

LE CIEL EST TOUJOURS GRIS

Architecture banale, une créativité dissimulée

Énoncé théorique de master
École polytechnique fédérale de Lausanne
Dimitri Kasparian

*Je tiens à remercier les professeurs
Eric Lapierre et Anja Fröhlich ainsi que
Tanguy Auffret-Postel.
Mes remerciements vont aussi à Zoé,
Eddie et Tina.*

Table des matières

Introduction	7
Le banal n'est pas l'ordinaire	13
Le banal	15
L'ordinaire	19
Analyses et investigations : études de cas	23
Amsterdam	25
Bâle	37
Stevenage	49
Zurich	61
Conclusion	75
Bibliographie et sources	81

Introduction

Dans son ouvrage de 1966 L'Architecture de la Ville, Aldo Rossi aborde l'architecture comme une forme concrète qui représente la société dans laquelle nous vivons : « elle est la scène fixe de la vie humaine ».¹ En cela, elle est éminemment collective et porteuse d'un caractère commun qui dépasse l'individualité des membres de la société ou de la communauté. Ces valeurs d'ensemble sont, à travers les monuments, exprimées en architecture pour la postérité – les « éléments singuliers » dont parle Aldo Rossi – qui sont autant de repères ponctuant la ville : cathédrales, Hôtel de Ville, musées, etc. Dans des lieux précis et ponctuels, ces bâtiments incarnent la société et hébergent les usages publics nécessaires au fonctionnement de celle-ci. Néanmoins, ils ne représentent pas la majorité des constructions. Les villes sont principalement composées de bâtiments dont la fonction est beaucoup plus *ordinaire* : les logements. Ils sont l'environnement de notre vie quotidienne et l'habitude que nous avons de les côtoyer nous les rend familiers. Par opposition aux monuments, les bâtiments de logement composent le fond architectural *ordinaire* de la ville et sont donc le support par excellence du *banal* en architecture.

L'intérêt de Rossi pour la toile de fond qui compose la ville : le logement, se retrouve dans L'Architecture de la Ville. « La ville a toujours été largement caractérisée par la résidence » nous explique Rossi. « La forme adoptée par les types d'édifices résidentiels, leurs caractéristiques typologiques, sont étroitement liées à la forme de la ville. »² La fonction du logement constitue la majeure partie de l'espace urbain et mérite d'être étudiée bien qu'elle ne soit pas singulière. Heinrich Tessenow établit aussi un lien entre architecture et *banal* en utilisant une comparaison chromatique : « Le gris neutralisant et atténuant [...] est toujours supérieur en force dans la vie quotidienne urbaine. La couleur grise n'est peut-être pas la meilleure, mais c'est certainement la couleur la plus naturelle ou la plus proche de la meilleure couleur [pour l'architecture]. »³

Le sens courant du mot *banal* ayant une connotation péjorative, il est intéressant de se pencher plus en avant sur sa définition et son utilisation dans le domaine spécifique de l'architecture. Il se rapporte à des constructions familières et pérennes dans leur contexte spécifique et est ainsi variable d'un lieu à un autre. Cette familiarité naît de la répétition

1. A. Rossi, L'architecture de la ville, 13.

2. L'architecture de la ville, 84-85.

3. H. Tessenow, Geschriebenes, 47. Citation originale : « [Das] dämpfende neutralisierende Grau, das im städtischen Alltag immer überlegen stark ist. Die graue Farbe ist vielleicht nicht ohne weiteres die allerbeste, ist aber ganz gewiß die selbstverständlichste Hausfarbe oder ist der besten Hausfarbe immer ganz nahe verwandt. »

d'éléments formels ou plastiques dans les édifices. Mais, il est important de noter sa différence avec l'*ordinaire* qui qualifie une manière de faire un bâtiment standard et automatique. Il suit un schéma conventionnel dans son dessin comme dans les matériaux qu'il met en œuvre. Nous verrons par la suite que la définition du *banal* est ardue car il ne nous vient pas d'exemple univoque pour l'illustrer.⁴ De fait, Martin Steinmann et Christopher Alexander font référence à l'atmosphère qui le caractérise en utilisant respectivement les termes de « Stimmung »⁵ et de « quality without a name »⁶, plutôt que d'en donner une image concrète. De la difficulté à définir le *banal*, nous pouvons nous demander à juste titre s'il est aussi délicat à identifier, et alors, quelle(s) forme(s) prend-il ou peut-il prendre ?

Nous pouvons nous poser une autre question : quelle(s) qualité(s) peut avoir le *banal* en architecture ? Comment les bâtiments de logement, qui affichent le *banal* à travers des formes ou des matériaux familiers, et qui rentrent dans l'habitude,

prennent de l'importance à mesure que nous les observons, que nous les habitons et que nous les côtoyons ? À ce sujet, Miroslav Šik nous donne un premier élément de réponse en évoquant les détails qui se révèlent être riches et forts de caractère alors qu'ils sont invisibles au premier regard : « Parfois, des circonstances défavorables nous obligent à passer du temps dans des lieux banals. Plus par défaut que par intérêt, nous commençons à observer l'environnement qui nous entoure. En peu de temps, quelque chose de remarquable se produit. Le voile gris qui enveloppe habituellement la vie de tous les jours commence à se lever. La plus petite fleur, la plus insignifiante plante que nous ignorions car elle était sans importance, révèle soudainement sa beauté. Comme si le regard prolongé était une baguette magique, un sésame capable de faire apparaître la splendeur de tout et n'importe quoi. »⁷

4. D. Lyon, *Avatar de l'Architecture Ordinaire, Moi ? ... J'ai dit bizarre ?*, 6.

5. Intervenants multiples, *The presence of things - Hommage à Martin Steinmann*, Conférence à l'EPFL

6. C. Alexander, *The Timeless way of building*, 19.

7. A. Bideau; A. Dell'Antonio; M. Tschanz; M. Šik, *Old New*, Miroslav Šik, 57. Citation originale : « Sometimes, unfavourable circumstances oblige us to spend time in banal places. Less through interest and more through lack of something better to do, we start observing our surroundings. In a little while, something remarkable happens. The grey veil that usually envelopes everyday life begins to lift. The tiniest flower, the most insignificant weed that we always overlooked because it was so unimportant, suddenly reveals its beauty. As if the lingering gaze were a magic wand, an "open sesame" formula capable of disclosing the splendour of anything and everything. »

Quels procédés architecturaux contribuent à un environnement construit banal ? En quoi celui-ci offre-t-il des situations architecturales de qualité particulière ?

Cet énoncé tâchera de répondre à ces questions de la manière suivante. Nous commencerons par établir une définition approfondie du *banal* et de l'*ordinaire* dans le domaine de l'architecture.

Toute architecture s'inscrit dans un environnement, plus ou moins densément construit, qui possède un ordre donné. Elle y réagit avec résistance : le toit permet de se protéger de la pluie et les murs du vent. La construction de tout objet architectural n'est donc pas un phénomène naturel mais une intervention humaine. Par conséquent, toute construction est réfléchie avant d'être construite et le raisonnement derrière la construction peut être déchiffré.⁸ Ainsi, à travers les analyses de quatre bâtiments, nous essayerons de comprendre quelles formes portent en elles le *banal* de mettre en lumière différentes manières de l'interpréter tant dans la forme que dans la construction. Dans un souci de cohérence des comparaisons, ces quatre études de cas portent toutes sur des réalisations datant de 1985 à 2013 pour tisser des liens avec la condition et les problématiques

contemporaines de l'architecture. De plus, les réalisations ont toutes le logement comme fonction principale. En effet, il a été précédemment établi que le logement collectif a ceci de *banal* qu'il représente un ensemble d'individus et n'a trait à la monumentalité. Bien que connexe, la question de la monumentalité n'est pas le cœur de notre sujet. Cette analyse se fera, par le dessin où plans et les élévations des différents objets seront présentés de manière uniforme en utilisant une échelle constante, et la photographie afin de rendre compte de situations particulières et du contexte. De fait, il serait curieux de présenter ces bâtiments isolément au vu de la dimension contextuelle et répétitive du *banal*. Ils sont introduits par une série de photographies qui présentent les bâtiments alentours. Cette juxtaposition permet également d'appréhender les premiers éléments de leur *banalité*. Enfin des écrits de différents architectes éclaireront l'analyse.

Nous tâcherons d'être le plus objectif possible dans la lecture de notre analyse car en cherchant le *banal* dans ces bâtiments, nous leur donnons un statut exceptionnel. Ce paradoxe est également présent dans la conception de ces architectures.

8. A. Bideau; A. Dell'Antonio; M. Tschanz; M. Šik, *Old New*, Miroslav Šik, 7.

Le *banal* n'est pas l'*ordinaire*

Le banal

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit le *banal* comme suit.

Banal, adj. et subst.

- Qui est commun, qui est à la disposition de tout le monde.
- Qui ne présente aucun élément singulier, qui est conforme à des normes adaptées au plus grand nombre d'utilisateurs.
- Qui devient vulgaire, anonyme à force d'être utilisé, vécu, regardé.

L'origine du mot *banal* remonte au régime féodal dans lequel il désignait l'appartenance à un ban ou à une circonscription seigneuriale. Il a perduré dans le langage courant comme synonyme de communal, c'est-à-dire à disposition de tous les habitants de la commune. Nous pouvons donc établir que le sens premier du mot *banal* a conservé une dimension collective, qui n'est pas sans rappeler celle qui caractérise l'architecture dans le chapitre précédent. Bien qu'aujourd'hui le sens du *banal* comme quelque chose de familier s'est imposé dans le vocabulaire commun, il reste toutefois une distinction notable lors de l'utilisation du pluriel. Alors que le *banal* médiéval suit les règles d'orthographe et devient banaux, le *banal* actuel prend exceptionnellement le « s » usuel.⁹

Plus tard, au XX^{ème} siècle, Auguste Perret aborde le thème de la *banalité* en architecture dans son ouvrage publié en 1952, Contribution à une théorie de l'architecture : « 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 comme satisfait. »¹⁰

Il découle d'abord de cette définition que le *banal* est inscrit dans son époque, ce n'est pas un pastiche de figures passées. Il n'y a donc pas de forme intemporelle qui produirait du *banal*, mais celui-ci évolue avec le temps, les mœurs et les styles. Un des signes de la *banalité* serait pourtant d'être indatable et permanente. Le *banal* en architecture ne consiste donc pas à élaborer des édifices exubérants mais des constructions qui « semblent avoir toujours existé ».

9. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

10. A. Perret, Contribution à une théorie de l'Architecture.

De même, le *banal* se rapporte à une précision constructive particulière et moderne. Les matériaux de construction y sont utilisés pour les propriétés qu'on leur connaît au moment de la construction. Construire le *banal* est un acte réfléchi qui prend en compte les nouveautés technologiques et, particulièrement aujourd'hui, les enjeux environnementaux afin d'élaborer un édifice contemporain. Auguste Perret utilisa ainsi le béton armé, matériau novateur de son temps, à la fois pour ses qualités structurelles et pour son esthétique, qui lui permirent de répondre aux programmes variés qui lui furent confiés.

Toute construction est inscrite dans un contexte spécifique. Du rapport entre l'élément et son environnement naît le *banal*, il n'est donc pas naturel. Au sein de son contexte, cet élément – nous parlons ici d'architecture – est commun et ne présente aucun élément singulier, il est un parmi d'autres. Ainsi, la répétition d'un type, petit à petit confrontée aux habitudes, produit de la *banalité*. La rue de Rivoli à Paris peut ici faire figure d'exemple. La répétition des immeubles de style néoclassique produit un effet de série où chaque entité constitutive de l'ensemble apparaît comme *banale*. Ajouter des exceptions à cet ensemble détruirait l'unité établie, celles-ci faisant clairement figure d'accidents. Le *banal* est ainsi propre au lieu dans lequel il s'inscrit et il n'existe pas

d'exemples universels qui pourrait l'illustrer. Par extension de son statut contextuel, le *banal* est aussi culturel. Les habitudes de chacun – ou plutôt de chaque groupe culturel – définissent un référentiel *banal* différent. Il est donc tout à fait *banal* pour un habitant de la Péninsule Scandinave de côtoyer les maisons de couleur « rouge Falun » caractéristiques de cette région. Il sera *extraordinaire*, pour lui, d'être entouré de maisons à colombages, même si celles-ci sont courantes dans leurs régions. L'inverse étant tout aussi manifeste.

Le *banal* n'est pas pour autant uniforme, et le type varie en fonction des interprétations de chaque architecte. Dans leur recueil de textes Papers 2 les architectes Jonathan Sergison et Stephen Bates relèvent l'interprétation de la répétition et en font un lien direct avec la Nature. « La répétition implique la reproduction d'un élément, encore et encore, et alors que je ressens une intensité dans cette similitude, amenée par la répétition d'un motif, j'y vois également le potentiel d'une variation. La Nature nous montre que les reproductions ne sont jamais identiques mais plutôt un répertoire de différences subtiles d'un type. Quand je pense à la répétition en termes d'architecture et d'urbanisme, je la regarde comme une stratégie qui peut être explorée en termes formels, sociaux et émotionnels. Cette stratégie est expérimentale, rigoureuse

dans son expression, mais libre et adaptable car elle peut être modifiée pour correspondre à un lieu, un usage ou un mode de vie. »¹¹ Ainsi, le *banal* est profondément riche. Il varie en fonction du lieu dans lequel il se trouve, de la culture de celui qui le côtoie et de l'époque à laquelle il est construit.

Nous pouvons définir notre *banal* architectural comme étant l'ensemble varié des constructions pérennes qui semblent habituelles et familières, dans leur contexte spécifique, grâce à une répétition. Par la répétition, le *banal* forme la toile de fond sur laquelle pourront apparaître des exceptions, portant, elles, des valeurs collectives.

Il est important de relever que dans le langage courant, les mots *ordinaire* et *banal* sont employés de manière indifférenciée et sont présentés comme synonymes. Cependant, il est nécessaire de les différencier dans le domaine de l'architecture car ils font référence à des principes différents.

11. J. Sergison ; S. Bates, *Papers* 2, 87. Citation originale : « Repetition implies the replication of an element, over and over, and while I experience intensity in this sameness, brought about by the repetition of pattern, I also see the potential in the variation within the sameness. Nature shows us replicas are never identical but rather a repertoire of subtle differences with regards to a given type. When I think of repetition in terms of architecture and urbanism, I regard it as a strategic concept that may be explored in formal, social and emotional terms. This strategy is experiential, rigorous in expression, yet loose and adaptable, as it can be modified to suit a place, use or way of life. »

L'ordinaire

Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit l'*ordinaire* comme suit.

Ordinaire, adj. et subst.

- Qui découle d'un ordre de choses ou appartient à un type présenté comme commun et normal.
- Qui présente des caractéristiques, une valeur, une qualité qui ne dépassent pas le niveau moyen par opposition à quelque chose d'autre pour lequel celle-ci sont supérieures.
- D'une manière conforme à l'usage.

Contrairement au *banal*, l'*ordinaire* ne véhicule pas de sens communautaire mais est strictement rattaché à l'habitude. Historiquement, l'*ordinaire* de messe correspond au livre dans lequel on retrouve l'ensemble des prières et des parties invariables de la messe. L'*ordinaire* fait aussi référence à l'ensemble des mets qui constituent l'alimentation quotidienne et au courrier qui arrive et part à heure fixe.¹² Il est par définition opposé au *sensationnel*.

En architecture, on trouve mention de l'*ordinaire* dans le livre Learning From Las Vegas publié en 1972 et écrit par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour. « L'architecture

peut être ordinaire – ou plutôt, conventionnelle – de deux manières : dans la manière dont elle est construite ou dans la manière dont elle est vue, c'est à dire, dans son processus ou dans son symbolisme. »¹³ Rappelons-nous qu'il en va de même avec le *banal* : la méthode constructive et la forme résultante sont nécessaires dans la production d'une œuvre *banale*. Mais l'*ordinaire* diffère en cela que « construire conventionnellement c'est employer des techniques et des matériaux standards, en acceptant l'organisation habituelle et actuelle de l'industrie de la construction et sa structure financière pour espérer assurer une construction rapide, solide et économique. »¹⁴

12. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

13. R. Venturi ; D. Scott Brown ; S. Izenour, Learning from Las Vegas, 128. Citation originale : « Architecture may be ordinary – or rather, conventional – in two ways: in how it is constructed or in how it is seen, that is, in its process or in its symbolism. »

14. Learning from Las Vegas, 128. Citation originale : « To construct conventionally is to use ordinary materials

Il n'y a donc pas de volonté de réfléchir à la manière de bâtir mais simplement de prendre, de manière presque automatique, le tout venant de la construction. Ceci produit une architecture conforme au niveau moyen de ce qui l'entoure. L'*ordinaire* se conforme à l'usage habituel et normal des choses. Il se détache de la permanence et se concentre sur le court terme. À contrario, le « long terme exige la création plutôt que l'adaptation. Il se fonde sur une recherche sérieuse, et se forme à travers une organisation minutieuse intégrant les technologies avancées. »¹⁵ Dans les mots de Venturi, Scott Brown et Izenour on retrouve les dogmes du *banal* d'Auguste Perret.

Toujours dans *Learning From Las Vegas*, il est souligné que le court terme, donc l'*ordinaire*, est en partie imposé par le contexte économique dans lequel l'architecture est conçue : « le court terme est la raison pour laquelle [les] clients mandatent les architectes [...] car les paiements des clients ne sont ni adéquats ni prévus [pour le long terme]. »¹⁶ La condition

dans laquelle se constitue aujourd'hui le bâti, et ce depuis les années d'après-guerre, est donc profondément *ordinaire*. On voit sur les sites de construction de nombreux matériaux bas de gamme qui répondent aux contraintes économiques et à des standards, sans considérer ni le confort des futurs usagers ni la pérennité de l'édifice.

Il en est de même pour des bâtiments qui ne sont pas destinés à la fonction du logement. La recherche de l'*exceptionnel* ne passe plus par la noblesse des matériaux utilisés mais par la déformation sculpturale de l'expression du bâtiment. Ce phénomène de distorsion de la forme globale d'un volume est nommé par Venturi, Scott-Brown et Izenour « canard », en référence au restaurant « The Long Island Duckling »¹⁷. Le restaurant caractérise cette apparence à l'extrême, où la dimension symbolique illustre littéralement la fonction.

Ainsi, l'*ordinaire* se rapporte au standard et au conventionnel et n'est pas lié au contexte spécifique de chaque bâtiment. Il présente

and engineering, accepting the present and usual organization of the building industry and its financial structure and hoping to ensure fast, sound, and economical construction. »

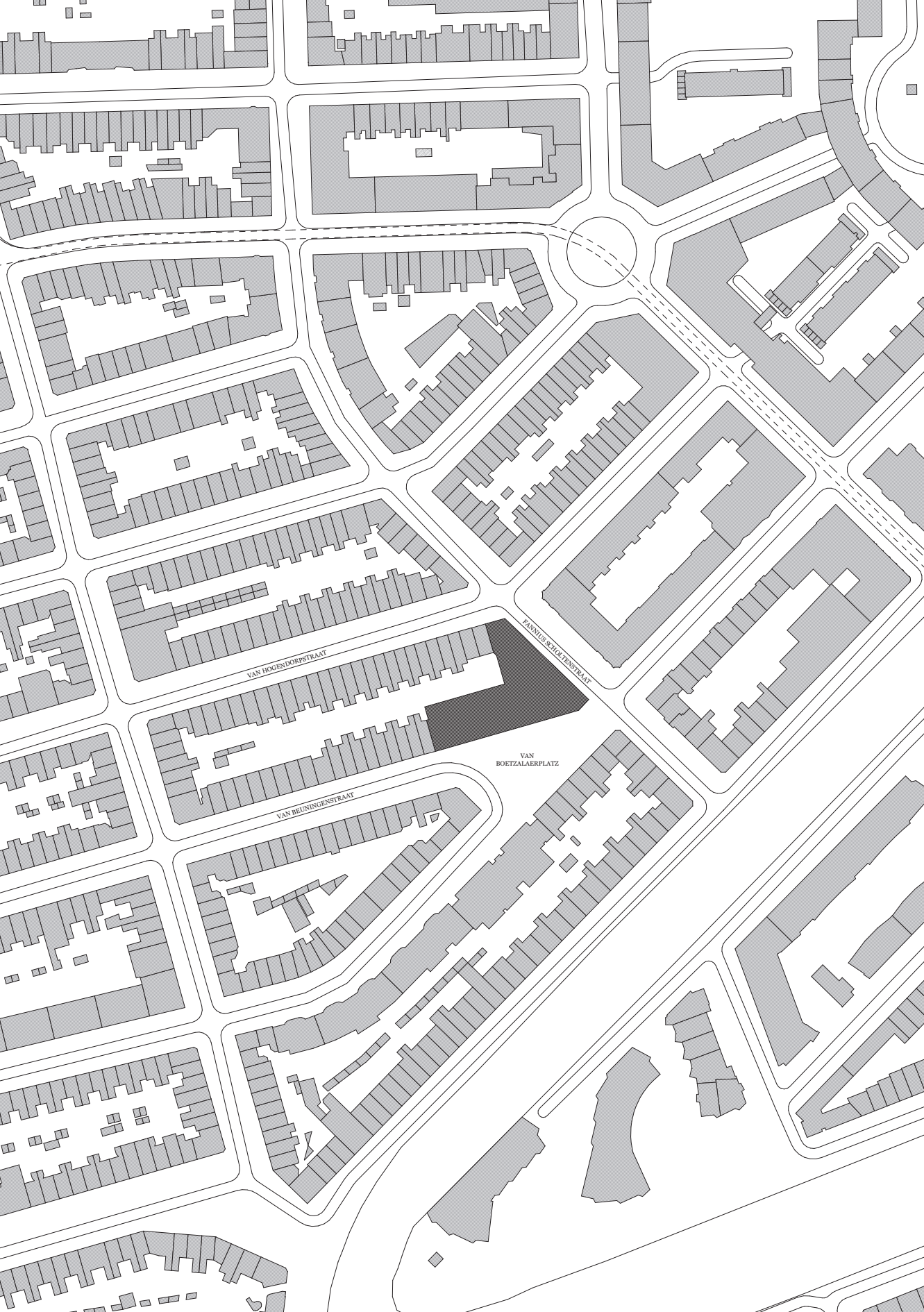
15. *Learning from Las Vegas*, 129. Citation originale : « Architecture for the long run requires creation, rather than adaptation, and response to advanced technology and sophisticated organization. It depends on sound research [...]. »

16. *Learning from Las Vegas*, 129. Citation originale : « [...] the short run is what our clients have largely retained us architect for [...] because the client's fee is not adequate for and not intended for [long term] purpose. »

17. *Learning from Las Vegas*, 87.

une qualité moyenne et ne prétend à aucune permanence, ni dans sa forme, ni dans sa construction. Il est renouvelé sans cesse en suivant les tendances passagère de son époque. À présent, nous sommes certains que l'*ordinaire* et le *banal* ne se rapportent pas à la même architecture ni à la même façon de faire. Pour la suite de cet énoncé théorique, nous utiliserons les termes *banal* et *ordinaire* conformément aux deux définitions que nous avons développées jusqu'à présent.

Analyses et investigations : études de cas



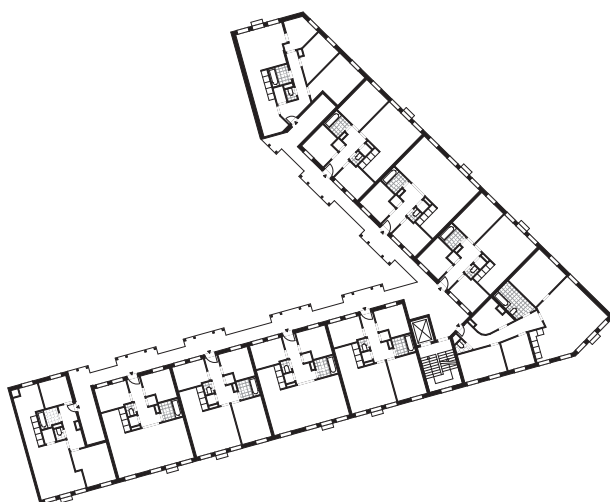
Amsterdam



À gauche, plan de situation. Au-dessus, logements pour personnes âgées, M3H, Amsterdam 2013.







Plan d'étage courant. Les logements ont une trame commune mais la division de l'espace peut varier en fonction des besoins et de l'autonomie de chaque résident.

Le travail de l'agence d'architecture M3H se focalise principalement sur l'environnement urbain. Une recherche approfondie sur le contexte social, économique, historique, culturel et physique est toujours à l'origine de leur conception. Y sont aussi intégrés, les différents acteurs du projet, depuis les phases préliminaires jusqu'à la construction. Dans la ville, M3H prend part à des opérations variées mais toujours avec l'objectif de composer des bâtiments qui semblent familiers. « Nous travaillons sur des projets à toutes les échelles. Nos projets sont conçus et réalisés comme un costume sur mesure. Ils sont étonnamment *banals* et ne se révèlent correctement qu'au deuxième coup d'œil. Ils sont durables et donc viables. »¹⁸ Cela donne lieu à des interventions ciblées qui lient les bâtiments avec leur quartier pour répondre aux enjeux spécifiques du site.

Le « Boetzelaer » est un bâtiment de logements sociaux pour personnes âgées. Il se trouve dans le district de Staatsliedenbuurt, un ancien quartier ouvrier d'Amsterdam, établi dans les années 1900. Le réaménagement de ce quartier a pour objectif de remplacer les anciens logements ouvriers, devenus insalubres, et fait partie d'un programme de plus grande ampleur : « Prachtig compact Nederland »¹⁹, initié par l'état, qui

visait à augmenter l'offre de logements en ville pour limiter l'étalement urbain.²⁰ Le bâtiment construit par M3H se trouve en lieu et place d'anciens immeubles et se développe sur l'extrémité entière du bloc urbain auquel il appartient.

On constate aisément que la façade du « Boetzelaer » suit la composition *banale* des immeubles présents à Amsterdam. Sur un rez-de-chaussée plus haut que les autres niveaux, s'empilent trois étages d'habitations couronnés d'un attique. Historiquement, cet attique est réservé au stockage – on voit d'ailleurs encore les crochets de levage sur de nombreuses façades – mais ici, sa hauteur est exagérée pour l'utiliser comme quatrième niveau d'habitation. M3H choisit d'adapter la composition architecturale traditionnelle afin de répondre aux nouveaux programmes de logements, plus denses, demandés par le plan d'aménagement national. Les appartements sont lumineux grâce à l'emploi de fenêtres qui se développent sur toute la hauteur de l'étage et amènent la lumière jusqu'au cœur des appartements. Plus hautes qu'*ordinaire*, les fenêtres suivent la trame régulière de trois ouvertures regroupées en façade où la fenêtre centrale est souvent démarquée des deux autres. Dans le bâtiment de M3H,

18. m3h.nl/bureau/profiel/

19. « Les merveilleux Pays-Bas compacts » en français.

20. M3H, *Cahiers 2*.



m 0 5 20

Façade Sud. La façade compose un des fronts bâtis de la place.

Elle a l'apparence d'une série d'immeubles traditionnels.

l'ouverture centrale est soulignée par un vitrage plus haut et un balcon à la française. Dans les parties pleines de la façade, qui correspondent à celles du bâtiment précédent, un motif de brique en moucharabieh suggère la continuité de la trame en mettant en évidence l'emplacement des ouvertures.

Le rythme de fenêtres est utilisé de manière répétée dans la longueur du bâtiment, il en ressort une certaine abstraction. La répétition rend la façade *banale* et donne au « Boetzelaer » le même statut que les bâtiments qui l'entourent. Il s'y raccroche et poursuit le bloc urbain auquel il appartient et fini par s'y fondre alors qu'il constitue une des façades principales de la place Boetzelaer. Au sein du bâtiment, cela permet de mettre tous les appartements sur un pied d'égalité et d'illustrer la dimension collective qui définit le bâtiment, et par extension son architecture.

La nouvelle construction reprend un autre élément traditionnel des maisons amstellodamoises et qui transparaît dans son expression esthétique : l'utilisation de la brique. L'absence de carrière de pierre aux Pays-Bas a, de fait, positionné la brique comme matériau de construction phare. Présente dans toute la ville d'Amsterdam, et plus largement aux Pays-Bas, elle fait partie du lieu et son utilisation est *banale*. La répétition de façades en brique dans

les rues produit une uniformité qui compose un ensemble cohérent. Dans le « Boetzelaer », les briques forment de hauts piliers qui traduisent, en façade, la structure maçonnée du bâtiment. Les poutres métalliques qui courent autour du bâtiment participent au contreventement général de l'édifice et remplacent l'utilisation de la brique là où elle est le moins efficace : les linteaux droits. Dans le narratif historique, elles font référence au passé ouvrier du quartier. Les matériaux utilisés sont familiers et utilisés à leur juste place. La façade réinterprète la construction amstellodamoise de manière *banale*, donnant l'impression qu'elle a sans cesse fait partie du paysage.

Une attention visible est donnée à d'autres éléments qui, réinterprétés, transmettent un caractère moderne au bâtiment. Les garde-corps des fenêtres centrales affichent un dessin spécifique qui est réutilisé dans le capotage des grilles d'aération situées au-dessus des fenêtres latérales. Les garde-corps sont moins transparents qu'un barreaudage simple et préservent l'intimité des appartements en faisant l'effet d'un rideau. Grâce à leur couleur claire, le contraste entre les fenêtres et les piliers de briques est conservé. Les descentes d'eau pluviales sont apparentes ce qui facilite leur entretien et sont incorporées dans le dessin de la façade. Elles sont au même nu que les briques et encadrent les doubles



m 0 5 20

Façade Est. La composition tripartite des façades amstellodamoises est reprise et adaptée
en fonction de l'aménagement intérieur des logements.

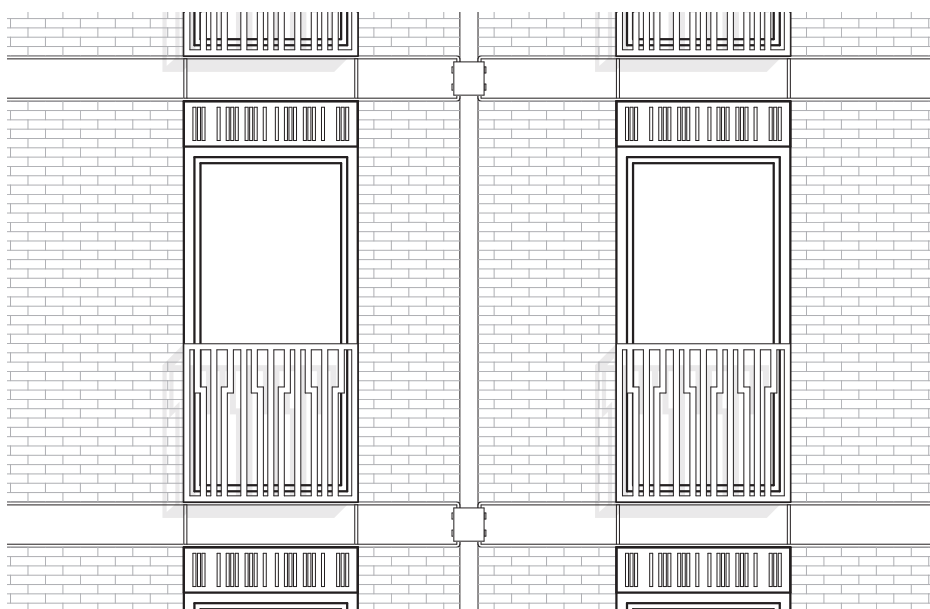
mansardes qui surplombent des paires de portes d'entrée. Tout en restant dans l'alignement des bâtiments de la rue, cela permet de mettre en avant les parties importantes de la façade. Le soin accordé aux éléments les plus *ordinaires*, met en évidence une précision constructive et une vigilance quant à la durabilité du bâtiment.

Au cours de la conception du bâtiment, M3H a collaboré avec les habitants du quartier, les résidents de l'ancien bâtiment, le client et les dirigeants des activités qui occuperaient le bâtiment.²¹ Cette démarche a permis de construire un immeuble adapté aux besoins de chacun d'entre eux. Il est par exemple ressorti le besoin d'avoir des cloisons modulables pour rendre possibles les adaptations spécifiques en fonction de la santé des résidents. Les appartements ont donc tous la même base qui comprend la cuisine et les pièces d'eau. Le reste des cloisons ont été choisies ou non par les occupants. L'accès aux appartements se fait par une coursière extérieure permettant à tous les appartements d'être traversants tout en gardant une seule circulation verticale. Cette méthode de distribution, historiquement associée aux classes populaires par sa forte présence dans les logements ouvriers italiens, prend, dans le « Boetzelaer »,

le statut d'un espace extérieur utilisable. Des décrochés, situés devant chaque appartement, permettent de s'y installer sans entraver la circulation. Ces élargissements sont aussi une occasion à la rencontre des voisins et des autres usagers de l'immeuble. En responsabilisant les habitants au cours de la conception et en offrant des lieux où ils peuvent se retrouver informellement transforme l'immeuble en communauté. Celle-ci sera de fait concernée par le bâtiment et le soin que chacun accordera à l'édifice permettra la permanence de l'édifice. Enfin, le potentiel d'action mis en place rappelle la « quality without a name » de Christopher Alexander : « Nous savons que tout ce qui compte dans un bâtiment ou une ville n'est pas sa forme extérieure, sa seule géométrie, mais les événements qui se produisent. »²²

21. m3h.nl/project/de-boetzelaer-staatsliedenbuurt/

22. C. Alexander, *The Timeless way of building*, 65. Citation originale : « We know, then, that what matters in a building or a town is not its outward shape, its physical geometry alone, but the events that happen there. »

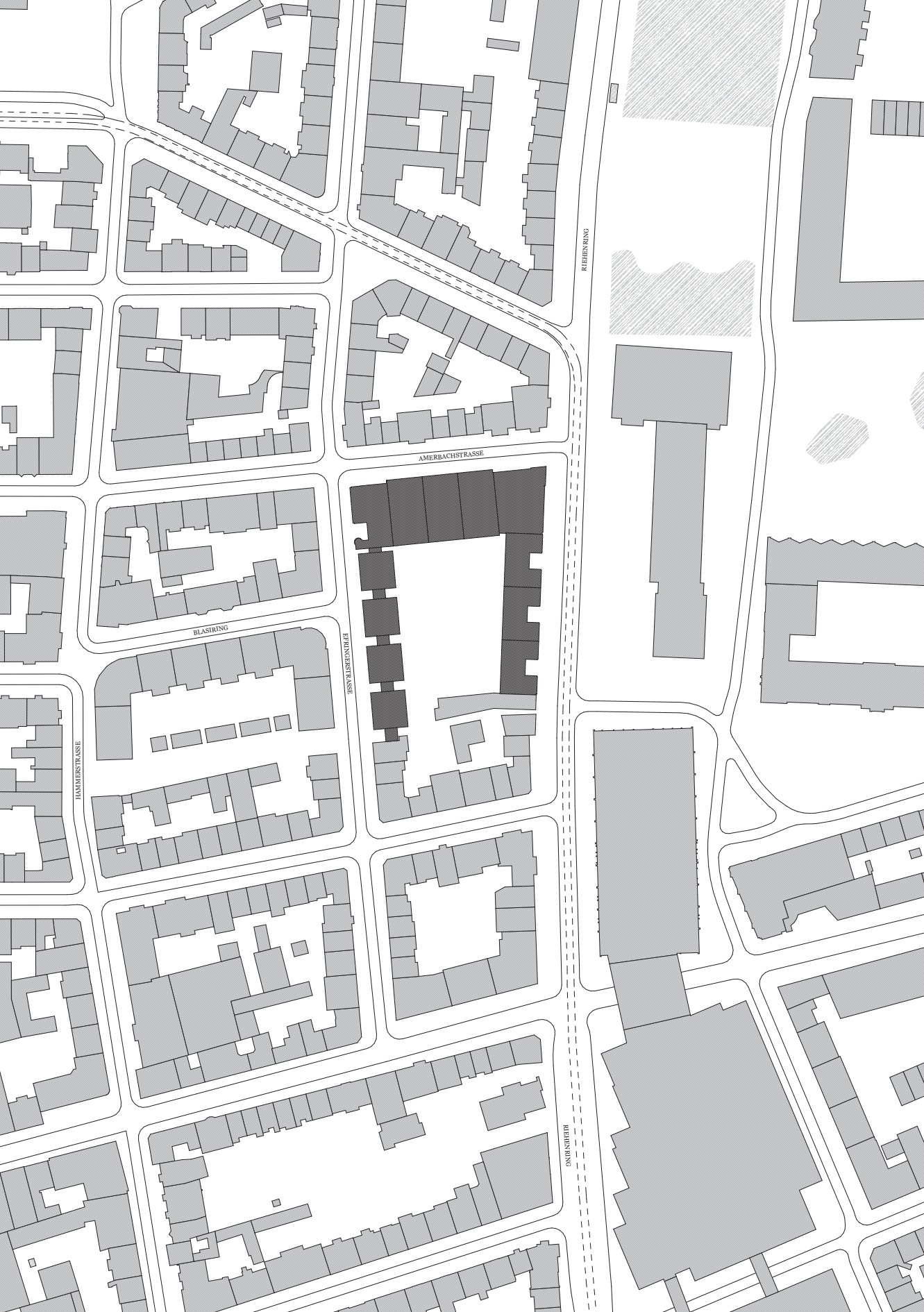


cm 0 10 100

Les garde-corps et les capotages des grilles de ventilations partagent un motif symilaire dans le même métal peint de couleur claire. Les descentes d'eau pluviales sont au même nu que la brique.



Les coursives en bois desservent les appartements et les élargissements créent des espaces extérieurs appropriables par les habitants. (travaux le jour de la visite)



RIEHEN RING

AMERBACHSTRASSE

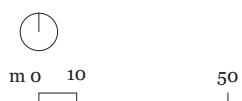
BLASIRING

EHRNDESTRASSE

FANKESTRASSE

RIEHEN RING

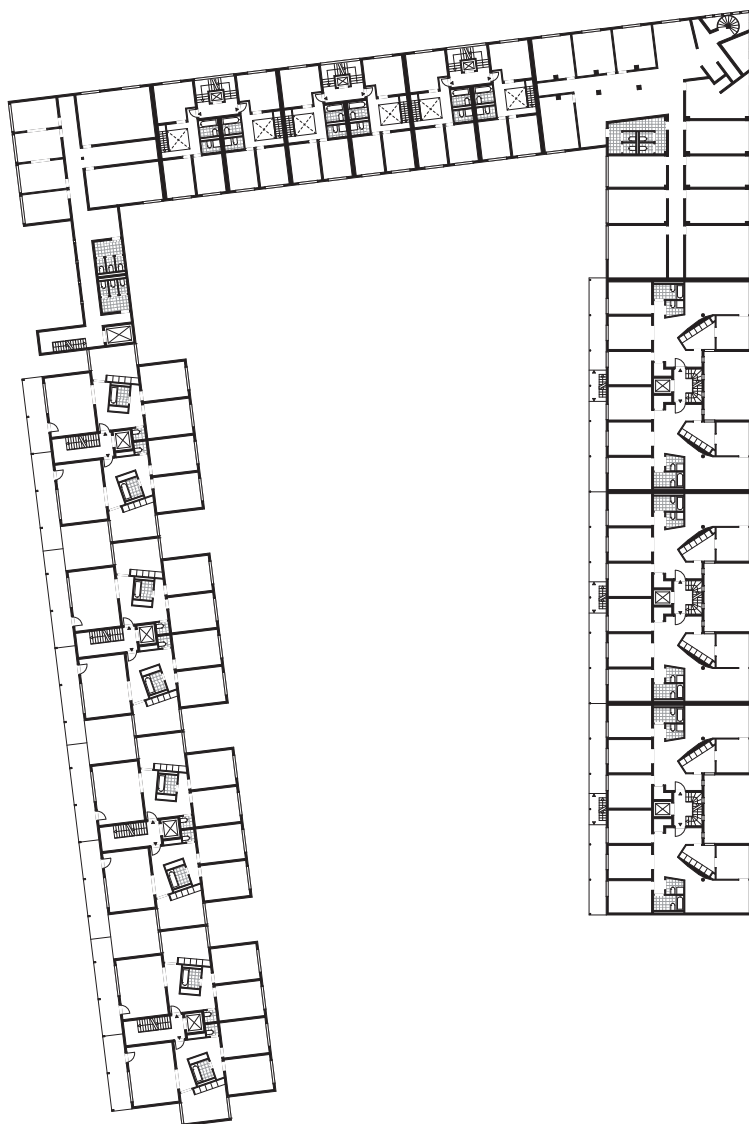
Bâle



À gauche, plan de situation. Au-dessus, Appartements et bureaux, Diener & Diener, Bâle, 1985.







Plan d'étage courant. Chaque aile contient une taille d'appartement particulière.
 Une légère rotation au niveau des cuisines crée de nouvelles relations spatiales.

L'architecture de Diener & Diener est largement portée sur le logement et ce penchant pour l'habitat est explicitement reconnu par Roger Diener : « J'ai remarqué à quel point ce programme nous préoccupe au sein de l'agence, bien plus que n'importe quel autre. C'est le programme sur lequel il est le plus intéressant et excitant de travailler. »²³ Dans les bâtiments qu'il imagine, une attention particulière est donnée aux plans des appartements. En utilisant des typologies qui ont prouvé leur valeur, la disposition des différents espaces est intelligible et facilement appropriable par les habitants. Il n'y a pas d'invention à proprement parler, les éléments constitutifs des appartements habituels sont présents : portes, cloisons, pièces, etc. Le travail de Diener & Diener les rend invisibles en ne leur ajoutant pas de symbolique superflue.²⁴

Le lien entre les constructions et la ville est une autre préoccupation importante du bureau. Leurs réalisations cherchent à trouver une relation avec leur contexte en

prenant en compte le développement général et progressif du site : « Un plan d'aménagement, même s'il n'affecte qu'une petite partie de la ville, prévoit un développement qui ne sera probablement pas réalisé d'une traite. Pour cette raison, il doit prendre en compte le temps de réalisation et le fait qu'il sera mené progressivement. Un plan d'aménagement qui présuppose une mise en œuvre dans son ensemble est problématique et sera difficile à établir. »²⁵ Les constructions sont autonomes dans leurs formes et participent à la construction progressive de la ville, elles y sont rattachées au sens d'une « constellation » qui crée des formes reconnaissables.²⁶

Le bâtiment de Diener & Diener, situé sur le Riehenring à Bâle dans le quartier du Matthäus (autrefois secteur industriel, aujourd'hui résidentiel)²⁷ accueille essentiellement des logements. Ils sont répartis dans trois barres qui composent trois ailes d'un bloc urbain. Les rez-de-chaussée sont occupés par des activités commerciales et les deux

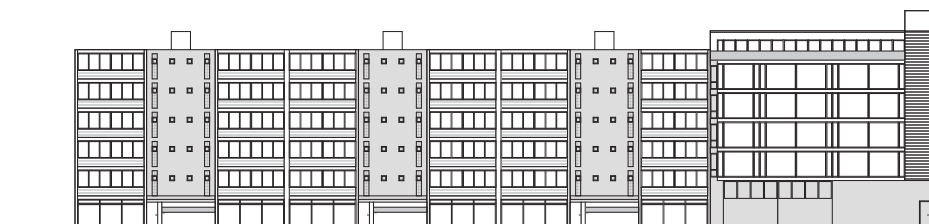
23. M. Steinmann, B. Marchand, A. Aviolat, *Diener & Diener Architects, Housing*, 45.

24. *Diener & Diener Architects, Housing*, 20-21.

25. R. Diener; M. Steinmann, *Das Haus und die Stadt – The House and the City*, 16. Citation originale : « A structural plan, even if it affects only a small part of the city (for example a block) specifies a form of development that will probably not be realized in a single piece. For this reason, it must acknowledge both time and the fact that it will be realized progressively. A structural plan that presupposes implementations as a whole is a problematic plan that will be difficult to transform into reality. »

26. *Das Haus und die Stadt – The House and the City*, 16.

27. *Diener & Diener Architects, Housing*, 53.



m 0 5 20

Façade sur le Riehenring (Est). Les retraits marquent quatre petits immeubles, ils produisent un motif vertical qui balance la longueur et l'horizontalité de la façade.

angles par des bureaux. L'articulation des trois branches de logements forme une vaste cour intérieure longtemps ouverte au public.²⁸ La porosité de la cour s'inscrit dans l'organisation globale du site. En effet, une des entrées de la cour intérieure est située dans le prolongement du passage, déjà créé par Diener & Diener au moment de la construction du bâtiment de la Hammerstrasse, qui traverse l'îlot voisin créant un lien piéton du Riehenring à la Hammerstrasse. L'accessibilité de la cour et la présence des commerces, en particulier de la Migros, font du bâtiment un centre de quartier. Ce statut prédominant et la monumentalité qui émanent d'un édifice de cette taille, sont atténués formellement par la variété des façades. En effet, on peut identifier sur l'ensemble du bâtiment trois élévations distinctes, dans leur forme autant que dans les matériaux qui les composent. Chaque aile de l'ensemble contient un unique type de logement²⁹ et les façades varient en fonction de celui-ci. Diener & Diener imaginent des « accidents » dans le plan qui produisent des situations spatiales inhabituelles comparées à de celles des logements standards. Les cuisines et les salles de bains subissent de légères rotations qui, sans mettre l'usage à mal, enrichissent les appartements

de relations visuelles intrigantes. La forme *ordinaire* du couloir qui sert qu'à desservir des pièces est modifié pour en faire espace de vie, où chaque habitant peut jouir et habiter l'espace comme il l'entend. Ces perturbations, qui apparaissent clairement dans la rigueur du plan, n'ont pas d'impact sur l'extérieur du bâtiment. Les types de logements sont répartis uniformément entre les ailes. Pour cette raison, les trois façades sont très régulières.

La façade du Riehenring est formée de quatre avant-corps qui donnent l'illusion d'une répétition de petits immeubles, plutôt que la vue percutante d'une façade continue de quatre-vingt-dix mètres de long. Les deux parties centrales sont de largeur double alors que les deux latérales, de largeur simple, ferment la composition et définissent la largeur du motif. Les redents ainsi créés permettent d'éclairer les cages d'escaliers à l'aide de briques de verre, et les cuisines sur les façades latérales. Celles-ci sont ventilées naturellement sur un espace où seules donnent les cuisines, évitant aux odeurs d'être transmises vers d'autres pièces de vie. Ces petits immeubles sont marqués par des éléments horizontaux. Sur chacun d'entre eux se retrouvent les nez de

28. La cour a été ouverte au public jusque dans les années 1990. Elle était utilisée pour ses terrains de jeux et pour des projections de cinéma en plein air. Aujourd'hui l'accès est réservé aux résidents.

29. L'aile qui donne sur le Riehenring contient des appartements de quatre pièces, celle de l'Amerbachstrasse des appartements de cinq pièces en duplex et celle qui donne sur l'Efringerstrasse des appartements de trois pièces.



m 0 5 20

Façade sur l'Efringenstrasse (Ouest). Les balcons unifient les quatre parties de la façade marquées par les puits de lumière. Historiquement, les grilles d'entrée était ouverte au public.

dalles pleins, les fenêtres en bandeaux et les contrecœurs en Profilit couchés. L'horizontalité lue en façade rappelle leur appartenance au même bâtiment et crée un assemblage assez fort pour répondre à l'avenue qui lui fait face. La division des fenêtres en trois panneaux verticaux rappelle la fenêtre typique du Bauhaus et renvoie à l'image des verrières d'ateliers qui fait référence à une expression industrielle. Par ce jeu symbolique, l'architecture tisse un lien entre les logements et l'affectation historique du lieu.

L'aile de l'Efringerstrasse est marquée par les garde-corps qui filent sur la longueur complète des logements. Le caractère collectif de l'habitation est souligné, et ce jusque dans les rideaux présents sur les balcons, tous identiques. Les poteaux qui soutiennent les balcons rappellent la construction métallique industrielle. Comme sur le Riehenring l'édifice est divisé en blocs que l'on distingue à travers les puits de lumière situés derrière le filtre d'espaces extérieurs. Le contraste lumineux atténue la monumentalité des balustrades continues.

Au Nord, le bâtiment ne possède pas de décrochés dans sa façade. L'Amerbachstrasse est plus étroite et le bâtiment y réagit de manière plus délicate. Elle n'en reste pas moins structurée par la répétition d'un corps vertical qui articule les fenêtres

tripartites autour des ouvertures longilignes de l'escalier. Les grandes fenêtres des appartements sont soulignées par le cadre légèrement en saillie de leur bardage en tôle.

La galerie vitrée, le corps métallique plein et l'attique rappellent la composition classique des façades, avec sous-bassement et corniche, bien que les matériaux utilisés soient d'inspiration industrielle. Le bardage en tôle est posé à l'horizontale et son rythme est repris dans l'intervalle des barreaux des garde-corps. Les fixations des plaques de tôle jouent un rôle dans l'expression esthétique en formant des lignes plus sombre que le métal. Diener & Diener utilisent les propriétés intrinsèques du matériaux pour dessiner une façade silencieuse sur l'Amerbachstrasse.

Bien que ces façades soient différentes, elles possèdent néanmoins une caractéristique commune : l'utilisation de matériaux industriels dans leur réalisation. Le bardage métallique sur la Amerbachstrasse, le Profilit sur le Riehenring et la structure métallique des balcons de l'Efringerstrasse font écho au passé industriel du quartier. Ils sont une inspiration évidente et sont subtilement réinterprétés pour un programme de logements contemporain.



m 0 5 20

Façade sur l'Amerbachstrasse (Nord). L'expression silencieuse de la façade correspond à une rue plus étroite.

La composition de la façade emprunte les codes classiques du sous-bassement et de l'attique.

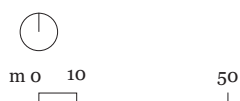


Les fenêtres tripartites sont marquées par une légère saillie de leur cadre.

Les rivets de fixation de la tôle ondulée participe à l'expression esthétique du matériau.



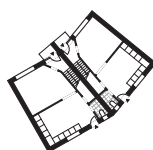
Stevenage



À gauche, plan de situation. Au-dessus , maisons jumelles, Sergison Bates, Stevenage, 2000.







Plans des deux étages. Les cloisons intérieures ne sont pas porteuses et peuvent être déplacées.

Chaque pièce a trois murs perpendiculaires.

L'architecture de Sergison Bates a cela de singulier qu'elle propose des ajustements au sein de la ville plutôt que d'imposer un changement radical. Ainsi, ils évoquent leur travail en ces termes. « Nous résistons à l'idéologie abstraite qui réduit l'architecture à un produit imposant sa forme autonome au site indépendamment de sa fonction. [...] La ville résiste aux idéologies purement formelles [...] et les absorbe pour les rendre spécifiques à la culture du lieu. Inévitablement, ces idéologies sont vouées à l'échec. À la place, il est possible de s'engager dans la fine ligne de la réalité sur laquelle les bâtiments sont inextricablement liés à l'endroit et suffisamment adaptables dans leur nature pour dialoguer avec l'environnement changeant qui les entoure. »³⁰ Le travail de Jonathan Sergison et Stephen Bates tire ses influences de l'architecture analogue et les premiers projets qu'ils réalisent utilisent des images du *banal* consciencieusement abstraites et distordues dans une

recherche artistique. Néanmoins, elle s'accompagne toujours d'une analyse fine de la construction et de la tectonique architecturale. Ainsi, la morphologie de leurs bâtiments, affiche, à première vue, ce que tout le monde s'attend à voir. C'est dans les détails, et après une inspection minutieuse, qu'on voit apparaître une recherche de l'individualité.³¹ Celle-ci fait directement référence aux variations subtiles que Sergison Bates voient dans la répétition. Leurs bâtiments acquièrent ainsi une tension entre l'anonymat et le désir d'expression individuelle.

La ville de Stevenage fait partie des « Villes Nouvelles »³² qui ont pour but de désengorger les centres-villes à la fin des années 1940. Elles sont établies selon un zonage précis où les quartiers résidentiels sont presque exclusivement constituées de maisons familiales. Les maisons jumelles construites en 2000 par Sergison Bates à Stevenage sont situées dans un de

30. J. Sergison ; S. Bates, *Papers* 2, 17. Citation originale : « We resist the abstract ideology which reduces architecture to a product, imposing itself autonomously from its site and often even independently of its use. [...] The city resists to the a priori ideologies of pure forms and, [...] absorbs them and makes them specific to the culture of the place. Inevitably therefore, these ideologies are prone to failure. Instead, it is possible to seek engagement with the fine line of reality in which buildings are inextricably linked to place and are adaptable enough in their nature to mediate with the changing environment around them. »

31. Quart Publishers, *Sergison Bates Architects, Buildings*, 11.

32. Les « New Towns » sont définies par le « New towns act », un décret britannique de 1946 qui a pour but de créer des villes nouvelles pour accueillir les populations pauvres et dont les logements ont été détruits au cours des bombardements de la seconde guerre mondiale. Ces villes sont caractérisées par un zonage très fort entre les zones résidentielle et les zones d'activités. La priorité est aussi donnée à la circulation pour que piétons et automobiles puissent circuler facilement.



Façade principale (Nord-Ouest). Les deux pignons indique la présence de deux habitations.

Leur rotation créer un parvis commun.

ces ensembles résidentiels composés uniquement de pavillons. Elles sont parmi les premières constructions du quartier, alors en périphérie de la ville, et avaient à l'origine peu de construction voisines auxquelles se rattacher.

Les deux logements sont accolés le long d'un biais qui produit des situations spatiales variées à l'extérieur comme à l'intérieur. À l'avant, les deux façades encadrent un parvis alors qu'à l'arrière l'évasement permet de séparer naturellement les deux jardins leur offrant plus d'isolement. À l'intérieur, l'oblique est perceptible et engendre des pièces aux angles ouverts. Toutefois elles gardent au moins trois murs orthogonaux et sont donc aisément aménageables. Par ailleurs, les pièces du rez-de-chaussée sont plus grandes que d'*ordinaire* et les plafonds hauts (2,70 m) rendent les pièces moins exiguës. Cela laisse aux habitants la possibilité de les utiliser selon plusieurs usages et configurations. Les plinthes cachent des gorges dans lesquelles passent les câbles électriques, de cette façon les sorties peuvent d'adapter au gré des besoins. Ainsi, la famille Wilton, qui habite la maison blanche, utilisait le palier

haut des escaliers comme salle de jeu, et les combles accessibles comme espace de stockage, étaient aménagés en bureau.³³

L'utilisation du toit à double pente emprunte au contexte sa forme caractéristique. En orientant leurs maisons différemment par rapport à la rue, la façade principale devient celle des pignons et non plus les façades latérales, comme c'est le cas pour les autres pavillons. « Notre intérêt demeure dans le travail de l'apparence familière des choses : non seulement leur aspect visuel mais aussi la façon dont elles peuvent être comprises par rapport à des formes construites qui nous sont profondément familière car appartenant à notre mémoire collective. »³⁴ Sergison Bates se sert de la forme *banale* des pignons pour marquer la présence des deux habitations. Il s'en dégage un dessin familier, presque enfantin, qui porte la symbolique nette de l'habitation. De plus les ouvertures, quatre sur chaque pignon, sont, elles aussi, une analogie de l'image enfantine et familière de la maison, qui fait partie de l'imaginaire collectif. Les habitants du quartier ont coutume de la nommer « la maison de Léo ».

33. Informations recueillies auprès d'Eddie et Tina Wilton au cours de leur visite.

34. *Papers 2*, 59. Citation originale : « One might say all architecture, to a greater or lesser extent, concerns itself with the exploration of a language of form. Our interest lies in working with the familiar appearance of things: not only what something looks like but also how it might be understood when seen against building forms that are deeply familiar, as part of our collective memory. »



Façade arrière (Sud-Est). L'orientation des deux bâtiment permet de donner plus d'intimité aux jardins.

Le sous-bassement en pierre remonte jusqu'au haut de la porte d'entrée.

Les pignons sont symétriques et semblent identiques hormis la couleur qui les distingue l'un de l'autre. En réalité, Sergison Bates jouent sur de petites variations entre les façade. La position des fenêtres au-dessus des portes d'entrée est décalée entre la façade de gauche et celle de droite. La taille des deux façades est légèrement différente. Ces légères disparités de réalisation résonnent avec la « *quality without a name* » de Christopher Alexander dans laquelle « il y a toujours une répétition du motif. [...] Mais il y a toujours de la variation et de la singularité dans la manière avec laquelle les motifs se manifestent. »³⁵

La singularité des deux maisons réside aussi dans l'emploi des matériaux qui les composent : la brique et la tuile, typiquement utilisés à Stevenage. Dans le bâtiment de Sergison Bates le bardage évoque l'assemblage des éléments et permet de faire le lien entre la brique et le revêtement de la structure préfabriquée. Cet assemblage constructif est souligné par l'ordonnancement aléatoire des agrafes qui fixent chaque élément du bardage. Le changement de couleur entre les deux façades renvoie aux variations de teintes qui sont présentes dans les briques. Les gouttières sont les seuls éléments ajoutés aux façades ce qui leur donne un caractère ornemental.

La pluie étant météo courante à Stevenage, les fenêtres oscillantes permettent aux habitants de les laisser ouvertes même lorsqu'il pleut et garantir une bonne ventilation des logements. De plus, leur rotation est complète pour permettre le nettoyage des vitrages depuis l'intérieur. Cette attention dédiée à la manière de construire est au service des occupants et de leur usage du bâtiment. De plus, l'isolation des façades et leur perméabilité permet de contrôler l'humidité et la température intérieure été comme hiver. Cette précision constructive est également visible à l'extérieur où les hauteurs des fenêtres correspondent à la dimension du bardage ou des briques, pour éviter de découper des éléments pendant le chantier.

Les maisons se composent d'un sous-bassement en brique sur lequel est ajouté la structure en ossature bois préfabriquée. La rapidité du montage s'inscrit directement dans les conditions économiques *ordinaires* qui régissent le projet. Il aura fallu trois jours pour monter la structure et dix pour que l'étanchéité du bâtiment soit assurée. Depuis, aucun entretien ou rénovation n'a été nécessaire. La simplicité de la construction évite des points de faiblesse dans le montage. Les moyens

35.C. Alexander, *The Timeless way of building*, 146-147. Citation originale : « There is always repetition of the patterns. [...] But there is always variation and uniqueness in the way patterns manifest themselves. »

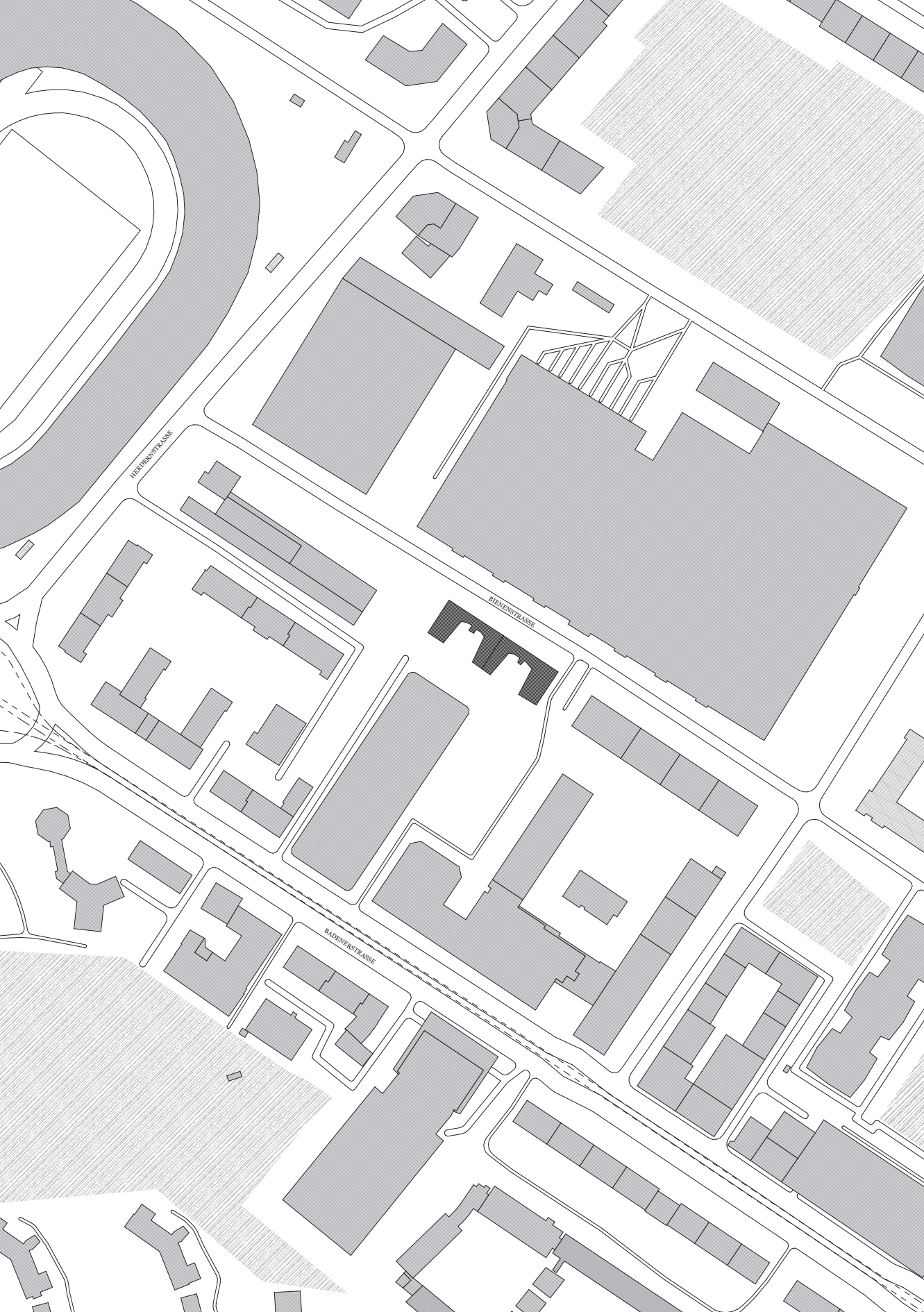


Les fenêtres sont alignées sur le calepinage pour faciliter la pose lors du chantier.

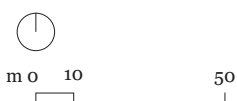
disponibles pour la construction étant limités, Sergison Bates emploient des éléments robustes et communs, faciles à remplacer, assurant la longévité du bâtiment.

Les maisons de Stevenage sont tirées de la répétition d'une image qui est nous est familière, le dessin primitif d'une maison. Ce modèle est interprété dans sa forme et sa construction afin de construire deux logements *banals*. Cette démarche, Sergison Bates l'utilisent dans d'autres projets et s'en amusent. Philip Ursprung raconte ainsi sa confrontation avec un de leur bâtiment à Londres. « [Jonathan Sergison] m'a dit qu'il était venu avec Stephen Bates pour visiter [le bâtiment d'Hackney] avec leurs étudiants en architecture de Zurich. Les étudiants, il semble, avaient du mal à trouver le bâtiment en question. Même lorsqu'ils étaient juste devant, ils demandaient à leurs professeurs où il se trouvait. L'anecdote m'est restée en tête [...] parce que je vécus la même expérience. »³⁶

36. 2G n.34, *Sergison Bates*, 84. Citation originale : « [Jonathan Sergison] told me that he and Stephan Bates had visited the [Hackney building] earlier with their architecture students from ETH Zurich. The Swiss students, it seems, had difficulties finding the building. Even as they stood right in front of it, they asked their professors where it was. The anecdote stayed in my mind [...] because I myself had the same experience. »



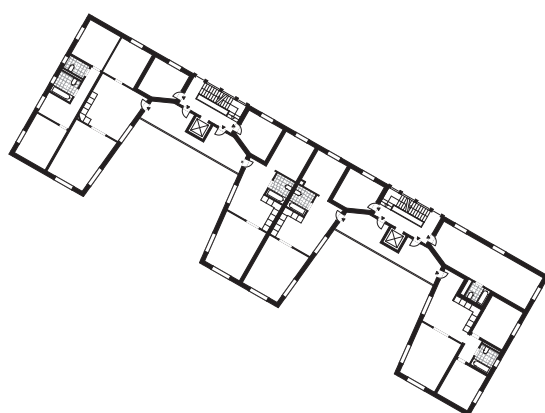
Zurich



À gauche, plan de situation. Au-dessus, Musikerwohnhaus, Miroslav Šik, Zurich, 1998.







Plan d'étage courant. De part et d'autre des escaliers se trouvent les salles de musique,
indépendantes des appartements.

Miroslav Šik est un architecte et théoricien de l'architecture suisse, d'origine tchèque. Il a notamment enseigné à l'ETH Zurich, d'abord comme assistant principal du professeur Fabio Reinhart de 1983 à 1991, puis en tant que professeur titulaire de 1999 à 2018. C'est dans le cadre académique que Miroslav Šik a développé la théorie de l'Architecture Analogue. L'analogie étant un rapport de ressemblance entre des réalités différentes soumises à comparaison, l'Architecture Analogue est ainsi marquée par l'utilisation de références proches et de leur réinterprétation croisée. Ainsi, dans l'atelier de projet de Fabio Reinhart, les étudiants se voyaient attribuer des analogies particulières pour le dessin de la forme générale de leur projet. Ce pouvait être des éléments géométriques, comme des cercles ou des carrés, ou bien des objets quotidiens, le projet de Valerio Olgiati pour une bibliothèque pris ainsi la forme et la matérialité d'une cafetière.³⁷

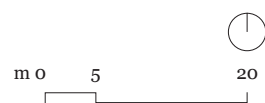
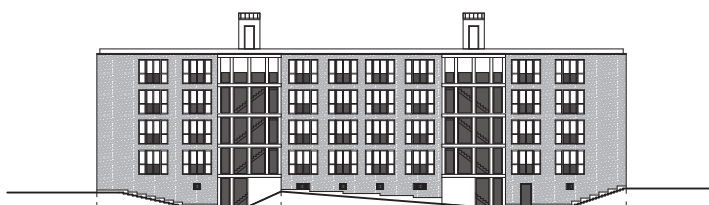
Dans sa pratique architecturale, Miroslav Šik a produit des bâtiments qui, selon ses mots,

ont une « réalité familière. »³⁸ Ces bâtiments ne ressortent pas de leur environnement, au contraire, ils y sont inscrits et produisent des images cohérentes. Cette intégration est décrite par Miroslav Šik par la notion « d'ensemble » qui correspond à une collection de références entre le nouveau bâtiment et la diversité du site dans lequel il se trouve. « Concevoir un ensemble consiste à sélectionner les quelques références caractéristiques parmi la diversité du lieu, les imiter et les mélanger simultanément avec d'autres architectures non locales. Une interprétation supplémentaire des images par des détails inattendus, littéralement exogènes, garantit, au lieu d'un collage accrocheur, une analogie dans laquelle les références sont mélangées et se confondent pour former une nouvelle identité. La pertinence de l'architecture choisie ne dicte pas un style moderne, mais le milieu d'utilisation, ses images et ses fonctions. C'est à partir d'aux que l'ensemble devient poésie. »³⁹ La réinterprétation des « références caractéristiques » du contexte pour former un « ensemble » nous ramène au *banal*. Cet « ensemble » définit une

37. E. Willenegger; L. Imhof; chair of M. Šik, *Anaolgue OldNew Architecture*, 14.

38. M. Šik, *Architektur 1988-2012*, 4.

39. *Architektur 1988-2012*, 9. Citation originale : « Designing an ensemble means selecting the few characteristic references from the diversity of the location, imitating them and simultaneously mixing them with other, non-local architectures. An additional alienation of images through unexpected, literally alienating details ensures, instead of an eye-catching collage-like mixture, an analogy in which the mixed references merge to form a new identity. The appropriateness of the selected architecture dictates not a modern style, but the milieu of the use, its images and its functions. They are the stuff from which the ensemble becomes poetry. »



Façade principale (Nord). Les deux cages d'escaliers sont marquées par la structure apparente et les barreaudages métalliques.

unité de formes qui semblent avoir toujours existé. De plus, l'architecture qui en découle répond aux fonctions pour laquelle elle est imaginée sans déroger aux programmes modernes.

La Musikerwohnhaus⁴⁰ est un programme public de logements collectifs conçus et réalisés entre 1992 et 1998 à Zurich. La municipalité est à l'initiative du projet et celui-ci s'inscrit dans la politique urbaine de la ville qui, depuis plus de cent ans, promeut la construction d'habitations à but non lucratif.⁴¹ Il s'agit donc de bâtiments qui sont construits avec l'objectif d'être pérennes pour ne pas nécessiter un entretien trop fréquent de la part de la municipalité.

La Musikerwohnhaus est située en périphérie du centre-ville, entre la Badenerstrasse, large artère caractérisée par la présence d'ensembles de logements typiquement zurichois, et un dépôt d'autobus. Elle est à l'interface de deux zones urbaines qui diffèrent par la hauteur des bâtiments et les activités qui y sont présentes. Le bâtiment de Miroslav Šik se compose de quatre étages. Par comparaison, les autres barres de logements qui lui sont proches en possèdent entre six et sept alors que le dépôt n'en a qu'un seul. Dans la morphologie urbaine générale, le bâtiment de la Bienenstrasse participe à la transition entre les volumes. Le lien créé par le bâtiment avec son contexte

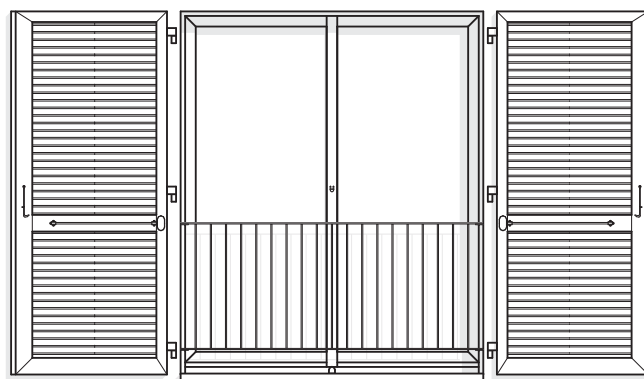
donne à l'édifice l'impression, en plus d'être à la bonne place, d'avoir toujours existé, attribut marquant du *banal*.

La façade principale (Nord), qui fait face à la Bienenstrasse, est régulière et ne présente pas d'avant corps. Les deux cages d'escaliers extérieures marquent une séquence dans la façade. Le plein laisse place à des garde-corps grillagés qui s'étendent sur toute la hauteur de l'étage. Ils font voir l'intérieur de la cage d'escalier et les portes d'entrée des logements depuis l'extérieur. La profondeur et le contraste créé par ces blocs creux, permet de diviser le dessin de celle-ci en trois parties de taille réduite. La proportion verticale de ces trois parties nous fait lire le long édifice comme trois immeubles de moindre taille. Nous avons déjà vu ce procédé prendre d'autres formes à Bâle et à Amsterdam : la stratégie *banale* de décomposer la façade pour lui donner un aspect moins imposant s'adapte en fonction de l'interprétation de chaque architecte.

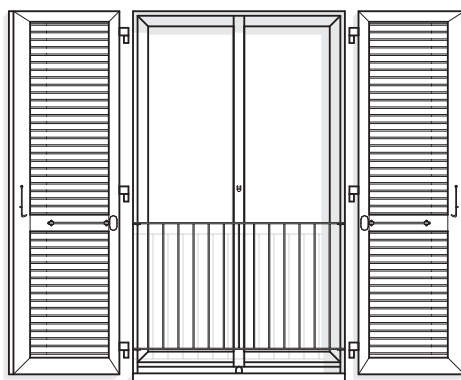
Les fenêtres à la française sont toutes encadrées par des volets battants en bois de couleur sable. Elles ont le dessin archétypal d'une fenêtre dans l'imaginaire commun. Comme le profil des maisons de Stevenage, ces fenêtres pourraient être retrouvées dans un dessin d'enfant. Miroslav Šik

40. En français: résidence pour musiciens.

41. Site officiel de la ville de Zurich



200



140

cm 0 10 100

Les façades présentent deux modèles de fenêtres qui définissent
deux conditions d'intimité.

utilise cette forme *banale* et la fait évoluer subtilement pour créer des situations différentes et riches. Tout d'abord, les ouvertures vont du sol au plafond alors que l'*ordinaire*, dans des logements alentours est d'avoir des allèges pleines. Dans les logements, les fenêtres toute hauteur augmentent la sensation d'espace et donnent un caractère luxueux. En façade, les baies sont de largeurs différentes selon leur situation. Au Nord, à l'Est et à l'Ouest, elles ont une proportion plus verticale qu'au Sud et à l'intérieur des cours. Cette dissemblance voulue, compose différents degrés d'ouverture en fonction de la vue. Pour garder des allures de fenêtres verticales les façades intérieures des cours sont de la même couleur que les volets qui se fondent dans le dessin de la façade. La graduation du public au privé est aussi présente dans les entrées. La Musikerwohnhaus est éloignée de la rue par un filtre végétal qui sépare les deux entrées, décaissées, du trottoir. Deux rampes d'accès en pente douce mènent aux grilles d'entrées. Les cours intérieures, que l'on voit par transparence à travers les grilles du rez-de-chaussée terminent cette séquence. Dans ce quartier où le tissu urbain est plus lâche, le bâtiment ne fait pas partie d'un îlot urbain compact, mais est une figure autonome qui peut être éloignée de la rue passante.

L'utilisation du crépi est courante

dans la ville de Zurich et peut prendre de nombreuses teintes. D'ailleurs, Miroslav Šik utilise deux crépis, un sable et un gris-bleu. Cette différence de couleur n'est pas un détail visuel accrocheur mais définit deux conditions du bâtiment vis-à-vis de la ville. Toutes les façades adjacentes à l'espace urbain utilisent le gris-bleu, alors que les façades qui composent les deux cours intérieures sont de couleur sable. Par ce jeu colorimétrique, Miroslav Šik engage plus qu'une simple esthétique et traduit des informations concernant le degré d'intimité des différents espaces. Le changement de couleur concorde avec la variation des dimensions des fenêtres. Ainsi, les volets, qui sont de la même couleur que la façade disparaissent et les fenêtres paraissent moins larges qu'elles ne l'auraient été sur un fond sombre. Pour éviter que l'eau n'abîme le crépi par capillarité, celui-ci est légèrement détaché du sol par un sous-bassement en béton brut qui suit le niveau du terrain. Le raccord entre les deux revêtements se fait par un joint creux qui souligne la séparation. L'emploi du crépi n'est pas cantonné à un recouvrement uniforme, il est aussi orienté par une réflexion consciente quant à la pérennité de la construction.

La structure est lisiblement présente sur la façade Nord, au niveau des cages d'escaliers. À cet endroit précis, les façades porteuses crépies laissent place à un agencement de poteau et de poutres en béton apparent.



Sur les cages d'escaliers les sculptures de Rolland Fusser représentent des animaux se métamorphosant en instruments de musique.

Les poteaux ont la dimension d'un étage et sont coupés à chaque niveau par une poutre horizontale légèrement en saillie. Ceux qui font la jointure entre le mur et la cage d'escalier sont plus larges et marquent la fin de la composition. De plus, la superposition de ce motif de portique in antis, fait aussi référence à un dessin historique d'empilement des ordres. L'intégration de la référence au portique grec est une analogie qui contribue à « l'ensemble » auquel Miroslav Šik fait allusion. C'est aussi là que sont ajoutés les seuls éléments décoratifs de la résidence pour musiciens, le reste de la façade faisant sciemment omission de la nature artistique du lieu. Les sculptures de Rolland Fusser représentent des animaux hybrides en pleine métamorphose vers des instruments de musique. Ce n'est pas un hasard si elles sont intégrées aux motifs de portiques et de superposition des ordres qui leur confèrent ainsi une signification symbolique.

Comme son nom l'indique, la Musikerwohnhaus est investie par des musiciens. Des salles de musique, accolées aux appartements, sont donc prévues et placées de chaque côté des cages d'escaliers. La qualité acoustique des espaces de musique est gérée par les biais qui forment les

redents à l'arrière du bâtiment. Ces espaces de musique s'orientent sur la Bienenstrasse car ils nécessitent moins d'intimité, et sont plus bruyants. Ces salles communes respectent strictement l'organisation de la façade. C'est une manière pour Miroslav Šik d'accorder autant d'importance à tous les espaces qui composent le bâtiment sans en faire des exceptions qui perturberait « l'ensemble » et d'utiliser de manière *banale* la forme du bâti pour répondre au programme.

La régularité et la répétition dans le dessin de la Musikerwohnhaus permet de donner un caractère intemporel. Cet effet est un atout pour articuler le contexte qui l'entoure. L'interprétation des éléments familiers façonne le *banal* du bâtiment. « De cette manière, [...] la vraie Architecture Analogue émerge, une forme d'architecture qui ne prétend plus à un style historique ou un néo style. De plus, les références architecturales historiques – qui sont évidemment toujours présentes – sont associées, et presque absorbées, par des architectures anonymes de tous les jours. »⁴² Enfin, les attentions constructives qui composent la façade marquent la pérennité de l'objet et les quelques réparations visibles sur la façade suggèrent sa permanence.

42. E. Willenegger; L. Imhof; chair of M. Šik, *Anaologue OldNew Architecture*, 14. Citation originale : « the true Analogue Architecture emerged, a form of architecture that no longer pursued a historical style or Neostyle. In addition, the architectural-historical references – which of course still existed – were mixed, or quasi merged with more anonymous everyday architecture. »



Les entrées sont mises à distance de la rue par un décaissé et un filtre végétal.



Le joint creux entre le béton et le crépis évite la remontée de l'eau par capillarité.

Conclusion

Le *banal* est ce qui est normal mais pas tout à fait, ce qui passe inaperçu mais attire l'œil. Il n'apparaît pas à première vue car il s'intègre parfaitement à son contexte et adapte sa forme à ce qui l'environne. Pour le déceler, il est nécessaire de porter un regard attentif aux constructions et à leur tissu. Cette investigation comprend la forme extérieure, – qui interagit avec la ville – l'organisation intérieure – qui interagit avec les usagers – autant que la manière dont elle est construite. À travers l'analyse des quatre bâtiments de M3H, Diener & Diener, Sergison Bates, et Miroslav Šik nous avons pu mettre en évidence la répétition d'un motif comme allure importante du *banal*, plus qu'une forme singulière et déterminée. Les bâtiments que nous avons étudiés n'affichent pas de ressemblance formelle entre eux, pourtant nous avons chaque fois démontré leur caractère *banal*, déterminé par les relations que chacun d'entre eux entretient avec son contexte physique, historique et social. Cet aspect confirme la notion que nous avons avancée dans notre définition.

La répétition qui compose le *banal* n'est pas pour autant synonyme de modicité mais peut atteindre une envergure symbolique qu'Heinrich Tessenow illustre de manière littéraire dans son livre Autour de la maison. « Nous pensons souvent obtenir une

expression faible d'une forte répétition, mais cela ne marche pas ainsi ; l'expression engendrée par la répétition est, dans certaines conditions, très riche et très forte, par exemple : « Tout est très sombre, tout est très trouble. Pendant ce temps-là, ma chérie n'est pas chez moi. J'ai cru qu'elle m'aimait, mais non, mais non, mais non, mais non. Elle me hait. »⁴³ La répétition des mots « mais non » appuie le désespoir du personnage sans pour autant rendre la lecture ennuyeuse. Par la répétition, le « mais non » est devenu une plainte. Au cours des analyses, il est apparu clairement que les architectes utilisent la répétition de figures formelles locales comme une force évocatrice.

Le *banal* n'est pas une forme définie mais traduit une interprétation d'un langage architectural familier par les architectes. Sa nature est de fait infiniment riche et le lexique auquel il fait référence laisse la place à la création et à l'invention. Ici, l'invention n'est pas la réalisation de formes exubérantes mais l'adaptation de formes connues en fonction du programme et de l'époque dans laquelle le bâtiment est construit. Certains architectes s'emparent d'ailleurs du potentiel qu'offre le *banal* et jouent sur son caractère familier. On a déjà mentionné la malice de Sergison Bates lors d'un voyage avec leurs étudiants de Zurich.

43. H. Tessenow, Autour de la maison, 44.

Par sa figure silencieuse, le *banal* a un caractère urbain et communal qui correspond à la composition de la ville comme un ensemble. Il assume de rester un individu parmi la foule et de laisser la place aux événements de la vie quotidienne. Sans chercher le spectaculaire, construire le *banal*, c'est saisir l'opportunité d'exercer une architecture ayant une pertinence sociale et une signification formelle sans importer un « glamour » extérieur.⁴⁴ Les bâtiments qui en découlent entrent de manière naturelle dans les habitudes de ceux qui les longent car ils font, dès leur inauguration, partie de leur environnement : ils semblent avoir toujours été là. Ils tirent leur force symbolique de ce qui les entoure et peuvent ainsi être facilement compris et apprivoisé par tous.

L'ambition de longévité de la construction donne à ses concepteurs une responsabilité vis à vis de la ville. L'architecture se doit de traverser les modes et les styles sans pour autant perdre de sa valeur car les époques et les générations futures seront les héritières des constructions passées et d'aujourd'hui.

La dimension collective de la vie en société ne permet donc pas à

l'architecture de déroger à l'ordre de la ville. Les bâtiments, s'ils veulent perdurer, se doivent de trouver leur valeur architecturale ailleurs que dans la course à l'inouï : dans le *banal*. Le sensationnel est passager, il disparaît rapidement une fois un l'émerveillement et l'étonnement passé. « Dès que le dialogue n'est plus au cœur du processus, dès que les interventions événements et l'architecture star prennent le contrôle, au lieu d'un ensemble, nous avons que des sculptures joliment formées qui portent la marque de fabrique du concepteur et des bâtiments solitaires et sans contexte. Leur accumulation conduit à un chaos accru et, ironiquement, à une monotonie globale. »⁴⁵

Le *banal* implique nécessairement une réflexion consciente de la part des architectes qui doivent en quelque sorte mettre en retrait. « Pour réaliser un bâtiment sans égoïsme, le constructeur doit abandonner toutes ses images volontaires et commencer par un vide. »⁴⁶ Cette condition oriente le processus de création vers un bâtiment qui sera une réponse juste à son programme. « La qualité architecturale d'une culture ne se mesure pas aux quelques icônes

44. 2G n.34, Sergison Bates, 4.

45. M. Šik, Architektur 1988-2012, 12.

46. C. Alexander, The Timeless way of building, 536-538. Citation originale : « This innocence will only come about when people honestly forget themselves. [...] To make a building egoless, like this, the builder must let go of all his willful images, and start with a void. »

réalisées par ses architectes de renoms, mais par la quantité de production architecturale « normale » : logements, écoles, bibliothèques, immeubles de bureaux, etc. »⁴⁷ Dans les mots de David Chipperfield, le terme « normal » résonne de manière évidente avec notre *banal*.

47. 2G n.34, Sergison Bates, 4. Citation originale : « The Health of a culture's architectural quality is not measured, however, by the occasional spectacular icon by one of the well-known architects but by the quantity of normal architecture production; housing, schools, libraries, office buildings, etc. In Britain the determination to produce rigorous "normal" architecture has been superseded by a desire for landmarks »

Bibliographie et sources

Toutes les citations pour lesquelles la mention *citation originale* est précisée sont des traductions personnelles.

Crédits photographies Dimitri Kasparian. Crédits dessins Dimitri Kasparian.

Ouvrages

Eva Willenegger; Lukas Imhof; chair of Miroslav Sik, Anaolgue OldNew Architecture, Quart Publishers, 2019.

Miroslav Sik, Architektur 1988-2012, Quart Publishers Lucerne Heinz Wirz, 2012.

Heinrich Tessenow, Autour de la maison, trad. Yves Minssart, Presses polytechniques universitaires romandes, 2019.

Dominique Lyon, Avatar de l'architecture Ordinaire, Moi ?... J'ai dit bizarre ?, Sens & Tonka, 1997.

M3H Architekten, Cahiers 2, Stout/Kramer, consulté en 23 octobre 2023. - <https://m3h.nl/dossier/cahier-02/inleiding/>

Auguste Perret, Contribution à une théorie de l'architecture, Paris, 1952 - <https://fr.scribd.com/document/609426960/PERRET-Contribution-a-une-theorie-de-l-architecture>

Roger Diener; Martin Steinmann, Das Haus und die Stadt – The House and the City, Edition Architekturgalerie, Lucerne, 1995.

Martin Steinmann ; Bruno Marchand ; Alexandre Aviola, Diener & Diener Architects, Housing, Parks Books, 2020.

Heinrich Tessenow, Geschriebenes, Vieweg, 1982.

Aldo Rossi, L'architecture de la ville, traduction de Françoise Brun, InFolio éditions, Gollion, 2001.

Éric Lapierre, L'ordre de l'ordinaire – Architectures sans qualités, Les presses du réel, 2005.

Antoine Picon, L'ornement architectural. Entre subjectivité et politique, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2016.

Robert Venturi; Denise Scott Brown; Steven Izenour, Learning from Las Vegas, The MIT Press, 1977.

André Bideau; Alberto Dell'Antonio; Martin Tschanz; Miroslav Šik, Old New, Miroslav Šik Volume 2 of the series De aedibus “, Quart Publishers Lucerne Heinz Wirz, 2000.

Adolf Loos, Ornement et crime, traduction de Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Payot & Rivage, 2003.

Stephen Bates; Jonathan Sergison, Papers 2, Sergison Bates architects, 2007.

Quart Luzern, Sergison Bates Architects, Buildings, Quart Publishers, 2012.

Monica Gili, Sergison Bates, 2G n.34, Gustavo Gili SA, 2002.

Christopher Alexander, The Timeless way of building, Oxford university press, New-York, 1979.

Articles et conférences

Éric Lapierre, Banal vs. Ordinaire : conversation entre Auguste Perret et Robert Venturi, Conférence à la cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2016. <http://www.tvk.fr/office/teaching-and-lectures/tvk-invite-eric-lapierre>

Martin Bressani, Interview with Miroslav Šik, Journal of Architectural Education, 77-82, 2019.

AA Files, Issue 59, (London, UK: Autumn 2009), pp74-75.

Bernard Huet, L'architecture contre la ville, dans AMC n°14, Décembre 1986.

Intervenants multiples, The presence of things - Hommage à Martin Steinmann, Conférence à l'EPFL, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=dIIv7cQqu50>

Sources digitales

Centre National des Ressources textuelles et Linguistique.

<https://www.cnrtl.fr/portail/>

Site internet M3H.

<https://m3h.nl>

Site internet Sergison Bates.

<https://sergisonbates.com/en>

Site internet Diener & Diener

<https://www.dienerdiener.ch/en/>

.

<https://www.stadt-zuerich.ch/prd/en/index/urban-development/socio-spatial-development-unit/residential-development/housing-policy.html>

*" Pour qu'une chose soit intéressante,
il suffit de la regarder longtemps. "*

Gustave Flaubert