



La tradition, un regard nouveau

La maison sur 6 piliers, Schaan (LI), 2012, Bearth&Deplazes

Joanne Kaehlin, Domenico Lombardo, Sarah Sauthier

Introduction

Située dans la plus grande ville du Lichtenstein à Schaan, une singulière maison familiale fait son apparition. Conçue par le bureau zürichois Bearth & Deplazes en 2012, elle a fait l'objet d'une grande attention architecturale. Malgré son caractère traditionnel, elle laisse transparaître une nouvelle sensibilité. Au premier regard se dégage le caractère iconographique de la maison qui, par la suite, révélera un langage plus complexe. Cette icône, qui nous est familière depuis toujours et qui fait partie de notre plus jeune représentation de la maison, produit intrinsèquement une curiosité et une envie d'approfondir pleinement le sujet.

« Voici exactement ce qui nous intéresse: se servir de formes et de matériaux connus, et de façon nouvelle qui les fasse redevenir vivante. Nous voudrions faire un bâtiment qui fasse dire aux gens: «Bien ! Ceci ressemble à une vieille maison traditionnelle, mais en même temps, possède quelque chose de complètement nouveau». [...] Une architecture qui semble familière, que vous n'êtes pas obligé 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'intriguant et même de perturbant. »¹ - Jacques Herzog

De la toiture en pente jusqu'aux six piliers qui la surélèvent, elle ne forme qu'une unité compacte en béton. Constituée de cinq étages qui paraissent semblables, ces derniers sont pourtant commandés à chaque fois par une disposition qui leur est propre.

Il sera important dans un premier temps de considérer la surélévation par rapport au sol comme un élément primordial de la compréhension du projet, pour ensuite s'intéresser à la question de l'image qui dictera toute la structure de la maison. Enfin, la nouvelle sensibilité portée par les architectes sur la spatialité intérieure conclura notre démarche.



Situation à Schaan, Liechtenstein

Elevation - entre sculpture et fonction

De par les différentes subtilités relevées, une question est visiblement évidente. Il s'agit d'élever la maison par rapport au terrain. En effet, ce geste à la fois anodin et grandiose suscite un intérêt profond. Pour quelles raisons les architectes ont-ils été amenés à faire ce choix ?

Afin de répondre à cette thématique, il est nécessaire de faire quelques analogies avec des exemples parlant de personnalités connues.

La première image fulgurante qui nous vient à l'esprit est bien la maison Rudin de Herzog & de Meuron. Une maison dont la forme exprime un bloc de béton continu entre mur et toiture en pente. Ce bloc associé à une plateforme constitue un système détaché du sol, tel un sculpteur qui met en valeur son œuvre achevée et soutenue par un piédestal. Son positionnement dans le paysage ouvert n'induit pas de contraintes spatiales et se rapproche donc plus de la sculpture que d'une logique purement fonctionnelle. Au contraire de la maison sur six piliers, elle est positionnée sur une large parcelle où elle pourrait pleinement s'épanouir et former un lien direct avec le sol, elle tend au contraire à s'en détacher sur la base d'un acte volontaire, pour devenir un objet autonome sur une étendue paysagère.

Après réflexion, une deuxième référence exploitable est celle de la Villa Savoye conçue par Le Corbusier. Cette villa respecte les cinq points de l'architecture moderne publiés par Le Corbusier et Pierre Jeanneret en 1927. Parmi ces cinq points on y trouve les pilotis, un thème en lien direct avec la maison sur six piliers.

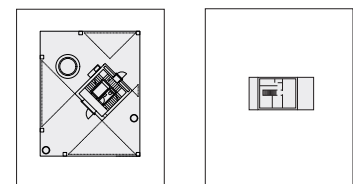


Schéma d'emprise au sol - Maison sur 6 piliers vs. Maison Rudin



Vue depuis le Rez-de-chaussée

« Les pilotis: Le rez-de-chaussée est transformé en espace dégagé destiné aux circulations, les locaux obscurs et humides sont supprimés, le jardin passe sous le bâtiment et sur le bâtiment. »²



Gauche: Herzog & de Meuron, Maison Rudin, Leymen, 1997
Droite: Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1931



Villa surélevée du sol dans le but de libérer l'espace au rez-de-chaussée qui est destiné à la fois aux circulations ainsi qu'au prolongement du jardin. Ce geste est dicté à des fins non seulement sculpturales mais surtout à des fins fonctionnelles.

La logique de la Maison sur six piliers se base sur les mêmes réflexions vues précédemment. Ces démarches, sculpturale et fonctionnelle, sont établies de manière équivalente. Les architectes, contraints par la surface de la parcelle, libèrent l'espace au rez-de-chaussée, permettant ainsi de prolonger le jardin pratiquement inexistant autour de la maison.

De par le contexte résidentiel du quartier, ils perpétuent l'image traditionnelle de la maison jugée primordiale, en reprenant sa forme et en l'a soutenant par des piliers. Piliers permettant alors le détachement du sol mais participant aussi à la question structurelle.

Image - une question structurante

Malgré une forme régulière, la maison repose sur six piliers disposés de manière irrégulière sur son périmètre. Ces piliers en béton sont « noyés » dans la masse. Il ne sera plus possible, à l'étage, de faire une distinction entre murs et piliers. Cette masse, ou plutôt cette boîte comme on le verra plus tard, forme toute la structure porteuse.

L'appellation donnée par les architectes, La maison sur six piliers, induit une valorisation de ces derniers. Le mot pilier nous amène intrinsèquement à la notion de structure. Utilisé dans la Villa Savoye ou encore dans les Unités d'habitations par Le Corbusier, il appuie un caractère très fort structurellement, que l'on ne voit pas toujours formellement mais qu'il est possible de ressentir à tous les étages.

Tandis que l'on parle de structure Dom-ino basée à partir de la superposition entre poteaux et dalles, la maison ci-traitée rompt cette idée en assemblant pilotis et boîte, dans le but de produire une continuité formelle.

Une forte ambiguïté naît alors entre le fait d'employer le mot « pilier » dans le nom de la maison où nous pensons intrinsèquement « structure », pour finalement faire disparaître cet élément dans la partie supérieure de la maison. Les piliers sont donc utilisés pour accomplir le geste de surélévation du sol.

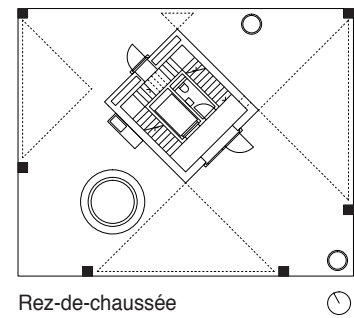
La structure est au service de l'image, c'est-à-dire, la représentation de la maison traditionnelle. Cette réflexion est le résultat de tout un processus de recherche sur quelle image l'on souhaite donner à la maison. La maison à deux ou quatre pans, simple, est la représentation la plus basique de la version traditionnelle que les architectes souhaitent maintenir. Or ces derniers vont à l'encontre de ce principe en considérant d'une part la maison comme une boîte, et d'autre part, en la « creusant », en la « pliant » pour des raisons contextuelles. La proximité de la route, du voisinage ainsi que les contraintes parcellaires les poussent à adopter une stratégie subtile. Le pliage de la façade qu'ils conçoivent permet d'intérioriser les fenêtres dans le but de créer un espace intermédiaire capable de se détacher de l'environnement public. Toute la subtilité réside dans l'introduction d'une poutre, qui génère cet espace intermédiaire, et qui permet de ne pas détruire l'icône lorsque l'on observe la maison de l'extérieur. Ainsi, c'est l'image qui est structurante.

Bien que l'image de la maison traditionnelle soit préservée dans la forme extérieure, quand est-il des espaces intérieurs ?

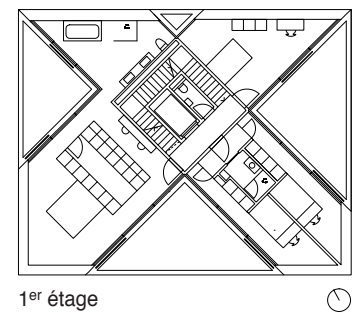
Intériorité - un nouveau regard

Bien que l'image extérieure renvoie à un ensemble très rectiligne, très régulier, il est important de considérer l'intérieur de l'habitat comme un environnement bien différent de ce que l'on pourrait imaginer. Pivoté de 45°, ce plan engendre une toute nouvelle perception des espaces. Cette rotation pour le moins anodine, est-elle la résultante d'un principe fonctionnel ? Ou serait-ce une tentative de créer un paysage intérieur hors du commun ?

Comme déjà énoncé, la maison est confrontée à de nombreuses contraintes en lien avec les mensurations de la parcelle. L'idée de maintenir l'image traditionnelle de la maison est d'autant plus vraie lorsque l'on observe la trame du quartier elle aussi bien réglée, et qui définit presque intrinsèquement l'orientation de la maison. En observant l'étage commun, la correspondance des espaces par rapport aux orientations Nord-Sud est un élément notable. Il est alors plus facile de comprendre la nécessité de cette rotation. C'est par le besoin de lumière que le dynamisme est utilisé. Il est également important d'observer que toutes les maisons du quartier relèvent de la tradition. Créer un objet non contextuel est souvent perçu comme dérangent dans un milieu conventionnel.



Rez-de-chaussée

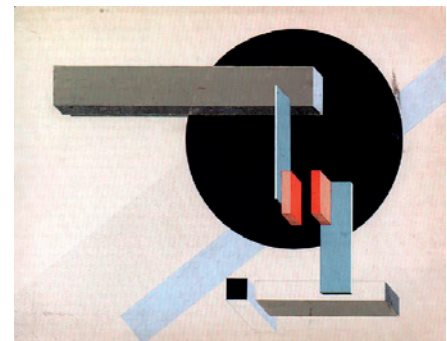
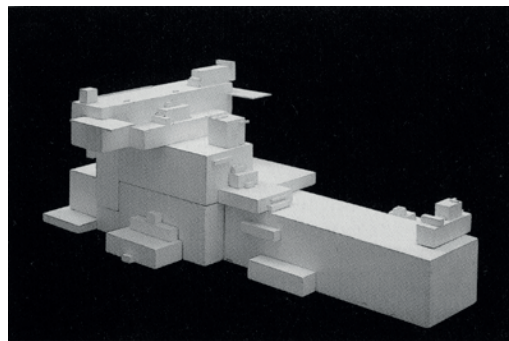


1^{er} étage

A propos du paysage intérieur, il serait intéressant d'aborder le thème du suprématisme russe. Enoncé pour la première fois par Kazimir Malevitch en 1914, il définit un univers non objectif correspondant à un état de conscience supérieur où s'affirme la suprématie de la pure sensation. Malevitch produira une série d'architectones dans les années 20, modèles en trois dimensions souvent en plâtre qui pourront être utilisés par la génération des jeunes architectes en tant qu'objet d'études et d'utopie, et qui permettront l'évolution du suprématisme d'abord expérimentée en peinture puis appliquée en architecture. Modèles qui inspireront El Lissitzky, peintre et architecte de l'avant-garde russe, avec sa production d'art abstrait, les « prouns », au service d'une nouvelle définition d'un espace non plus statique mais dynamique, énergétique. Une recherche au profit de la construction d'un monde nouveau.

« Le résultat est la destruction de l'axe unique du tableau en angles droits et à l'horizontale. Tournant tout autour, nous nous insérons nous-mêmes dans l'espace. »³

Gauche: Kasimir Malevitch, Architectones, années 20
Droite: El Lissitzky, Proun N 89, 1925

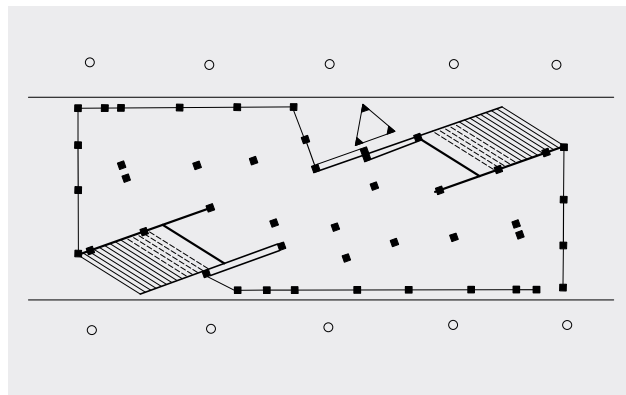


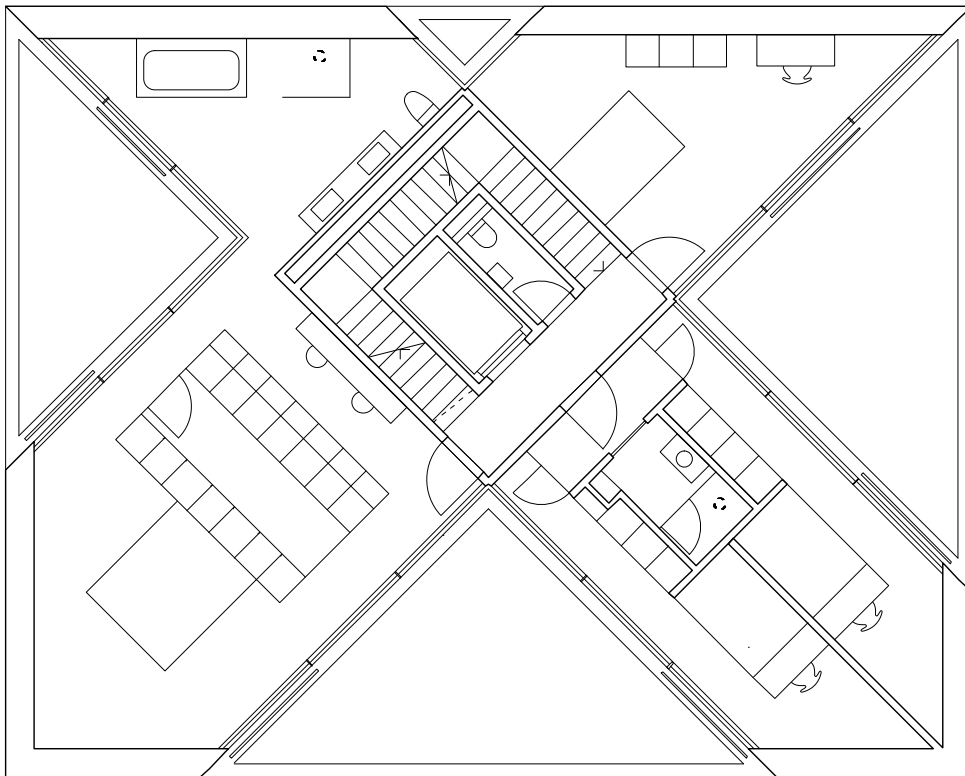
Barnett Newman, Who's Afraid of red, Yellow and Blue III, 1967-68

De la peinture à l'architecture, la transcription d'une volonté d'un dynamisme du plan permet d'aboutir à une expérimentation de nouvelles sensations des espaces. Ces différentes problématiques peuvent être trouvées à l'intérieur de la maison sur six piliers. Cette rotation volontaire du plan à 45° offre une toute nouvelle manière de percevoir ces espaces, de sentir ce « paysage intérieur ». Il faut pouvoir regarder le tableau de près pour pouvoir rentrer dans l'œuvre, comme l'explicitait Barnett Newman, de la même manière que l'on rentre dans la maison.

Konstantin Melnikov réalise la première œuvre architecturale inspirée de la recherche d'El Lissitzky et ses prouns, à l'occasion de l'Exposition des arts décoratifs de Paris en 1925. Le pavillon qu'il conçoit possède une composition du plan se basant sur la recherche d'un dynamisme avec tout un travail sur la diagonale et la transformation d'un rectangle statique en deux triangles.

Konstantin Melnikov, Pavillon pour l'exposition internationale, 1925





1^{er} étage

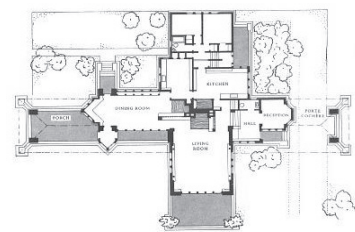
Dans le projet analysé, le plan qui en résulte, une figure plus compactée, renforce encore plus la notion de statique que le rectangle réalisé par Melnikov.

« [Selon l'évolution du projet], Melnikov est passé d'un pavillon conçu pour être observé passivement comme un spectacle à un système qui attire le visiteur à l'intérieur, ordonne ses pas comme une chorégraphie, programme son expérience visuelle et psychologique, qui transforme en un mot le mouvement de la foule en une partie intégrante de la construction.»⁴

Il est à noter que la comparaison entre les plans de Melnikov et de Bearth & Deplazes est frappante. Vue de l'extérieur, la forme cubique de la maison sur six piliers laisse à penser que son plan intérieur est tout à fait conventionnel. Or, une fois à l'intérieur, on découvre un monde nouveau. Avec la rotation de 45° du plan, la qualité spatiale qui en découle va à l'encontre de ce à quoi l'on pouvait s'attendre. Le noyau central contenant l'escalier et subissant la rotation, génère principalement au premier étage une nouvelle perception spatiale. Cette perception se voit renforcée par le découpage du plan recherché par les architectes dans le but d'obtenir un éloignement de la façade, en tenant compte des rapports qu'entretient la maison avec son voisinage, et de remédier ainsi aux problèmes d'intimité.

La spatialité qui en résulte est comparable à celle que Melnikov a mise en place dans son Pavillon pour l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris, tandis que leurs procédés ne participent pas à la même réflexion. Dans le cas de Melnikov, le développement est basé principalement sur une recherche du dynamisme, induit par un assemblage d'éléments disposés de manière non usuelle. Un processus en continuité avec les recherches de Malevitch puis d'El Lissitzky. Au contraire dans la maison, le dynamisme n'est pas du même ordre puisqu'il est obtenu par l'emploi du pliage et du creusement. Une spatialité finalement similaire mais qui est produite par une démarche différente.

L'idée du pliage ainsi que du creusement énoncé précédemment nous renvoie à ce que Frank Lloyd Wright appelle « la destruction de la boîte ». Lorsque Wright produit ses maisons des prairies et notamment la Willits House, il rompt l'enveloppe pour



Frank Lloyd Wright, Willits House, Highland Park, 1901

projeter les volumes des différentes pièces dans le paysage, effaçant ainsi toute notion de boîte. Dans la maison sur six piliers, il est possible d'observer une destruction de la boîte mais dont le développement se fait de manière inverse. En effet, au vu des contraintes parcellaires, ils ne procèdent non pas par une extension extérieure, mais par une introversion due au recul de la façade.

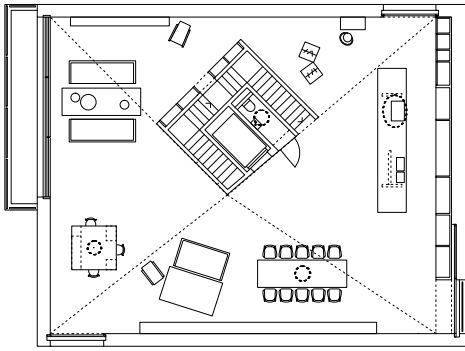
On assiste à une certaine ambiguïté entre la destruction de la boîte, et le thème traité auparavant portant sur l'image structurante de la maison. Enfin, il est possible de dire qu'il ne s'agit pas entièrement d'une destruction de la boîte, si l'on considère la volonté des architectes de garder l'image traditionnelle de la maison.

Conclusion

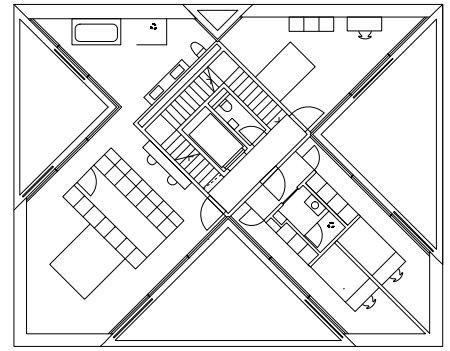
De par le fort contraste entre image extérieure et nouvelle perception des espaces intérieures, Bearth & Deplazes démontrent une sorte de nostalgie envers cette icône qui nous est tellement familière. La comparaison entre la maison et l'œuvre d'art par la métaphore du piédestal renvoie à une sorte de préciosité relevant d'un patrimoine qu'il faut conserver. D'un autre côté, tous les éléments mis en place pourraient nous amener à penser qu'ils sont à la recherche d'une nouvelle image de la maison en affichant un processus très lent à travers différentes couches, de l'extérieur vers l'intérieur. En partant de l'image traditionnelle, ils utilisent le matériau et la structure pour montrer qu'il y a eu réinterprétation. C'est dans le plan qu'on assiste à un total détachement de la tradition, où ils n'hésitent pas à expérimenter un nouveau paysage intérieur.



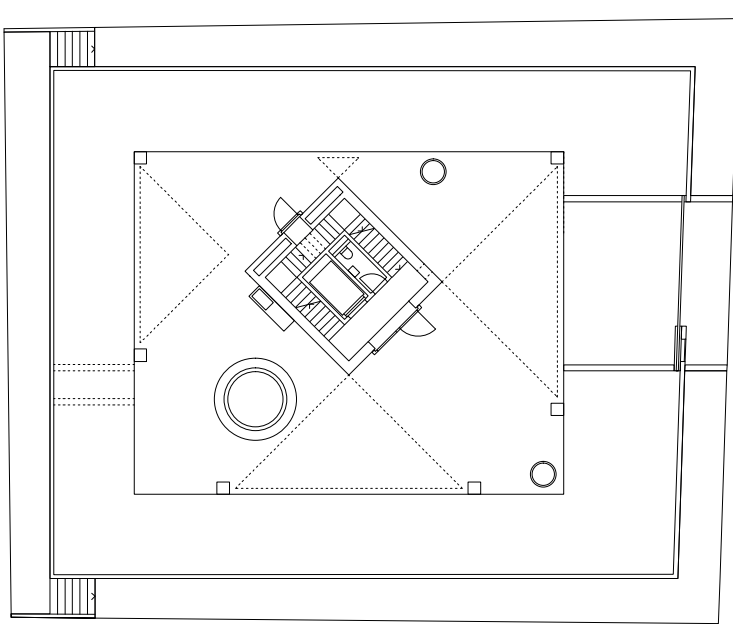
Bearth & Deplazes, La maison sur 6 piliers, Schaan, 2012



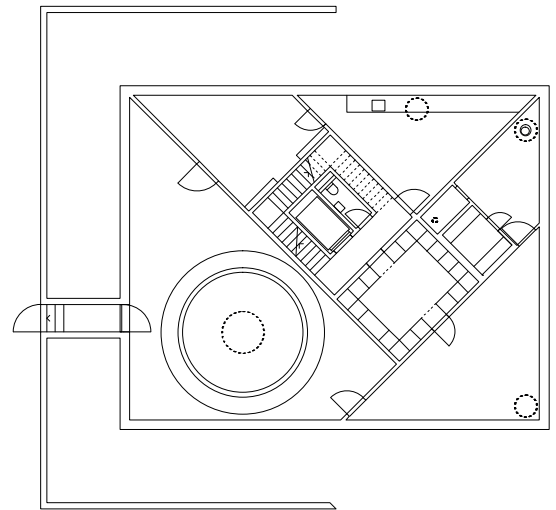
2ème étage



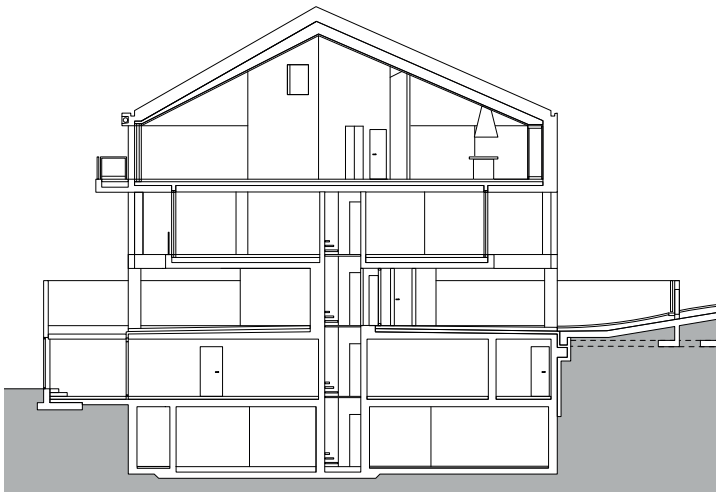
1er étage



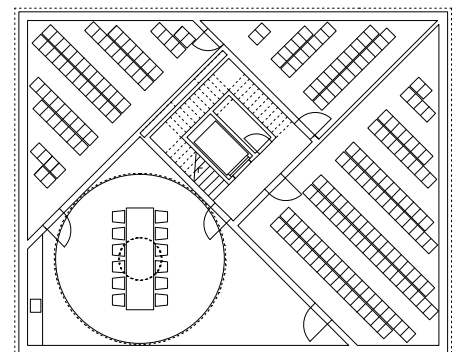
Rez-de-chaussée



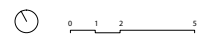
1er sous-sol



Coupe



2ème sous-sol



Notes

- 1 Kipnis, "A conversation with Jacques Herzog", *El Croquis*, n°84 ("H & de M 1993-1997"), 1997
- 2 Le Corbusier et P. Jeanneret, "*Les cinq points d'une nouvelle architecture*", 1927
- 3 El Lissitzky, "Proun" in S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Thames&Hudson, Londres, 1968, p.347. Cité dans G. Conio, *Le constructivisme russe*, l'Age d'Homme, Lausanne, 1987, p.40.
- 4 F. Starr, K. Mel'nikov. *Le pavillon soviétique. Paris 1925*, l'Equerre, Paris, 1981, p.90

Bibliographie

- Bearth, Deplazes, Amurs : 18 ausgewählte Arbeiten von Bearth & Deplazes Architekten, Zürich, gta, 2013.
- Bearth, Deplazes, Moravánszky, Räumlinge : Valentin Bearth & Andrea Deplazes, Lucerne, Quart Verlag, 1999.
- Boesiger (dir.), Le Corbusier Oeuvre complète de 1929-34, Basel, Birkhäuser, 2006.
- Mack, Herzog & de Meuron : 1992-1996, The complete Works, volume 3, Basel, Birkhäuser, 2000.
- Selden, Wicky, Neues Wohnen in der Schweiz : Architekten un Bauten im Porträt, Stuttgart München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2003.
- Spier, Tschanz, Swiss Made : New Architecture from Switzerland, Londres, Thames&Hudson, 2003.