of Stockholm Public Library showing tables, chairs and bookshelves*, after 1928, © Carl Rosenberg. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 64 - *Detail of a bas-relief depicting a scene from the Iliad sculpted by Ivar Viktor Johnsson in the lobby*, 1986, © Klaus Frahm. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 65 - *Interior view of sculpted door handles representing Adam and Eve*, *idem*.

Fig. 66 - *Section*, 1918-1928, Erik Gunnar Asplund. © 2021 The Museum of Modern Art. Crédit : Gift of Marshall Cogan and purchase.

Fig. 67 - *Stadsbiblioteket Sektion*, 1921, Erik Gunnar Asplund. Crédit : ArkDes collections.

Fig. 68 - *Elevation of front facade*, 1918-1928, Erik Gunnar Asplund. © 2021 The Museum of Modern Art. Crédit : Gift of Marshall Cogan and purchase.

Fig. 69 - *Stadsbiblioteket Fasad mot Sveavägen*, 1921, Erik Gunnar Asplund. Crédit : ArkDes collections.

LE CINÉMA SKANDIA, STOCKHOLM, SUÈDE, 1922-1923

Fig. 70 - *Perspective design for the interior*, date inconnue, Erik Gunnar Asplund.

Fig. 71 - *Skandia*, 1942, © Svensk Filmindustri.

Fig. 72 - *Asplunds interiörskiss för Skandia-Teatern i Stockholm*, 1922, Erik Gunnar Asplund. Source : Arkitekturmuseum.

Fig. 73 - *Interior view of the vestibule of Skandia Cinema showing the entrance doors and the wall reliefs designed by Stig Blomberg*, 1923, © C.G. Rosenberg. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 74 - *Interior view of Skandia Cinema showing the stage from the rear balcony*, *idem*.

Fig. 75 - *Ticket booth*, date et photographie inconnus. Source : S. Wrede, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, 1980.

Fig. 76 - *Second floor sides promenade*, date inconnue, © C.G. Rosenberg.

Fig. 77 - *Interior view of Skandia Cinema showing the upper corridor and door to the rear balcony*, 1923, photographie inconnu. *Idem*.

Fig. 78 - *Interior view of the lower corridor of Skandia Cinema showing doorways and lighting fixtures*, 1923, © C.G. Rosenberg. *Idem*.

Fig. 79 - *Perspective of the staircase*, date inconnue, Erik Gunnar Asplund. © 2021 The Museum of Modern Art. Crédit : Gift of Ira Levy, Mrs. Donald B. Marron, and purchase

Fig. 80 - *Perspective of the promenade*, *idem*.

Fig. 81 - *Plan of the ground floor*, 1923, *idem*.

Fig. 82 - Elevation of front of the auditorium, idem.

L'EXPOSITION DE STOCKHOLM, SUÈDE, 1930

Fig. 83 - Stockholmsutställningen 1930 Fågelperspektiv över hela området, 1930, Arkitektur- och designcentrum publisher. Source : Swedish Open Cultural Heritage, K-samsök.

Fig. 84 - Exterior view of halls 26 and 27, the advertising mast, Paradise Restaurant and the Svea Rike building, 1930, © Axel Malmström. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

Fig. 85 - Exterior view of the Entrance Pavilion and hall 2, 1930, © Florman & Halldin. Crédit : idem.

Fig. 86 - Exterior view of hall 5, the Planetarium and hall 9, 1930, photographe inconnu. Crédit : idem.

Fig. 87 - View of the lateral façade of Paradise Restaurant, 1930, © Francis Rowland Yerbury. Crédit : idem.

Fig. 88 - View of the principal façade of the Entrance Pavilion, 1930, © C.G. Rosenberg. Crédit : idem.

Fig. 89 - Exterior view of hall 2, 1930, photographe inconnu. Crédit : idem.

Fig. 90 - Exterior view of Paradise Restaurant, the advertising mast and the fairgrounds, 1930, © Francis Rowland Yerbury. Crédit : idem.

Fig. 91 - Interior view of the Paradise Restaurant dance hall, 1930, photographe inconnu. Crédit : idem.

Fig. 92 - Stockholmsutställningen, 1930, © Svensk Form / Farbfoto von Gustaf W. Cronquist.

Fig. 93 - Band concert with bandshell illuminated, 1930, photographe inconnu. Crédit : ArkDes collection.

Fig. 94 - Perspective Stockholmsutställningen, 1930, Erik Gunnar Asplund. Crédit : idem.

Fig. 95 - Idem.

Fig. 96 - Perspective Stockholmsutställningen, 1929, Rudolf Persson. Crédit : idem.

Fig. 97 - Site plan for Stockholms utställningen 1930 av konstindustri, 1928-1930, Erik Gunnar Asplund architect, Sigurd Lewerentz designer. Crédit : Collection Centre Canadien d'Architecture.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige (1957), 2012
- BASILICO, Gabriele ; CROSET, Pierre-Alain, *Monte Carasso: la ricerca di un centro. Un viaggio fotografico di Gabriele Basilico con Luigi Snozzi*, Berne, Lars Müller Publishers, 1996
- BEGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, Clamecy, Pluriel (2005), 2018 : *Introduction*, pp. 19-52 et *Le monde familier et la répression de l'étrangeté originelle*, pp. 350-355
- BORRUEY, René, *Architecture et modestie: actes de la rencontre tenue au Couvent de La Tourette (Centre Thomas-More) les 8 et 9 juin 1996*, Collection Des lieux et des espaces, Montpellier, Théâtète, 1999
- BOUDOU, Dominique, *Nouvelle simplicité. Art « construit » et architecture suisse contemporaine*, Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, 2002
- CALDENBY, Claes ; HULTIN, Olof, *Aplund, with articles by Carl-Axel Acking, Elias Cornell, Gösta Drugge, Kenneth Frampton, Stuart Wrede*, Stockholm, Gingko Press, 1985
- CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé*, (trad. fr: GAYRAUD, Régis), Paris, Allia, (1917), 2008
- CROSET, Pierre-Alain, *Pour une école de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires romandes, 1999
- EINAUDI, Frédéric ; VERGÈS, Simon (sous la direction de); *L'architecture inefficente : Luigi Snozzi et Fabio Merlini*, Marseille, Cosa Mentale, 2016
- FOCILLON, Henri, *La Vie des formes*, Paris, PUF, (1934), 2000
- GARGIANI, Roberto, *Auguste Perret. La théorie et l'oeuvre*, Paris, Gallimard, 1994
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, volume I, la présentation de soi*, Normandie, Editions de Minuit, (1973), 2018
- HEINRICH, Tessenow, *Autour de la maison*. Du titre original, *Hausbau und dergleichen*, (trad. fr : MINSSART, Yves), sous la direction du professeur ORTELLI, Luca, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires romandes, 2019
- HOBHOUSE, Niall ; HUTTON, Louisa ; KRUCKER, Bruno, *Architecture is not made with the brain : the labor of Alison and Peter Smithson*, Londres, AA publication, 2003
- JOST, François, *Le culte du banal, de Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS éditions, 2013
- LAPIERRE, Éric, *Le Point du Jour. Une architecture concrète*, Paris, éditions Le Point du Jour, 2011
- LUCAN, Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires romandes, 2015
- LUCAN, Jacques, STEINMANN, Martin; *Martin Steinmann - Forme forte: écrits 1972-2002*, Bâles, Birkhäuser, 2003
- MARTI ARIS, Carlos, *Silences éloquentes. Écrits d'art et d'architecture*, (trad. fr: MARTINEZ VALLS, Marta), Paris, Cosa Mentale, 2019
- ORTELLI, Luca, *La pertinence de Gunnar Asplund. Du cimetière boisé à l'exposition de Stockholm*, Genève, MetisPresses (2018), 2019

- PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989
- PERRET, Auguste, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Saint-André de Roquepertuis, éditions du Linteau, (1952), 2016
- ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville*, (trad. fr : BRUN, Françoise), Paris, L'Équerre, (1966), 1981
- SMITHSON, Alison et Peter, *Without Rhetoric: Architectural Aesthetic, 1955-72*, Latimer New Dimensions Limited, 1973
- SNOZZI, Luigi, *Monte Carasso: la reinvenzione del sito*, Bâle, Birkhäuser, 1995
- WEINER, Cyrille ; MELONI, Giaime, *Banale e Brutale*, Montreuil, atmosphériques narratives, 2015
- WREDE, Stuart, *The architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge, Massachusetts et Londres, MIT Presse, 1980
- WREDE, Stuart, *Erik Gunnar Asplund : 3 Projects*, Tokyo, Global Architecture, 1982

MÉMOIRES

- ALBAZ, Eliott ; FRANZOI, Michele, *As Found, théorie et procédure*, Mémoire de master Architecture & expérience, École Nationale Supérieure d'Architecture et du Territoire Paris-Est, 2019
- CERET, Johanna, *L'Architecte, le Maire et la Ville : une réglementation au service d'un projet de ville*, Mémoire de Master, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2017
- GALLIGO, Alice, *Le Neutre: Étude de la suspension de la signification en architecture contemporaine*, Mémoire de master, Université Libre de Bruxelles, faculté d'architecture La Cambre-Horta, 2015
- KAGAN, Sonia, *La grande Bellinzona. L'enseignement de Monte Carasso*, Mémoire réalisé dans le cadre du séminaire *Territoire en projet, architecture, urbanisme et paysage*, École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville, 2018
- LEGRAND, Capucine, *Le Superflu et le Nécessaire. Vers une frugalité somptueuse en architecture*, énoncé théorique de master, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2019

ARTICLES

- BABOULET, Luc, « L'art d'étranger », préface du catalogue du festival d'architecture et de cinéma réalisé par BARTH, Romain ; DURANTE, Maëlle ; FOURRIER, Arnaud ; HOFFMANN, Solène, *Un sentiment d'étrangeté*, Paris, mai 2019
- BANHAM, Reyner, « The New Brutalism », *Architectural Review*, décembre 1955, pp. 355-356
- BUISSON, Aurélie, « La ruse de la normalité », *Retour à la normalité, Matières*, n°12, Lausanne, 2015, pp. 114-129
- GILOT, Christian, « Histoires d'eau », *San Rocco* 66, n°14, mai 2018, pp. 26-30
- HEUVEL, Dirk Van Den « As Found: The Metamorphosis of the everyday. On the Work of Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, and Alison and Peter Smithson (1953–1956) », *Oase*, n° 59, 2002

- HUET, Bernard, « Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime », dans le catalogue de l'exposition *Métamorphoses parisiennes* au Pavillon de l'Arsenal, Paris, 1997
- LAPIERRE, Éric, « Ordinaire vs. banal. Conversation entre Auguste Perret et Robert Venturi », mars 2018
- LAPIERRE, Éric, « L'ordre de l'ordinaire, architecture sans qualités », Catherine Perret (dir.), *Peinture sans qualités*, Dijon, Les Presses du réel, 2006
- LAPIERRE, Éric, « Tradition et spontanéité », *Maison de l'architecture de Picardie*, septembre 2006, pp. 12-14
- LAPIERRE, Éric, « Inquiétant ready-made. À propos d'une maison de Lacaton et Vassal », *Matières*, n°7, Lausanne, 2005, pp. 22-36
- ORTELLI, Luca, « Sur la toile de l'ordinaire », *Banal/Monumental, Matières*, n°4, Lausanne, 2000, pp. 44-53
- ORTELLI, Luca, « Proportions profanes. Éléments du classicisme moderne en Suède », *Matières*, n°5, 2002, pp. 30-39
- ORTELLI, Luca, « Alltagsarchitektur », Ein Vortrag an der HafenCity Universität Hamburg, février 2010
- ORTELLI, Luca, « Architecture ancrée dans le quotidien. Kay Fisker et ses compagnons de route », *Retour à la normalité, Matières*, n°12, Lausanne, 2015, pp. 66-81
- SCHELLER, Benjamin, « L'honneur du pauvre et l'honneur du marchand. La Fuggerei, fondation de Jakob Fugger le Riche à Augsburg », *Histoire urbaine*, n°27, Paris, janvier 2010, pp. 91-106
- SMITHSON, Alison et Peter, « The 'As Found' and the 'Found' », David Robbins (dir.), *The Independent Group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Londres, MIT Press, février-avril 1990, pp. 201-202
- SNOZZI, Luigi, « Monte Carasso : à la recherche d'un centre », *Le visiteur*, n°16, novembre 2010, pp. 7-18
- SOBERG, Martin, « Kay Fisker's classical principles for modern housing », *Reflecting histories and directing futures*, The Nordic Association of Architectural Research, 2019, pp. 54-74
- STEINMANN, Martin, « La brouette suisse », *Retour à la normalité, Matières*, n°12, Lausanne, 2015, pp. 8-21

ARTICLES ET CONFÉRENCES SUR LE WEB

- BELMONTE, Cyril, « Les banalités, ou comment s'en débarrasser. Projet d'enquête sur les modalités d'abolition des banalités sur les fours, moulins et pressoirs. Naissance du service public de l'Ancien Régime à la Révolution française et à l'époque napoléonienne », *Telemme*, 11 mars 2016
 Source : https://telemme.mmsh.univ-aix.fr/edition/79875/Les_banalites__ou_comment_s_en_debarrasser__Projet_d_enquete_sur_les_modalites_d_abolition_des_banalites_sur_les_fours__moulins_et_pressoirs, visité le 5 octobre 2020
- DESGRANDCHAMPS, Guy, « Architecture invisible », *Le Moniteur*, novembre 2007
 Source : <https://www.lemoniteur.fr/article/architecture-invisible-par-guy-desgrandchamps-architecte.562994>, visité le 29 octobre 2020
- DOUCET, Louis, « Reverdy, cent ans après », *Cynorrhodon*, février 2019

Source : <http://www.cynorrhodon.org/LPAG/L080.html>, visité le 15 décembre 2020

LAPIERRE, Éric, « Banal vs. ordinaire : conversation entre Auguste Perret et Robert Venturi », conférence organisée par TVK pour *La Terre est une architecture* dans le cadre de la Plateforme de la création architecturale, Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris, 7 janvier 2016

Source : <https://vimeo.com/152688315>, visité le 7 octobre 2020

LAPIERRE, Éric, ORTELLI, Luca, « La narration du quotidien », discussion organisée dans le cadre de l'exposition *La narration du quotidien*, f'ar, forum d'architecture, Lausanne, 10 mars 2016

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=ju9TelnzTck>, visité le 8 octobre 2020

ARCHIVES DIGITALES

Canadian Centre for Architecture

<https://www.cca.qc.ca/en/visit>

DigitaltMuseum

<https://digitaltmuseum.se/owners/S-ARK/info>

Europeana

<https://www.europeana.eu/fr>

Library of Congress

<https://www.loc.gov>

MoMA, The Museum of Modern Art

<https://www.moma.org/artists/27>

