



---

EXPOSÉ 3, La maison - Tome 1.

**La maison : un modèle en quête de fondation**

Par Marie-Ange Brayer (p 8-38) © Éditions HYX,  
Orléans. 1<sup>ère</sup> édition 1997, réédition en 2003.

---

**La maison : un modèle en quête de fondation**

Marie-Ange Brayer



**Impossible terme entre rêverie et nécessité, domesticité et trauma, la maison n'est plus à habiter, mais est devenue l'enjeu d'une quête du sujet. S'agit-il d'échapper à la maison ou, au contraire, de renforcer ses fondations ? La maison est-elle devenue le champ de bataille d'une crise de l'habiter ou, au contraire, se donnerait-elle comme le lieu d'une nouvelle fondation "héroïque" du sujet ?**

**Habiter la vision**

Le mythe de la première maison, selon Joseph Rykwert (1), serait celui raconté par Filarete où Adam, chassé du Paradis, joint les mains au-dessus de sa tête pour se protéger des pluies diluviennes. La maison serait ainsi née d'un geste, qui aurait déterminé son anthropomorphisme récurrent, celui du besoin de protection contre les éléments extérieurs. À la non-fondation de ce geste nomade, s'oppose la fondation à travers la découpe d'un territoire dans le continuum de l'espace chez Georg Simmel : "L'homme qui le premier a bâti une hutte révéla, comme le premier qui traça un chemin, la capacité humaine spécifique face à la nature en découpant une parcelle dans la continuité infinie de l'espace, et en conférant à celle-ci une unité particulière conforme à un seul et unique sens" (2). Ces deux versions du mythe de l'origine de la maison font d'emblée apparaître le dualisme entre la maison nomade, épousant les déplacements du corps, et la maison sédentaire. La maison sera irrémédiablement le nœud d'une logique binaire : nomade/sédentaire, privé/public, individuel/collectif, rationnel/irrationnel, intérieur/extérieur, refuge/inquiétude, comme si, en elle, s'incarnait l'impossible

réconciliation des contraires, comme si la maison s'offrait comme un sujet barré entre conscient et inconscient, avoué et interdit. Ce fonctionnement binaire, ce locus dissocié, aura pour conséquence d'engendrer un sujet double, à la quête de son identité dans une logique spéculaire. D'autre part, la maison est aussi un terme isolé, une entité autarcique, close sur elle-même, à la différence de la mobilité incessante de l'espace urbain, et apparaît comme une modalité de repli sur une subjectivité. La maison deviendra le laboratoire par excellence de l'espace subjectif, traversant les définitions, de la "villa hégémonique" qui assure la suprématie du privé sur la vie sociale jusqu'à celles de la maison post-moderne d'un Robert Venturi, qui n'est plus qu'un signe extraverti sur le public.

La maison chez Benjamin, ou plutôt l'appartement, qui recueille les traces d'une intériorité de plus en plus évanescence nécessitant l'enquête policière pour les retrouver, exemplifierait la transition entre la maison du XIXe siècle et la maison moderne. Pour Benjamin, architecture et habitation ne se recouvrent pas : habiter signifie "être-dans-une-enveloppe" qui porte l'empreinte de l'habitant. La maison moderne, aux parois de verre, qui inaugure la dissociation entre le moi privé et public, deviendra en même temps, pour Beatriz Colomina (3), le nœud médiatique où se ramifie la vie moderne, traversé par les nouveaux réseaux de communication (téléphone, télévision, etc.). Les tréfonds obscurs de l'intériorité que recueillait jadis la maison se sont ainsi transformés en espace-temps anamorphosé où l'enveloppe opaque est devenue une surface réfléchissante, tournée vers l'extérieur, qui a conféré une vie publique à l'habitant de la maison. Le sujet dissocié du XIXe siècle a fait place au sujet médiatique et rhizomatique de la modernité, où la dépropriation de la sphère privée en publicité, ainsi que le démontre Beatriz Colomina, a condamné le sujet au déplacement d'un site à l'autre, à la transience, à la promotion de son nouveau statut d'intervalle.

"L'architecte comme le philosophe sont confrontés à l'état de crise du rapport de l'homme à l'espace de son habitation" (4). L'idée même de "demeure", au sens de demeurer, de s'inscrire dans la durée, dans la temporalité de l'habiter, où la maison est appréhendée comme séjour dans le temps, est bouleversée. Aujourd'hui, on ne s'installe plus à 'demeure'. Pour Adorno, depuis la déportation, les guerres mondiales, la maison n'est qu'une étape dans l'exil : "Il est devenu tout à fait impossible d'habiter... Le temps de la maison est passé" (5). La modernité aurait introduit l'émergence d'un sujet mobile, contrastant avec la permanence de la maison. Cette question de la possibilité de l'habiter avait été posée par Heidegger : l'homme moderne n'habite plus car il souffre d'un "oubli du sens de l'être". "Il semble que si la philosophie fait si souvent de l'architecture son modèle, ce n'est pas seulement à partir de l'idée de système, de construction fondée, c'est à partir de l'idée de demeure. Cela se vérifie encore chez Heidegger, pour qui la pensée, dans le voisinage de la poésie, est recueillement et abri de l'être, Heidegger qui désigne la parole comme "maison de l'être" (6). Pourtant la maison comme "objet phénoménal

constant, isolé, immobile" est attaquée de toutes parts. Pour Massimo Cacciari, la vie urbaine n'a plus rien à voir avec l'habitation comme "wohnen", seule une architecture qui témoigne de l'impossibilité de l'habiter peut encore avoir une certaine forme d'authenticité, ainsi celle de Mies van der Rohe ("le langage de l'absence témoigne ici de l'absence de l'habiter" écrit Cacciari). Cette crise de l'habiter apparaîtra souvent dans l'art comme une crise de la privacité. Ainsi, dans les vidéos de Tony Oursler, il est écrit que "la seule façon de contrôler quoi que ce soit ici, ce serait de quitter la maison" ; "la violence commence à la maison" (Private, 1993). La maison, quintessence du mythe de l'intérieur bourgeois, où règnent le conventionnalisme, l'acceptation des valeurs, la répartition homogène des rôles qui se dupliquent dans la vie sociale, est devenue le lieu du conflit domestique, la scène émergente d'une crise de l'identité. Violation / Transformation de Tony Oursler s'attaque de la sorte au foyer monstrueux de cette dérégulation : la télévision. La "médiatisation" du sujet moderne aurait ainsi révélé la "violence du domestique" (7) qui aurait à son tour provoqué l'extraction violente du sujet hors de sa habitation. Quoi qu'il en soit, jamais la maison ne sortira intacte de sa représentation : l'artiste s'en prendra non seulement à son intégrité physique, mais une autre forme de violence se fera jour : celle de la vision qui deviendra le paradigme d'une quête impossible de l'habiter.

### **La maison : un reflet fracturé du miroir**

Dans la littérature du XIXe siècle, la perception de la maison est écartelée entre refuge et inquiétude. De la maison hantée du romantisme gothique de Horace Walpole à celle, frémissant d'"inquiétante étrangeté" (8) de Hoffmann, des ruines abandonnées de Victor Hugo à l'effondrement de la maison Usher de Poe, du sublime de William Burke, où la terreur est palpable jusque dans les recoins obscurs de la maison, à l'Unheimlichkeit de Freud, de Walter Pater à Walter Benjamin, le sujet se dédouble dans la terribilité de la maison. Dans La Véranda de Herman Melville, la maison est devenue le sujet du récit, construit entièrement sur un mécanisme de projection spéculaire. La maison n'y relève que du registre du regard, jamais de l'habiter ; le protagoniste se tient toujours à sa lisière, assis dans sa véranda, d'où il contemple de l'autre côté de la colline les reflets d'une maison idyllique au "pays des fées". La maison n'est plus inscription dans un lieu défini, dans la durée du "demeurer", mais se projette dans un ailleurs, au sein duquel le sujet se dédouble, propulsé hors de lui-même, dans la quête de ce qui est inatteignable. Avant Melville, le Landor's Cottage d'Edgar Poe avait lui-aussi assimilé la maison à une image de perfection absolue qui ne relevait que de l'ordre de la vision : le cottage idyllique qui se détachait au milieu d'un paysage incarnant la "perfection" n'est plus qu'une image, ultime garant du bonheur, mais dont l'artificialité est le reflet de ce qui est irrémédiablement perdu : l'habiter. Deux œuvres s'y réfèrent : la maquette du "Landor's Cottage" de Rodney Graham et "How to Remember a better Tomorrow" d'Allen Ruppersberg, dont le titre repose sur une temporalité contradictoire, "comment se souvenir d'un lendemain meilleur". Dans l'œuvre de Ruppersberg, un cottage se détache au milieu d'une pelouse verdoyante, parfaite incarnation de la vision stéréotypée de la maison américaine. Une

vidéo projetant des films publicitaires des années 1950 vante le mode de vie familial idéal au sein du pavillon américain. L'absence de foyer dans le cottage contraste avec la joyeuse effervescence familiale des films qui apparaît comme un produit aussi "préfabriqué" que le modèle standard de la maison. À nouveau la maison n'est plus qu'illusion : la maquette parfaitement lissée du cottage, qui fait écho aux images aseptisées des films promotionnels, émerge d'une verdure taillée comme une reproduction. L'ensemble sécrète un univers si idyllique qu'il en devient cauchemardesque et pose la question : est-il encore possible d'habiter la maison ? La "vision" du bonheur a ici pour unique ressort la déréalisation de l'habiter. L'image de la maison générée par la maquette et celle du film promotionnel se renvoient l'une à l'autre, comme à travers un miroir, où s'efface la voix de l'habitant, où ne reste plus la maison que comme simulacre d'un simulacre. L'objet originel nommé "maison" semble s'être perdu dans les réflexions d'une mise en abyme, dissocié en pure phénoménalité, transformé en pur espace projectif "visionnaire".

Au début du XXe siècle, s'est opéré le passage d'une modalité de vision à une autre. On pourrait avancer que si la camera obscura peut se définir comme le modèle de vision du sujet du XIXe siècle, ainsi que le suggère Jonathan Crary (9), elle s'identifierait également au modèle de la maison, foyer obscur et impénétrable, au sein duquel le sujet se dédouble et s'inverse (10). La modernité aurait articulé le passage d'un modèle clos, projectif à travers le plan d'interception du verre, en un modèle "transformatif", qu'explicitera dans un autre registre Marcel Duchamp dans son Grand Verre (11) Cette transition au cours de la modernité se signale dans un nouveau dispositif de représentation de l'architecture où l'on passe du système projectif de la perspective, auquel fait écho la camera obscura, à la vue axonométrique, ainsi chez Theo van Doesburg dans le contexte du néo-plasticisme. À l'inverse de la logique monoculaire qui impose un sujet fixe, le sujet-observateur de la vue axonométrique surplombe un espace découpé cliniquement dans lequel le bâtiment apparaît sans fondations, flottant librement dans l'espace, à la manière de la "Maison Domino" de Le Corbusier ou de la Maison Farnsworth de Mies van der Rohe (12). À l'immobilisme du sujet, qui fixe un plan, a fait place l'immersion du sujet au sein d'un espace-membrane ; au plan, s'est substitué le volume, mais un volume qui spatialise la vision, la rend extensible dans l'espace. Le passage de l'espace perspectiviste à l'espace topologique de l'axonométrie au cours de la modernité est aussi celui du sujet individué au sujet collectif, et peut-être la transition de l'individuation de la maison à l'espace collectif de la ville qui immerge le sujet.

Ce passage d'un mode de vision à un autre eut des répercussions sur la politique de l'habiter, qui se manifeste également à travers le bouleversement consécutif de la notion d'échelle. "Lorsque la sculpture moderne passa de la représentation à l'abstraction, elle passa de l'échelle spécifique à l'échelle non-spécifique. Lorsque la sculpture cessa d'être anthropomorphique, alors son échelle cessa d'être la dimension d'une représentation. L'architecture a toujours été à l'échelle spécifique. L'échelle est l'axe crucial qui lie l'objet

architectural au sujet. Le modernisme exclura l'habitation de l'objet réflexif". Jouer avec l'échelle de la maison dans l'art contemporain sera une manière privilégiée de perturber son anthropomorphisme, son individuation. En devenant "non-spécifique", l'échelle distendra l'analogie entre la maison et le sujet qui l'habite. L'échelle fera ainsi office de surface réfléchissante, comme les parois de verre modernes, faisant refluer au dehors l'habitant. Échelle trop grande ou trop étroite comme en témoigne la récurrence de l'objet maquette dans l'art contemporain. La "Vanna Venturi House", à Chesnut Hill, Philadelphia, en 1964, de Robert Venturi incarne bien cette prégnance de l'échelle : cette petite maison utilise une échelle disproportionnée, génératrice de la tension architecturale : "la façade crée une image presque symbolique de la maison". Et Vanna Venturi, la mère de l'architecte, s'y tient au dehors, pour la photographie, comme refoulée par cette maison dont l'échelle ne correspond pas à la sienne, qui a remplacé l'habiter par le dédoublement spéculaire de la maison en façade, en signe, en échelle distendue, en mode scopique de vision.

### **L'immersion scopique du sujet**

Si la maison se donne dans son altérité, on y pénètre par le regard, par le fantasme. "La maison de Joséphine Baker" (1994) de Dennis Adams est un aquarium dans lequel est plongée une maquette de la maison à l'échelle 1: 33. Cette maison avait été imaginée en 1928 pour Joséphine Baker par Adolf Loos, qui la conçut autour d'une piscine sensée exalter le corps nu de Joséphine Baker. La fluidité de l'eau au centre de l'architecture est le véritable occupant de la maison. Il semblerait que cette maison n'ait d'ailleurs jamais été commandée par Joséphine Baker, et ne soit qu'une pure émanation du désir de Loos. En plongeant dans un réservoir d'eau la maquette de la maison, Dennis Adams a rendu réversible ce regard de désir, jusque-là tourné vers l'intérieur, vers l'apparition de Joséphine Baker au sommet des escaliers menant à la piscine, où l'eau se réfracte dans la verrière. "Hypnerotomachia" contemporaine, songe aquatique de Polyphile dans une architecture fluidifiée en principe de désir, la maison projetée par Loos évoque, pour Farès el-Dahdah (13), les dispositifs de désir, du Petit Château de Choisy de Madame de Pompadour à la "petite maison" des romans du XVIIIe siècle, comme ceux de Jean-François de Bastide, où la maison était pensée comme machine de séduction. Chez Loos, les bandes noires sur le marbre blanc renvoient, pour cet auteur, au corps rayé, biffé de l'exotique Joséphine Baker, qui se répercute dans son ineffable réflexion dans l'eau et la lumière. Farès compare la maison à un appareil photographique où l'idiosyncrasie de ses éléments constitutifs obéit à un scénario voyeuriste. Au retrait de la féminité qu'était le boudoir, fait place son immersion dans l'espace de la maison à travers la piscine. Les miroirs d'eau et de lumière transforment la privacité en spectacle : le corps s'expose, s'offre à la vue dans la maison. D'habitation, la maison est devenue dispositif de vision. L'invisible est devenu la réfraction haptique du visible où le sujet devient un objet démultiplié dans son immersion scopique. La maison comme mécanisme de vision et de désir fonctionne à travers l'enjeu spéculaire du verre et de l'eau pour dissoudre le sujet

privé dans sa représentation à l'intérieur de l'espace privatif. La maison serait ainsi ce modèle introverti, de plongée du sujet non pas dans son intériorité, mais dans la réversion de son propre mode de vision (14).

### **Le sujet dissocié**

Dan Graham fut un des rares artistes à problématiser le rapport privé/public de la maison en torsadant ces deux termes en miroir dans le dispositif même de ses œuvres. Dans le célèbre article "Homes for America", publié en décembre 1966 dans la revue "Arts Magazine" à New York, Dan Graham subvertissait tout à la fois l'idéologie pop en intervenant dans le média lui-même, ainsi que la logique minimaliste à travers la déclinaison sérielle de pavillons standard de banlieue (tract housing). Il se jouait tout à la fois du système préfabriqué de la maison et de celui du journal. "Homes for America" associe texte et image, l'un et l'autre saisis dans leur dimension 'documentaire'. Le cadrage des lotissements suburbains, qui accentue leur uniformité, s'inscrivait également dans le sillage des perspectives des maisons victoriennes, photographiées par Walker Evans dans les années 1930, précurseur de l'objectivisme photographique que développèrent Dan Graham aux Etats-Unis et les Becher en Allemagne dans les années 1960.

Dans la maquette Alteration to a Suburban House (1978), Dan Graham a remplacé le mur extérieur du pavillon familial par une cloison vitrée et placé au milieu de la maison un miroir de telle sorte que le passant dans la rue soit non seulement impliqué dans l'exposition d'une vie privée, mais s'y intègre physiquement à travers le miroir, tandis que demeure invisible la seconde moitié de la maison au-delà ce miroir. Absorption de l'extérieur, mise en exposition de l'intérieur en même temps qu'occultation, Alteration entrave toute dimension de l'habiter au profit d'une immersion de la vision dans l'architecture privée qui en devient en quelque sorte l'occupant. Cette œuvre de Dan Graham fait référence à l'architecture-signe, perméable à son environnement médiatique de Robert Venturi, Michael Graves, Frank O. Gehry, ainsi qu'aux maisons de verre de Mies van der Rohe et Philip Johnson (New Canaan, 1949) (15). Elle opère la fusion de la maison de verre et du pavillon typifié de banlieue. C'est à nouveau une logique de renvoi spéculaire qui est à l'œuvre à travers le recours au verre et au miroir qui s'efforce de rendre poreuses les limites intérieur/extérieur, privé/public de la maison, de les torsader l'une dans l'autre. Dan Graham rend compte ici de la privacité de la sphère publique à laquelle répond la mise en publicité de la sphère privée, où le "foyer" est devenu surface médiatique. L'architecture moderniste avait rejeté cette spatialité, qui recueillait l'intériorité, pour l'ouvrir sur l'extérieur, ou suspendre les fondations de la maison. La situation de l'homme moderne est celle de l'individu qui "vient habiter une maison où l'espace intérieur a été violenté et tourné vers le dehors" (16).

De même, ici, chez Dan Graham, c'est le dehors qui a investi le dedans, qui le scrute. Il n'y a plus d'antinomies, plus de fondations, juste une impossibilité de l'habiter, devenue

immersion scopique du sujet, mais un sujet dissocié, pris en tenaille par, d'un côté, son habitat exposé et de l'autre, occulté. La séparation du miroir qui duplique l'espace intérieur ne peut incorporer l'autre moitié occultée de la maison, en l'immergeant dans un processus de vision. Dans Alteration, la subjectivité ne peut trouver refuge que dans la partie occultée de la maison, devenue son "ça", sa dimension irrationnelle, mais cette partie est devenue elle-aussi "inhabitable". Aucune identité du sujet, dissocié entre son occultation et sa mise en exposition, ne peut plus se constituer, l'identité étant elle-même dédoublée dans un espace miroirique qui intègre l'"étranger" à la maison, le passant qui se meut dans la rue. Nous sommes bien à l'apogée d'une crise de l'habiter, d'une fracture irrémédiable dans l'analogie séculaire entre l'objet maison et le sujet qui l'habite. L'un et l'autre se sont démultipliés en instances oculaires qui les dépouillent de toute corporéité. La maison est non seulement devenue une mise en scène du regard dans la maison, mais a généré un sujet dissocié : le "double" de l'habitant est devenu ce "passant" extérieur, ce "wanderer", promeneur romantique qui, au début de la modernité, avait déjà induit une crise de l'identité. Dédoublé en intérieur/extérieur, l'occupant ne peut plus que tenter d'échafauder un autre "modèle", qui échappe au trauma de l'inscription.

Dans Up to the Lintel (1992), Diana Thater projetait des vidéos sur les fenêtres d'une maison de la banlieue de Pasadena, au lieu même où elles avaient été tournées. "Les projections correspondent à ce qu'un passant verrait depuis la rue dans la maison si celle-ci était éclairée, une vue intérieure est interrompue par des barres verticales". La maison n'est plus le domaine immanent de la conscience comme le pensait Bachelard : la rue, la façade, les chambres de projection sont devenues les seuls espaces occupables dans et autour de la maison "illuminée". L'habitant est périphérique, elliptique, maintenu au seuil de la maison.

Les maisons de la rue Sherbrooke, Montréal (1976) (16m4 x 15m8x12m, commandé par The Arts and Culture Program of the XXI Olympiad) de Melvin Charney est une œuvre spéculaire, bâtie à partir de "l'image-miroir de deux édifices existant sur deux coins de rues opposés". "J'ai bâti les figures d'un réel qui ne pouvait se valider que dans sa réflexion, dans un miroir" (17). Ces deux façades à l'échelle réelle se trouvent à l'intersection de deux rues et rendent visible les bâtiments qui y ont été détruits, exactement semblables aux deux maisons de l'autre côté de la rue, dans un effet de dédoublement, confrontant façades authentiques en pierre, et façades fictives en contreplaqué (18). La première photo représente le site originel, la seconde, un montage et la troisième, l'installation, dont la dimension scénographique suggérait un édifice inachevé ou en ruine, perturbant son inscription temporelle, dans une conflagration du passé et du présent à travers son effet-miroir. La ville de Montréal exigea que ces architectures qui "portent les traces de leur propre destruction" soient rapidement démontées. Lorsque Melvin Charney réalise A Toronto Construction (1982), son œuvre s'inscrit à nouveau dans un interstice puisque les échafaudages prirent place sur un terrain vague entre deux immeubles, redensifiant ce no man's land. En reconstruisant l'identité fictionnelle de

maisons qui avaient disparu, Melvin Charney se heurta aux oppositions de ses commanditaires. Les maisons ne peuvent en effet prétendre annoncer leur ruine ou prédire leur déréliction. L'effet de miroir entre réalité et fiction s'avéra polémique et déstabilisateur, le factuel ne supportant pas sa propre projection.

Dans Splitting House (1974), Gordon Matta-Clark s'était le premier attaqué à cette "violence du domestique", en sectionnant en deux une maison de banlieue jusqu'à ses fondations ; les quatre angles à l'intersection y furent enlevés ainsi que les matériaux de fondation, provoquant l'inclinaison de la maison vers l'avant. "J'ai passé un jour un magnifique après-midi avec Suzie Harris, à Green Camp. Nous avons pris un tas de cailloux, et nous les avons disposés en une sorte de terrasse grossière au milieu des bois ; cela nous a semblé comme le premier acte d'une construction. Le premier acte, c'est le déplacement" (19). Matta-Clark s'empare de la maison comme d'un matériau brut, sur lequel il intervient à travers des prélèvements. Fendre une maison en deux, la fissurer de lumière, équivaut à saper ses fondations, à lui inoculer une dissociation fondamentale. Il s'agit également d'un "acte de déplacement", d'une manière de "construire" à travers une opération de soustraction, qui déplace le sens de la maison, le rend inopérant. L'axe vertical qui définit habituellement la maison, de la cave au grenier, s'est mué en rythme giratoire. L'élévation devient elliptique, pivotant sur elle-même. Les deux moitiés séparées "se regardent" au travers d'une fissure qui met en péril tout habitant. Le "sens" de la maison est ici de se pencher vers la rue, de se mouvoir dans un lent déplacement de ses fondations, - coupée en deux, dans une impossible réconciliation de ses deux termes au croisement desquels s'inscrivait l'habiter.

Cette illusion d'une unité de la maison sera également mise à mal par Robert Gober dans Untitled (House) (1978-79) où la maquette d'une maison coloniale néo-classique est fendue en deux, comme sous le coup de l'antagonisme entre sécurité et conflit. "La maison idéale implique la répression, la violence psychique, dirigée vers soi, qui rend possible la vie de famille. La spatialisation de cette répression est incarnée par la maison et, par extension, la communauté, la ville, l'état" (20).. "Le domestique a toujours été en guerre. La bataille de la famille, la bataille de la sexualité, la bataille pour la propreté, pour l'hygiène" (21). "Plusieurs œuvres de Robert Gober du début des années 1980 sont des maquettes de maisons qui reconstituent minutieusement un intérieur domestique. Bien que cela ne soit jamais précisé, la maison archétypale chez lui semble remonter aux années 1950 - les années d'enfance de Gober - qui coïncident avec la vague de suburbanisation des Américains lorsque la maison unifamiliale émergea comme symbole de la prospérité de l'après-guerre et de la liberté... Il recréa cette scène de la maison... afin de faire apparaître la lacune entre le désir de ce qui fut et le présent.... reconstructions nostalgiques de fragments domestiques" (22). La maison serait la "répression du désir et de la peur" qui peut conduire à l'étrangeté... La maison et ses meubles deviennent des analogons du corps humain" (23). Fendue en deux, la maison est habitée par un goufre, un

intervalle de vide, qui disloque la symétrie du fronton et des colonnades. L'accident, la faille, la fissure est inoculée à la maison, impuissante à reconstituer un sujet unitaire.

C'est précisément la dimension paradigmatique de la maison qui est attaquée par ces œuvres où la logique spéculaire de la maison, sensée nous renvoyer notre propre image, est exacerbée, jusqu'à la rupture, à travers un processus physique chez Matta-Clark où la maison, fendue en deux, se penche vers un impossible reflet, où gît le sujet dissocié de l'habiter. De même, "La Casa" (1993) de Bernhard Rüdiger et Liliana Moro est un toit coupé en deux, dont les versants ont été retournés dans des sens opposés, afin de mettre en tension la directionnalité du passage qu'ils ménagent. Le visiteur est physiquement pris en tenaille par les deux pans de ce toit qui dissocient littéralement son corps. À nouveau, la maison n'est pas un espace à habiter ; au contraire, elle provoque une expérience tout à la fois de claustrophobie, de réclusion, et de scission. "La Casa" est une maison fendue en deux dont les versants se refléteraient de part et d'autre d'un miroir invisible. La maison est une scène qui nous regarde ; son dispositif est optique, et refoule le visiteur. La maison n'est plus un analogon, mais un objet réflexif dissociatif. À la modalité de l'habiter, a fait place un mode de vision où reflet, dédoublement, immersion, entraînent la fragmentation du corps, convergeant vers une dimension fractionnaire de l'espace, dont on ne se demande plus s'il pourrait être encore habitable puisque l'habiter est devenu un mode de vision, - celui du détachement du sujet de son inscription.

### **Une maison modèle**

S'"il n'y a pas de lieu comparable à la maison" ("There is no place like home", Dorothy, The Wizard of Oz), il semble qu'il soit aujourd'hui difficile d'y prendre place "en paix" comme le pensait encore Bachelard : entrer dans la maison signifie se confronter à une crise identitaire du sujet. Lorsqu'elle n'est pas déstabilisée dans ses fondations, la maison est soumise à un processus de réduction de ses éléments constitutifs, qui aboutira à la maison typifiée en maquette, ou à des variantes d'habitat où le toit, et son équivalent nomade, la tente, délimiteront un espace hermétique à l'habiter. La récurrence du toit est un signe de déhiscence de la maison, réduite à un corps ouvert sans organes, dont ne subsiste plus qu'un cadre, telle une tectonique vide et spectrale, détachée de tout ancrage.

### **Le toit**

*"Picoti, picota,*

*Qui picore mon petit toit?"*

*Les enfants répondirent :*

*"C'est le vent, le vent,*

*le céleste enfant".*

*Les Frères Grimm, "Hänsel et Gretel".*

Dans une mouvance post-minimale, nombreux furent les artistes à élaguer la maison de tout superflu pour ne conserver que son principal élément identificatoire : le toit à double pente. L'on peut ici traverser les années 1980 et confronter un même modèle de maison, une même maison modèle : les volumes minimaux de Joël Shapiro, les maisons en béton d'Hubert Kiecol ou de Melvin Charney, les maisons de Georg Ettl, d'Ettore Spalletti, de Louise Bourgeois, de Timm Ulrichs, de David Rabinovitch, ou de Wolfgang Laib, en pollen ou en riz, sont toutes des maisons où l'épure de leur volume découpe les murs d'une maison réduite à son signe minimal, le toit. Les façades le plus souvent aveugles font de la maison un bloc monolithique, stéréométrique, clos sur lui-même, soumis à un rythme répétitif qui le dépouille de toute individualité. La maison serait le paradigme d'une perte de l'identité. Ses éléments structurels les plus significatifs tels que le toit ont perdu de leur efficace architectonique, pour s'abstraire en découpe ornementale agrémentant une forme cubique. Dans les maisons renversées, sens dessus dessous, de Richard Wilson ("Lodger", 1981), à l'échelle humaine, la maison qui repose sur la pointe de son toit véhicule un autre paradigme de cette perte de l'habiter. "Pièce de monnaie" (1992) d'Hermann Pitz est un monolithe de bois, recouvert d'anciens billets de banque qui forment le revêtement nostalgique de cette maison avec toit et cheminée. En 1983, "Glass-House" de Ludger Gerdes, dans le contexte de l'école de Düsseldorf, est un toit qui repose sur quatre verres retournés, faisant office à la fois de murs et de fenêtres. Cette maison de verre, qui fragilise l'édifice moderniste, s'inscrit dans la fluidité des espaces et l'ambivalence des éléments, où un objet domestique a soulevé la maison de ses fondations : tout se passe comme si les fondations de la maison s'étaient inversées dans le toit. Émané de toute appartenance au sol, le toit est d'ailleurs le seul élément subsistant de "La maison immatérielle" d'Yves Klein : "Un seul et unique toit d'air avec soufflerie et aspiration à l'extrémité pour récupération et sections d'airs pour limiter en espaces sous ce toit immense". Rattaché à l'aérien, détaché de l'inscription, le toit deviendra paradigmatique de la maison. Dans le sillage de Mary Miss et de Gordon Matta-Clark, "Low Building with Dirt Roof for Mary" (1973) en Pennsylvanie, d'Alice Aycock, était une maison à l'échelle réelle, si proche du sol qu'on ne pouvait y entrer. La maison enfouie ne laisse saillir que son toit qui a perdu sa fonction d'abri, pour flotter comme une barque retournée dans l'espace.

*"Aujourd'hui, en maints endroits, les maisons semblent prêtes pour le départ" (Bloch, 346)*

La tente serait la version nomade du toit. Une des premières tentes est "aérienne" : lors de l'exposition "Loucht Show" en 1968, en Italie, Marinus Boezem installe des ventilateurs qui soulèvent une tente ; il crée également une "tente olfactive" contenant des disques de naphthaline en évaporation. En mars 1969, l'artiste povera, Emilio Prini, dresse une tente en dehors du musée lors de l'exposition "Op Losse Schroeven" au Stedelijk Museum à Amsterdam (24). En 1973, "I'm still a Young Man" (1973) du canadien Robin Collyer est une tente d'enfant, montée dans une exposition. En 1975, Alan Saret, dans "Ghosthouse", imagine une tente aux éléments flexibles, dont les formes évoquent l'architecture

organique de Bruno Taut et le biomorphisme de Hermann Finsterlin. Dès 1969, Cildo Mereiles déclarait : "Nulle part est ma maison" ; "Olvido" (1987-89) est une tente indigène dont l'intérieur, peint en noir, est recouvert de billets des régions américaines où vivent les Indiens. La tente se dresse au milieu d'une aire circulaire d'ossements, entourée d'un mur en cire, tandis que de l'intérieur de la tente, sourd le bruit d'une scie électrique. Au début des années 1990, Lucy Orta confectionne des tentes-habitacles vêtements (25). Loin du primitivisme de la hutte rustique, et d'une volonté de retour à d'improbables origines, la tente, habitat provisoire et démontable, transforme la maison en "nulle part", empêche son immobilisation dans l'espace, mais aussi dans le temps. La "tente" de Martin Honert est ainsi la maquette d'une tente qui puise dans l'univers-refuge de l'enfance. Non-architecture par excellence, la tente naît d'un seul geste, et se donne comme la maison "portative" que l'on emporte avec soi, à l'instar de la dimension du souvenir. La maison n'est plus qu'un épiderme détaché du corps de son habitant qui se pose, mais ne s'inscrit pas.

### **La maison-modèle : un camouflage du sujet mimétique ?**

*"Sur le penchant de quelque agréable colline bien ombragée, j'aurais une petite maison rustique, une maison blanche avec des contrevents verts".*

*Jean-Jacques Rousseau, "Emilie".*

La maison-maquette est sans doute l'élément le plus récurrent dans l'art contemporain, univers en réduction, monde miniature qui suscite des expériences projectives à travers le dédoublement (cf. maquettes de Dennis Adams, Ruppertsberg, etc.). La maison semble être devenue une nouvelle apologie de la représentation mimétique du sujet, un nouveau type de "portrait", où se retrouvent les polarités de l'abstrait et du figuratif. Le sujet absent aurait ainsi trouvé une nouvelle forme d'incarnation, de "reconstruction" à travers la représentation de la maison où il met en scène sa propre dérégulation. Deux démarches se confrontent dans la maison-maquette : la maison typifiée (versant "abstrait" du portrait), soumise à la réduction formelle de ses éléments, qui se répètent le plus souvent en autant de modules identiques, où le toit se donne comme l'ultime signe de reconnaissance, et la maison-objet standard (versant "figuratif") dont s'empare l'artiste. À l'opposé de la maison-bloc minimal, la maison-standard développe une surcharge identificatoire, accumulant délibérément les stéréotypes, soumise à un processus de sur-individuation. C'est la maquette de la maison typiquement allemande, qui semble presque sortie d'une photographie de Thomas Ruff, de Martin Honert ; le "cottage" de Rodney Graham, inspiré de la nouvelle de Poe, maison de campagne idyllique ; la maison suburbaine de Dan Graham ; la maison de l'américain moyen d'Allan Wexler ou encore d'Ericson & Ziegler. Ces maquettes de maison secrètent un univers illusionnel, ou plutôt, désillusionnel, véhiculant le plus souvent une expérience négative de l'habiter. La maison "minimale" est l'épure géométrique qui nous renvoie à l'archétype "maison" comme structure primaire ; le motif s'y abstrait dans une nouvelle forme de spatialité close sur ses

propres constituants ; différemment, la maison "figurative" nous renvoie à une modalité mimétique de l'habiter, où la maison est contextualisée, rapportée à une vie potentielle, un voisinage, soumise à un dispositif de subjectivation de ses éléments. Cette polarité est significative, et toujours récurrente (26).

#### Le "Denkmodell" : une maison publique

C'est au début des années 1980 que se développent les premiers "modèles architectoniques" à travers l'école de Düsseldorf et des artistes tels que Reinhard Mucha, Ludger Gerdes, Thomas Schütte, Harald Klingelhöller, Wolfgang Luy, ou Klaus Jung. En réaction aux mythologies alors très fortes de l'expressivité, l'architecture sera appréhendée comme le médium d'un art collectif, où la maison participera d'une tentative de réhabilitation de l'art "public". La maquette d'architecture est, pour Ludger Gerdes, un "modèle à penser". Il écrit à ce sujet : "Le mot "modèle" possède entre autres les deux significations suivantes : 1) un modèle est ce qui sert d'objet d'imitation pour créer quelque chose (modèle au sens de maquette), 2) un modèle est la représentation des fonctions d'un objet ou d'une situation (...) Schütte montre (à l'aide du modèle) quel rôle l'art est capable de jouer dans le monde" (27). "Bau-Bild Krefeld" (1984), littéralement "construction d'image", de Ludger Gerdes est à ce titre l'une de ses œuvres les plus significatives, basée sur le plan des deux maisons construites par Mies van der Rohe à Krefeld, combiné à un collage de citations architecturales (arcades mauresques, etc), ainsi que de reproductions miniatures de tableaux, qui transforment l'espace en scène théâtrale, en "theatrum mundi". La maison est devenue la scène post-moderne d'un sujet disséminé dans ses modes hétérogènes de représentation, qui n'est plus au "centre" de la maison, mais se donne sous la forme d'un corps discursif fragmenté qui ne fait qu'occuper des strates partielles et intriquées d'habiter. Le "denkmodell" a une portée épistémologique, menant vers une compréhension syncrétique des arts dans le sillage du romantisme allemand. Cependant, aujourd'hui, plus aucune unité du sujet ne peut être recomposée, comme en témoigne la dislocation de son plus fidèle reflet mimétique, la maison. À ce titre, "Haus Eck" (1985) de Gerdes n'est ni une sculpture ni une maquette d'architecture, pourtant on y retrouve la typologie propre à la maison : portes, fenêtres, plancher, mais désarticulés dans leur relation fonctionnelle, qui délimitent un espace ouvert, pouvant tout aussi bien signifier un espace intérieur qu'une place publique, entourée d'habitations. Le sujet absent n'est ni dedans ni dehors : il se tient désormais dans l'indécidable interface qu'est devenue la maison.

Cette indétermination de l'espace privé/public dans les œuvres de ces artistes de l'école de Düsseldorf est exemplifiée par les "modèles" d'Harald Klingelhöller dont le travail sémantique sur le langage ne conserve de la maison que ses éléments typologiques, tels les syntagmes d'un espace, dont l'enchaînement aboutit à des "maisons". Les titres de ses œuvres décrivent de manière réflexive une image particulière de convention linguistique, sous-jacente à l'autonomie de la structure formelle. Dans "La maison est inviolable", il

s'avère impossible d'individuer les éléments étant donné que ceux-ci ne se donnent que dans leur chaînage linguistique, où le motif va acquérir une dimension structurelle et diachronique. La "maison" de Klingelhöller articule ainsi des éléments tectoniques dépourvus de fonction, qui deviennent des ornements, tout à la fois motif et abstraction. L'architecture est ici soumise à un "décadrage" littéral et systématique. Si l'architecture encadre et cadre l'espace (28), ligaturant le cadre en façade, la façade s'est ici désunie, feuilletée en différentes strates d'ornements. Les œuvres de Klingelhöller sont à ce titre semblables à des éléments architectoniques restitués à leur autonomie ornementale, qui ne recomposeront surtout pas une intériorité, mais s'en prendront à la dimension archaïque de la maison, reflet unitaire du sujet, en la désarticulant en unités minimales et anti-narratives. De même, l'assemblage de planches de bois, que dressa Wolfgang Luy dans son atelier en 1982, délimitant les contours d'une "maison", était une autre forme de "cadre" désencadré, de maison implorée dans ses constituants, dont l'espace intérieur était cisailé de toutes parts par le rythme échelonné des planches, torsadant intérieur et extérieur, pour aboutir à un espace architectonique fluide, procédant par propagation de vagues et ruptures de plans comme le "clinamen" de Lucrèce, ouvrant la voie à un espace topologique où il ne peut plus y avoir d'"inscription", donc plus de "maison". Pour les artistes de Düsseldorf, le modèle architectonique fut une manière de mettre en crise un espace individué, dans ses ramifications sociales et culturelles, comme en témoignent les maquettes de Thomas Schütte, en particulier celles de maisons d'artiste ("WAS", "ELSA", 1989). L'univers autiste de ces maquettes dialogue avec la table sur laquelle elles sont posées, unique lien entre l'artiste, - personnage absent, mais que l'on sait "habiter" son architecture-monade -, et son contexte social, la table fonctionnant allégoriquement comme une place publique. La maison se présente en même temps comme une abstraction constructive, une élision de l'habiter. Loin d'incarner l'arkhé, fondation du lien, ou l'oikos, la maison est devenue un modèle autiste qui met en crise le champ contextuel de l'art. Chez Thomas Schütte, les modèles posés sur des tables flottent au-dessus d'un espace vide, constitutif de ces maisons sans fondation ni intériorité, clôturées sur leur propre absence. Aspirant à retrouver l'incarnation d'une nouvelle forme de "sociabilité", au sens le plus large, d'un échange avec le champ contextuel et public de l'art, ces artistes eurent recours à la représentation de la maison pour mieux mettre en crise le sujet, sous la forme éclectique d'un Gerdes, sémantique d'un Klingelhöller ou d'un Luy, voire même schizophrénique chez Schütte, afin de s'opposer de toutes leurs forces à l'apologie substantialiste de la peinture expressionniste qui leur était contemporaine et qui promouvait un retour désespéré au signe identitaire, à la corporéité salvatrice. Retour qui allait aussi rapidement s'échapper du support de la peinture pour investir le domaine en apparence désobjectivé de l'architecture à travers le champ individué de la maison : dès lors, les multiples déclinaisons de "maisons" dans l'art des années 1980-90, sous couvert d'un conceptualisme ou d'un minimalisme de vocabulaire, se donneront très souvent comme les sécrétions d'un sujet autiste, tourné vers sa propre célébration. La maison refondra un sujet "héroïque" dans son désespoir.

### La maison-portrait

Si le sujet était mis en crise dans les "modèles" des artistes de l'école de Düsseldorf, les maisons-maquettes vont, dans la plupart des cas, valider un retour au subjectivisme. La maison va se donner sous une forme narrative intériorisée, fonctionnant à la manière d'un "portrait". Ici la maison est tout à la fois le "modèle" et sa représentation, le "portrait". Si la maison remplace le visage (comme dans des dessins de Louise Bourgeois ou dans un photomontage d'Henri Jacobs, ou encore dans les œuvres de Thierry de Cordier où la maison est corps), ce n'est pas la métaphore de la "maison-cerveau" qui est à l'œuvre, mais la propagation métonymique du fonctionnement mimétique entre maison et portrait. La maison est à ce point le "modèle" (donc l'habitant) et le "portrait" que la présence de l'habitant ne peut être que redondante. C'est le cas des maquettes d'appartement que Michael Hurson réalise dans les années 1970 ("Thurman Buzzard's Apartment", 1973-74) où les pièces sont pour lui, non pas le contenant de "drames", mais sont en elles-mêmes des "drames" inachevés, des représentations théâtrales dépouillées d'acteurs, comme dans les scénographies vides d'Adolphe Appia au début du siècle où l'architecture même est le drame. Le personnage fictif est ici l'appartement et ses traces. Cette dimension de la maison comme équivalent architectonique de la forme de représentation mimétique qu'est le portrait se retrouve dans les maisons-maquettes de Mark Manders ("Autoportrait comme construction", 1986), ou encore dans les trois maquettes de maisons de Walter Dahn, portrait "musical" de l'Amérique des années 1960 avec "Elvis Presley's Birthplace in Tupelo", "The House of the Blues", tirée de la couverture d'un album de John Lee Hooker et "Gilded Palace of Sin" (1995), inspirée de l'album éponyme de Flying Burrito Brothers. La volonté de précision dans le détail renvoie à des modèles eux-mêmes fictifs de maison, détachés de tout référent réel. La maison est ici le "portrait" du rêve de l'américain moyen du "middle-west", marqué par la culture musicale du blues et du rock d'Elvis Presley. Ces maisons américaines, témoins d'une certaine époque, ne se veulent pas des "maquettes", mais des "reconstructions" du passé sous la forme du "bricolage" qui préserve leur statut précaire de signe temporel, "maisons décrites d'avance comme des souvenirs" (Marc Augé). De même, les maisons de Donna Dennis, qui découlent dès la fin des années 1960 de la rédaction d'un journal intime ("Excerpts from Journal", 1969), témoignent de cette dimension paradigmatique du "portrait" individuel, signes d'isolement et de solitude comme dans les peintures d'Edward Hopper qui inspirèrent cette artiste américaine (29). "Je ferai des maisons solitaires, des pièges en réalité... une maison qui ne soit pas une maison. Une maison en voyage. Une maison, un abri, mais sans chaleur, confort et sécurité. Un "lieu où se trouver" seulement pour une nuit, avant de partir et ne jamais rester longtemps quelque part... Le confort ne se trouve que dans le déplacement" (D. Dennis, 1971). Ses "maisons" s'inspirent de motels, de stations de métros, d'abris provisoires, et appellent le spectateur à se transformer en voyeur pour regarder au travers de leurs fenêtres. À petite échelle ou à l'échelle humaine, ces maisons se donnent comme des décors de théâtre, ou des motifs

picturaux transposés dans l'architecture. La maison est métaphoriquement le sujet, l'habitant, le dépositaire de son "histoire" qui se rassemble dans un seul lieu où l'architecture privée devient le porte-parole presque nécrologique du sujet qui, lui, n'est plus visible.

Pour Manfredo Tafuri, depuis Boullée et Ledoux au XVIIIe siècle, l'architecture est devenue une forme individuelle qui a perdu sa connexion à la ville. Que la maison apparaisse très souvent dans l'art contemporain comme une maison singulière, isolée dans un espace et temps subjectifs, lui a permis de rejoindre la dimension du portrait, dans sa composante individuée ou générique (maison-typifiée). Alberti avait déclaré : "La maison est une petite ville, et la ville, une grande maison". Le Città (1994) de Liliana Moro brisent à ce titre l'isolement de la maison en la transformant en "ville" : des petites maquettes de maisons en papier, jouets pour enfant, truffées de fils électriques où des ampoules s'allument par intermittence, tissent un espace connectif, social, urbain. Les "guirlandes" lumineuses éclairent l'intérieur de ces maisons, comme un signe de fête. Leur éclairage qui advient brusquement évoque la "stupeur" benjaminienne, le choc qui nous arrache à l'habitude, et nous fait apparaître les choses comme pour la première fois. Le jouet, la maison-maquette illuminée, qui reconduit le temps immanent du réel dans son apparaître, s'oppose à la déréalisation de l'architecture que la perte d'échelle a réduit à n'être plus qu'un objet de "dérision" au sens philosophique. Les maisons sont sans intériorité, nœud de propagation des circuits électriques, foyer médiatique de la maison moderne qui n'est plus qu'une enveloppe sans contenu. L'on n'habite plus dans ces maisons, qui sont devenues des "villes", parce que la circulation l'a emporté sur l'inscription. Ce sont ici les fils électriques qui assurent la connexion, et développent une forme de narrativité dans l'œuvre de Liliana Moro, qui affranchit de son repli la maison, pour la transformer en portrait collectif et interactif.

### **Détruire la maison**

Quelle est cette maison si "modèle" pour que l'on veuille à ce point la détruire, l'endommager, s'en prendre à son intégrité physique et presque "morale" ? Retournerait-on à une approche organique, évolutive de la maison, qui devrait connaître la même déréliction temporelle que le sujet ? Au début des années 1970, Robert Smithson définit la maison comme "entropique" à travers la notion de "ruins in reverse", "ruines à l'envers" ("A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey"). À l'opposé de la "ruine romantique", les monuments entropiques tombent en ruine avant même d'être construits. Le temps linéaire y implose. "Partially Buried Woodshed" ("Baraque en bois partiellement enterrée", 1970) est une baraque sur laquelle un bulldozer déverse de la terre jusqu'à son effondrement. "Island of the Dismantled Building, Vancouver" (1970) nous montre la démolition de ce qui est déjà une ruine, ou encore, "Hotel Palenque" (1969-72) incarne l'effondrement de la matière et de l'esprit dans cette "maison Usher" post-industrielle. Dans tous les cas, le processus de destruction est advenu avant même qu'il se soit

manifesté comme tel ; la maison court-circuite le temps, il n'y a plus ici d'édification, d'extraction hors de la matière informe, mais un processus d'ensevelissement où la réversion des procédures fait retourner le sujet et la maison à l'"informe" à l'instar de la matière. Les "ruines" de Smithson sont un remblayage du temps : un futur antérieur qui a rattrapé ces maisons, rongées par l'entropie.

L'échelle pourrait être une des principales symboliques à l'œuvre dans la maison : l'on y monte ou descend, de la cave au grenier, l'on s'arrête à ses étagements, comme à autant de paliers ou d'étapes dans l'égrenage du temps. L'échelle nous inscrit également dans un ordre téléologique des choses, dans un mouvement de quête ou d'ascension. À l'inverse, dans l'art contemporain, la maison est le plus souvent ramenée à un étage unique, à une horizontalisation où il n'y a plus d'accès vers des strates différenciées les unes des autres. Chez Robert Smithson, l'échelle s'est inexorablement écroulée, les strates se confondent en sédiments mêlés. De même qu'une carte géographique, déchirée en morceaux, est jetée sur une terre craquelée, au début du film "Spiral Jetty", l'architecture s'est désintégrée, et plus jamais la maison ne pourra émerger de ses ruines parce qu'elle ne peut se référer qu'à cet ordre de l'informe, à l'effondrement de l'échelle.

La destruction de la maison résulte cependant le plus souvent de son identification au corps humain, tous deux soumis à un rythme de croissance organique et de déperdition. Alberti avait identifié la maison au corps. Cette analogie anthropomorphique continue de hanter les murs de la maison. Dans le dessin "La femme-maison" de Louise Bourgeois en 1947, la maison s'est substituée au visage. "Les maisons se ressemblent ou se distinguent les unes des autres comme les corps humains" (30). Si la maison est la "métaphore du corps et du lien social, la maison et son image sont aussi des métaphores du temps humain" (31), par conséquent la maison pourra aussi être soumise au processus de destruction du corps. Depuis les années 1960, Charles Simonds est l'artiste qui opère la fusion entre l'architecture et le corps, rendu à la terre matricielle, à travers ses architectures d'argile réalisées à même son corps, ainsi "Paysage/ corps/ habitation" en 1971, tout à la fois paysage et ville construits sur son propre corps, et voués à la disparition. Dans un esprit bachelardien, Ira Joel Haber réalise dans les années 1960-70 des boîtes dans le sillage surréaliste, proche de Joseph Cornell et Max Ernst ("Box with Eight Blue and White Houses", 1969). Ces boîtes abritent des maisons désertes, rongées par la végétation, victimes de la nature, réceptacles potentiels de drames psychologiques qui identifient la maison à un corps en perdition (32). Dans un registre minimal, pour Pedro Cabrita Reis, le corps est maison, toute construction est un corps, et l'abstraction géométrique de ses installations se donnera comme l'extrapolation de cette spatialité. Basserode créa des maisons cryptiques, en tourbe, végétaux, cire, charbon, ainsi la "maison de mots" où, à l'intérieur de réceptacles cubiques de cire, des mots sont enfermés dans des coquilles d'œufs. Le déroulement narratif dans le temps est enseveli dans cette maison qui développe son propre cycle de vie, dont les "habitants" sont la matière évolutive.

Dans "La poétique de l'espace", Bachelard écrivait : "Si je devais indiquer le principal attrait d'une maison, je dirais que la maison abrite le rêve éveillé, la maison protège le rêveur". Pourtant la maison ne protège plus, elle est même attaquée dans son intégrité physique : maison calcinée de Robert Gober ("Burnt House", 1980), maison en plâtre désagrégée d'Isa Genzken, effondrée de Didier Marcel, maison en friandises putréfiées de Patrick van Caekenbergh ("Hansel & Gretel", 1985). La maison n'abrite plus le rêve, mais le cauchemar ; elle est devenue le lieu d'un traumatisme de l'habiter. La série d'"Abandoned House" de Sam Durant, dans les années 1990, recourt aux matériaux utilisés dans les habitations de banlieue (carton et mousse), et retourne les notions de protection et de sécurité physique de la maison en inquiétude et angoisse. Ses maquettes, disposées sur des tables, sont les modèles de maisons familiales construites à Los Angeles dans les années 1940-50. Ces maisons modernistes qui évoquent l'idéal géométrique du Bauhaus furent précipitamment construites en préfabriqué. Elles sont ici sujettes au délabrement, à la déréliction : trouées dans les murs, poussière, ruines, etc. Tout n'est plus que déclin ; le processus d'érosion du temps est rendu visible. La maison américaine apparaît comme le lieu d'une déviance économique et morale, lieu d'une entropie ou d'un danger qui ne peut être contrôlé. Sam Durant fait ainsi se percuter dans le présent le "futur" traumatique de la maison. Cette perte de sécurité et de rationalité se retrouve aussi aux États-Unis dans certaines œuvres de Mike Kelley, Paul Mc Carthy, ou Jason Rhoades.

Ailleurs la maison sera laissée dans un état d'"inachèvement" : dans le contexte du pop art, Georges Segal érige un mur de briques dont la construction inachevée nous laisse regarder à l'intérieur d'une pièce, occupée par de fantomatiques habitants de plâtre. Le temps y est suspendu dans l'absence d'avènement. En 1994, l'artiste belge Ann Veronica Janssens érige une maison en briques, recouvertes de papier aluminium, dont la construction s'est elle-aussi interrompue, de telle sorte qu'intérieur et extérieur continuent de communiquer, empêchant la maison de s'ériger en enceinte, repli d'un noyau privatif. Dans les années 1980, Tony Cragg dresse des murs de briques qui ne sont la résultante que d'un processus d'entassement. Il n'y a plus ici de "lien" parce qu'il n'y a plus d'"acte de construire", réduit à la "pose" d'éléments irrémédiablement dissociés entre eux. Marcel Broodthaers avait appelé ironiquement, en 1967, "monument" l'élévation d'une colonne de briques dans laquelle était restée prisonnière une truie : toute action est suspendue, différée, la "construction" ne parvient à se finaliser en "image" de maison. La destruction, la suspension dans le temps, l'indétermination entre passé et futur, la conflagration du temps dans la construction déjà faite ruine de Smithson, l'inachèvement de l'acte de construire, son élémentarisation en éléments dissociés, ne parviennent plus à accomplir la maison comme habitation. L'image même de la maison demeure vouée à l'incomplétude. La maison n'est plus cette membrane qui enveloppe le sujet, mais s'est interrompue à un moment de son processus. Cette interruption va

conforter la maison dans son statut d'"intervalle", et anéantir tout lien ou fondation. Ce processus, arrêté ou accéléré, transforme la maison en élément "archéologisé", acteur d'un futur antérieur, d'une temporalité sans inscription fixe.

### **L'incarcération du domestique**

*"Dans le futur, chaque maison sera comme une petite forteresse. Dans le futur, chaque maison sera devenue un parc de divertissement total". David Byrne, "In the future", 1984.*

La première partie de cette citation pourrait s'appliquer à la maison de Jean-Pierre Raynaud dont l'histoire commence avec les "psycho-objets" en 1965, abris dans lesquels l'on peut entrer. En 1968, il achète un terrain et à partir d'éléments standards dans un catalogue, fait établir les plans d'une maison en longueur sur deux niveaux, qui serait une "maison de tout le monde". Dès 1970, apparaissent les premières modifications, parmi lesquelles le carrelage de 15 cm sur 15 cm, serti d'un joint noir, en premier lieu dans la salle de musique, avant d'envahir rapidement toute la maison, homogénéisant l'espace qui se transformera en centre d'un "psycho-drame". La maison porte déjà les premiers signes de cette volonté d'enfermement qui aboutira au blockhaus. "L'idée essentielle était de se protéger au maximum, de faire quelque chose où il n'y avait pas à discuter avec le monde extérieur". "Si j'avais pu acheter un sous-marin, je l'aurais recouvert de terre et j'y serais entré comme dans une maison" écrit J.-P. Raynaud. "La maison familiale individuelle doit sa séduction toujours renouvelée au fait que ses propriétaires peuvent la modifier ou la contrôler à leur guise, comme une petite forteresse susceptible d'être aménagée sur mesure pour devenir le support de n'importe quelle expression sociale" (33). Cette volonté de protection du monde extérieur, de la maladie, de la mort, aboutira à la destruction, après que la maison soit devenue tombeau, cénotaphe, temple. Ici la maison est un corps, aux mues successives, qui subit des transformations à la manière d'un organisme vivant. "La maison porte les stigmates de ses luttes et se reconstruit sur elle-même sans cesse" (34) ; "la maison n'est pas un objet. Elle est espace et contenant d'objets, ayant, chacun, un rapport à l'espace. La maison n'a pas de centre ; elle est polynucléaire, mais chaque lieu a son rôle à jouer par rapport aux autres dans une structure organique" (35). En 1974, Raynaud ouvre sa maison au public et en 1979, expose ses "fragments archéologiques". En 1988, il décide de tout arrêter pour vingt ans, la maison est détruite et revendue. La maison aura été pour lui le lieu d'une expérimentation privilégiée de l'espace-temps, sans cesse reconduite. Le chez-soi mortifère de Raynaud fait presque écho à ce qu'avançait Ernst Bloch : "L'œuvre de désintériorisation ainsi entamée devint création de vide" ; "la maison doit redevenir une forteresse, quand ce n'est pas une catacombe" (36). Elle est soumise à un cycle de construction/destruction qui arase toute mémoire possible du lieu sans cesse transfiguré dans ses métamorphoses.

La réclusion, l'enfermement sédimente la vidéo de Bill Viola, "Room for St John of the Cross" (1983), où l'artiste était resté confiné dans une pièce, évoquant la cellule du mystique espagnol St Jean de la Croix au XVI<sup>ème</sup> siècle, emprisonné pendant neuf mois.

La maison se réduit à sa plus petite unité, la cellule de prison, expérience d'une régression dans l'espace et le temps (37). En 1983, "Reasons for Knocking at an Empty House" fut une tentative de rester continuellement éveillé pendant trois jours, enfermé dans une pièce au premier étage d'une maison vide. La maison est le lieu de l'incarcération, de la mortification de soi. Bill Viola y tenta une expérience dilatoire du temps, qui puisse devenir un temps sans jointure, arraché au mondain. Qu'est-ce que signifie cependant une maison vide ? Son dénuement renvoie à une absence, un vide narratif qui exténue tout paradigme, où la maison génère une expérience de dépropriation de soi, où aucun mécanisme d'identification, réconfort des objets ou des individus, n'est possible. En 1994, Mario Airo dressa dans une galerie à Milan "Unité d'habitation", en briques et tuiles, qui reconstitue une cellule de moine du XIII<sup>ème</sup> siècle ; seuls les murs sont visibles, et l'on ne voit l'intérieur que par une fenêtre depuis la cour. La maison-cellule est devenue l'unité minimale de repli, d'absentification dans laquelle le sujet est soumis à l'occultation et à l'isolement radical.

### La maison-empreinte

D'autres artistes ont exploité l'analogie entre la maison et la dernière "demeure" qu'est la tombe. Wolfgang Laib déclara : "Mes maisons ont la forme d'une maison, mais aussi d'une tombe musulmane, ou d'un reliquaire médiéval, mais au lieu de contenir des ossements de saints, elles contiennent de la nourriture". Dans "Ghost", en 1990, Rachel Whiteread créa une sorte de maison-tombe, frappée de mutisme, dans un processus de retournement de l'espace, s'inspirant des maquettes en plâtre d'espaces intérieurs de l'architecte Luigi Moretti dans les années 1950. Ici la "maison", volume plein, est le moule, l'empreinte d'une pièce d'une maison victorienne. Le vide est ainsi devenu le plein, le plus intime s'est transformé en monumental. La maison ne résulte donc pas d'une construction, d'un acte d'addition, mais d'un acte de soustraction, d'une empreinte, objet moulé comme un masque de mort, portrait mortuaire ou mémorial, qui fixe un espace négatif. L'empreinte est devenue un modèle à l'échelle 1 : 1. Il est bien entendu impossible d'entrer dans la maison, objet claustrophique inhabitable. "Ghost" refuse l'illusion d'un retour à la maison. La maison-simulacre est devenue une image de l'objet perdu. La maison comme "habitus", lieu des habitudes dans l'habitation, n'est plus. Le processus du modelage répète le jeu de la présence et de l'absence, le moule est jeté et, si le moulage s'avère un supplément à l'original, l'original est l'espace, un pur vide. Le moulage reste cependant un rappel constant de l'intériorité, même si les portes ne s'ouvrent pas, et que les fenêtres sont obstruées. La maison est devenue une surface impénétrable, qui nous oppose sa résistance, son mutisme. Ces "maisons" de Whiteread rendent compte d'une inversion métaphorique du corps, d'une réversion de l'intériorité et de l'extériorité. "Ghost" est un corps incarcéré où a disparu la dialectique des polarités cave/grenier, rationnel/irrationnel, fondatrice de la maison. "La maison, comme catégorie, est une région intermédiaire entre celle de l'individualité, qu'elle soit aliénée ou intégrée, et la totalité socioarchitecturale", "tout ce qui est utilisé comme maison devient une

maison" (38) écrivait Robert Kleyn : ce n'est pas l'acte de construire, mais l'acte de penser la maison comme telle qui la définit à travers une procédure d'instrumentalisation. Mais ici la maison n'est plus qu'une présence spectrale, un objet "perdu".

Différemment, Pep Agut réalise des modèles de son atelier, qui sont une sorte de négatif architectural de l'espace d'une pièce réelle, où se recouvrent espace réel et représentationnel. Il conçoit aussi des installations faites de murs de cotons, de toile et de bois, appréhendées comme des "modèles de lumière" ("Exact Rooms", 1992 ; "Expulsion from Paradise", 1992). Au contraire des empreintes de Rachel Whiteread, un espace positif s'élabore, où l'on peut prendre place et circuler dans une "réplique" différée du cadre privatif. Dans les constructions architecturales de Krijn de Koning, c'est la façade qui invite à entrer ; plus que l'espace à traverser, il s'agit d'une forme à saisir dans son ensemble. Ces installations témoignent d'un passage de l'état de construction à celui de sculpture. La lumière sur le blanc du plâtre donne à la forme sculpturale la possibilité de s'abstraire de l'espace qui l'entoure tout en y faisant corps. Dans les constructions de Laurent Pariente, un labyrinthe se trame, remettant en question les modalités de l'espace intérieur : on entre par une porte, on regarde comme à travers une fenêtre, on traverse un seuil : le corps peut s'inscrire dans l'œuvre comme une empreinte dans l'espace négatif d'une habitation qui ne recèle plus aucune intériorité, remplacée par la dimension du passage, de la traversée des espaces.

#### La maison-squelette

En 1976, à Philadelphia, l'architecte Robert Venturi conçut un musée à la mémoire de Benjamin Franklin, à l'endroit même où celui-ci avait fait bâtir sa propre maison, dont les plans exacts étaient inconnus (Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., Franklin Court, Independence National Historical Park, Philadelphia). Venturi construisit "une maison-fantôme, une œuvre conceptuelle" (Dan Graham), évoquant tout à la fois les cubes de Sol LeWitt, le Bauhaus et l'urbanisme moderniste, pour représenter la forme que pouvait avoir cette maison à travers notre connaissance incomplète de celle-ci : un cadre schématique en acier, simple structure linéaire, et deux formes cubiques accrochées à l'arête du toit surmontée d'une cheminée, suffirent à en rendre compte (39). L'espace d'exposition qui comprend des objets ayant appartenu à la maison se trouve au sous-sol, où des vitrines donnent aux visiteurs l'accès aux fouilles de la fondation, aux restes archéologiques de la maison réduite à la présence spectrale d'une structure en acier "fantomatique". Des citations de lettres adressées par Franklin à sa femme au cours de la construction de cette maison furent gravées dans le pavement, insufflant une dimension narrative et un temps rétroactif à la grille immuable qui incarne désormais cette maison, tandis que les cinq maisons historiques en face de la maison Franklin furent reconstruites. Cette "ghost house" est habitée par la perte et l'exhumation de cette perte, transformée en image vouée à l'incomplétude dans sa forme et sa fonction. La maison est un objet perdu, dont seule la grille, devenue la maison anamorphosée, peut témoigner, parce que

la grille n'abrite ni n'occulte, mais se donne juste comme un seuil de translation de l'espace et du temps, de déplacement de l'ancrage de la maison.

Dans les années 1990, de nombreux artistes dépouillèrent la maison en "cadre" ou en grille architecturant l'espace, ne conservant plus de la maison que ses "arêtes", ainsi la série de maquettes réalisées par Jef Geys, où la maison s'inscrit entre une abstraction constructiviste et un jeu de construction multipliant les plans orthogonaux. La "Spin House" de Tony Brown se donne comme une surface régulée de grilles qui laisse entrevoir un espace intérieur, structure tout à la fois cloisonnée comme un espace carcéral ou une cage, et ouverte en claire-voie. Après sa célèbre installation à la Fondation Saatchi, où l'immensité d'une surface d'huile faisait se réfléchir l'espace alentour, provoquant une perte d'orientation, mais surtout architecturant l'espace uniquement à partir d'elle, l'artiste anglais Richard Wilson réalisa en 1996 "Room 6, Channel View Hotel", translation des volumes et des plans d'un appartement en lignes tubulaires, reposant sur des roulettes. La maison se réduisait à la représentation diagrammatique de ses différents espaces fonctionnels, rendus mobiles, déplaçables. Permutant intérieur et extérieur, la grille rend la maison à sa mobilité, assure à travers la translation des espaces le déplacement de ses fondations. Si l'architecture se réduit à un "emboîtement de formes cadrantes" (40), à une mise en abyme d'elle-même, la grille en est devenue la quintessence ; désormais la maison est un cadre démultiplié, mis en abyme, mais qui n'encadre plus rien, sinon le vide. Ce cadre, qui s'est autonomisé en architecture, n'ouvre plus comme une fenêtre sur quelque chose, parce qu'il n'y a plus de foyer dans la maison-amphibie. Nous sommes ici "privés" de l'image de la maison, laissée partielle, afin que nous venions nous-mêmes la compléter, la faire advenir en "construction".

Les décrochements des arêtes transforment le cadre, non seulement en découpe de l'espace, mais aussi en ornement autonome. Pascal Convert, dans ses différentes versions de l'"Appartement d'artiste", ramène la maison à une surface ajourée de motifs ; l'architecture est devenue modénature, et le motif, "revêtement" et modulation d'un volume planifié. La maison est sectionnée en "tranches" superposées horizontalement les unes aux autres, espace planifié sans point d'appui pour une inscription. La grille multiplie ainsi les strates, rendant inassignable la maison. Cet espace à entrées multiples est par définition désorienté, puisque pluriel ; il se donne comme un "schème", une articulation entre le concept de maison et l'image de maison, mettant en déroute la fonction mimétique de la maison. En extrapolant une métaphore de Bernard Cache, l'on pourrait avancer que la maison n'est plus un "modèle d'imitation", mais un "modèle de simulation". La reproduction a fait place à l'ouverture anatomique. La grille rend également asymétrique la maison, qui ne peut plus vectorialiser ou étager ses éléments constitutifs. Dévectorialisée par la grille, transformée en "tablature de cases" vides (Barthes), la maison est redevenue potentiellement nomade. Elle témoigne désormais d'une "impossibilité de clôture" (B. Cache), se résumant aux dermes exfoliés de son corps exsangue. En 1963, Larry Bell avait appelé "Bell's House" un cube de miroirs, sectionné

verticalement en barreaux, comme une cage, et hermétiquement clos sur sa forme minimale. La maison se donne comme un corps géométrique platonicien, idéal et immuable, maison-cage, maison-boîte, qui ne recueille rien ; ni préhensible, ni instrumentalisable, la maison est une grille qui nous diffracte sur ses côtés.

### **Une maison pour tous**

Pour Sylviane Agacinski, "une définition théorique de l'homme qui ne tiendrait aucun compte de son inscription dans l'espace et de son habitation serait idéaliste et métaphysique : ce serait celle d'un sujet tombé du ciel ou venu d'un espace abstrait" (41). "L'existence humaine n'est pas pensable avant toute possibilité de se retirer dans un espace séparé. L'habitation (ou la "maison") est bien une réalité concrète et empirique : mais, sans elle, l'homme qui l'habite ne serait pas ce qu'il est. Autrement dit, la "maison" n'est pas un objet en face d'un sujet qui se servirait d'elle comme un outil" (42). Cet "outil" disparaît de fait dans l'appropriation de la maison par les artistes, qui la transforment en "sujet" de la représentation, modélisant ce "modèle" de définition de l'espace privé. Ce "retrait du particulier dans un espace qui peut lui assurer une vie privée, c'est-à-dire séparée de la vie publique" (Hannah Arendt) a été compromis dans la pratique des artistes qui feront fusionner dans la maison espace privé et public, notamment en ramenant la maison à un objet à l'échelle intermédiaire entre celle de la maquette et celle, réelle, de la maison. Cet "objet" à l'échelle hybride pourra s'avérer ouvert sur l'espace extérieur, sans offrir cependant une véritable habitabilité. L'habitation pourra se présenter sous une autre forme d'exclusion du sujet, celle de la façade. Au début des années 1990, Fared Armaly et Christian Philipp Müller réalisèrent en Allemagne une réplique à l'échelle 1:1 de la façade de la Galerie Nagel dans un parc. Selon un plan de François Cuvilliers, la réplique se situe au bord de la forêt, comme un décor de film ; la façade restant ouverte à l'arrière, elle permet à la nature d'être visible à travers les fenêtres. En 1981, David Hammons avait reconstitué une façade de maison à l'échelle 1 : 1 : la maison n'est plus qu'un décor tendu dans l'espace public, une enveloppe dénuée de tout contenu. La maison n'est plus qu'une scénographie architecturale désuète ou obsolète, sans espace intérieur à investir, réduite à son propre simulacre, dénué d'intériorité.

### **La maison-mobilier**

En 1974, Armajani commence à travailler sur une série d'objets architecturaux en carton (maisons, abris) qu'il nomme "Dictionary for a Building". Armajani "modifiait la forme, la fonction et la disposition de tous les éléments d'une maison (escaliers, portes, fenêtres, etc), voire même la raison d'être d'une maison en tant que telle". Il s'emparait des plans, surfaces, lignes, de l'architecture américaine traditionnelle. Ses études sur l'ameublement, les éléments architecturaux et les situations spatiales débouchèrent sur des constructions dépourvues de fondations. "Ses premières maisons sont des constructions schématiques qui représentent le "domicile", mais où l'on ne peut entrer" (43). Parmi les influences de

Siah Armajani (Teheran, 1939), sont souvent cités le poète Ralph Waldo Emerson, Herman Melville, Walt Whitman et William Carlos Williams pour ses collages-constructions, le pragmatisme de John Dewey, les architectes Louis Kahn, Cesare Pelli, ainsi que le constructivisme russe. Armajani s'inspira pour ses maquettes d'habitation d'études réalisées par Thomas Jefferson pour sa propre maison à Monticello en Virginie vers 1770, maison en brique rouge intégrée à l'architecture vernaculaire qui découlait des proportions de Palladio, en particulier de la "Villa Rotonda" à Vicenze vers 1570. Cette maison au style colonial promouvait un retour néo-classique à l'antique ("Thomas Jefferson's House; East Wing, Night House", 1975), de même que "Lissitsky's Neighborhood Center House", en 1978, témoigne de l'héritage de l'esthétique du constructivisme. En 1970, Armajani réalisa "First House" à Minneapolis avant de développer à partir de 1978 "une succession rapide de modèles de maisons grandeur nature, chacune conçue méthodiquement pour répondre à différentes problématiques". Ces constructions à plus grande échelle s'appelleront "reading rooms", "reading gardens", "reading houses", etc., la plus célèbre étant "Reading House" en 1979. Armajani "commença par inverser le processus de construction", plaçant d'abord le mobilier (bancs de lecture), ensuite les fenêtres orientées selon le soleil, et les murs avec les fenêtres. Érigée de façon permanente à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver de Lake Placid, "Reading House" ressemble à un garage dont les quatre façades sont différentes. "Tout paraît légèrement décalé depuis l'extérieur" (44). Ces maisons ou ces modèles de maisons sont construits en analysant séparément leurs éléments, réassemblés ensuite dans un processus de déconstruction. "Ainsi Armajani devint un artiste "civique" à la recherche d'espaces possédant une densité potentielle en matière de communication" (45). "Les premiers ponts et les premières maisons d'Armajani mettent en œuvre la méthode déconstructive dans le but d'étudier les questions fondamentales qui sont pourquoi, comment et dans quelles circonstances une chose se présente, appartenant au passé et faisant encore sens aujourd'hui" (46). "La maison n'est pas là pour altérer ou rehausser le lieu donné. Elle remplit simplement l'espace.... La géométrie est dominée par l'idée de "quelque" et de "n'importe quel". La "spatialité" de l'espace n'entre en aucune façon dans notre raisonnement "géométrique". ..."La maison est quelque chose qui se situe 'entre' ... C'est à travers une action accomplie dans des situations concrètes que la maison a acquis un certain caractère. Elle est une entité réelle... Le but du modèle est d'expliquer l'émergence du plus abstrait à partir du plus concret. Bref, le modèle explique l'abstraction et non pas la concrétisation.... Notre rapport aux choses n'est pas immédiatement celui de sujet/objet" (47). "La maison est dans le lieu" : les maisons "déconstruites" d'Armajani se situent à l'interface entre la sculpture et l'architecture ; le mobilier y acquiert une dimension tectonique nouvelle. L'usage demandé au visiteur permettra de permuter les axes de compréhension de l'espace architectural, activé par la dimension habituellement passive de la lecture dans les "reading rooms". À vrai dire, les "maisons" d'Armajani sont soumises à un processus d'élémentarisation de leurs composants, où la façade, par exemple, ou un banc acquièrent une autonomie visuelle.

C'est le mobilier, le design de l'objet, qui est désormais porteur de la dimension architectonique de la maison qui ne fonctionne plus comme écrin d'un espace privé, mais outil de connexion sur l'espace public.

Aux États-Unis, Jennifer Bartlett réalise sa première maison en 1969 ("House Piece", 1970), et jusqu'aux années 1990, construit des maisons, à l'échelle intermédiaire entre celle d'une habitation et d'une maquette, typifiant chacune de ses composantes. Allan Wexler, architecte et artiste, travaillant sur ce thème depuis la fin des années 1960, construisit en 1994 "Vinyl Milford House", un bâtiment dont l'intérieur reste vide, conçu pour un seul objet, inspiré par la cabane de H.D. Thoreau. En 1980, il avait construit "Little Building for two Activities", bâtiment trop petit pour manger et dormir à la fois, ou encore, en 1991, "Crate House", cube où quatre maisons mobiles sont fixées sur des roues. Pour Wexler, comme pour Armajani, la maison émane du mobilier, se donne elle-même comme l'extrapolation du mobilier devenu tectonique. De nombreux artistes installèrent des "maisons" dans l'espace public : "Das Haus" de Fischli & Weiss à Münster en 1987, immeuble commercial de quatre étages reproduit à l'échelle 1: 5, se donne à l'échelle du mobilier urbain dans l'espace public. Dans les années 1990, "Huisje" (1993) de Jan van de Pavert à Amsterdam est envisagé comme une "exposition en soi" (48), autour de laquelle l'on tourne comme autour d'un objet disproportionné, à nouveau rétif à toute dimension habitable.

### **Une maison de maçons**

Si, dès la fin des années 1960, Marcel Broodthaers avait proclamé : "L'architecte est absent" (dans "Le Corbeau et le Renard", ou encore, "au pied du mur, le maçon, le limaçon qui construit sa maison"), Luc Deleu mettra en œuvre cette absence dans sa démarche artistique. Architecte et artiste, il fonde en Belgique en 1970 le T.O.P. Office, bureau pour le design urbain et l'architecture. En 1978, il réalise avec des branchages "Nid d'oiseau", dérision de la maison, et propose d'abolir l'ordre des architectes, réclamant pour chacun le droit de construire sa propre maison. À ce titre, il invente un procédé de construction de maisons en commençant par le toit, de même que les animaux commencent par le haut pour construire leurs abris. Il décide ainsi de construire des maisons ready-made à partir des dessins des clients, et construisit, entre 1979 et 1985, cent cinquante maisons de ce type en Belgique, rassemblées sous le titre "Luc Deleu Manifesto to the Order" (1982). Luc Deleu en signa simplement le plan, se réappropriant la maison par sa signature comme un objet ready-made. Cette attitude le mène dans les années 1980 à dénoncer la verticalisation de l'architecture en réalisant des installations axées sur l'horizontalisation à travers une réflexion sur l'échelle et la perspective (49).

En 1988, un autre artiste belge, Guillaume Bijl, installe, comme Pavillon à Venise, une maison standard, "maison Bouygues, maison de maçons", qu'il dépose comme un objet ready-made dans ce contexte artistique. Par la suite, Bijl s'appropriera des caravanes qu'il installa dans des espaces publics ou des lieux d'exposition. La maison se donne

ironiquement sous le signe du prêt-à-habiter, où les pavillons achetés sur un plan sont sensés rendre compte de l'individualité de son occupant.

En 1990, Cildo Mereiles élabora un "Projet pour quatre villes (Glasgow/Ghost House)", qui consistait à construire un logement social, qui soit une réplique à échelle réelle d'une habitation sociale entre les City Chambers. Le permis de construire lui ayant été refusé, il proposa d'installer une maquette à l'endroit prévu pour ces logements, suspendue sur un câble au-dessus de la tête des passants, entre le centre et les parties périphériques de la ville (50). La maison réelle construite dans le cadre d'une démarche artistique pour Luc Deleu, destinée à être habitée, et la maison réelle transposée dans un contexte artistique pour Guillaume Bijl, qui ne peut qu'être contemplée, nous offrent les deux versants d'une attitude où, d'un côté, c'est l'intentionnalité qui donne à la maison sa spécificité d'objet d'art et de l'autre, sa contextualisation. Cildo Mereiles souhaitait, quant à lui, en construire une "réplique" à l'identique et l'"exposer" dans un espace public, tout à la fois comme maison et objet d'art. La maison offre à ces artistes la possibilité de conjointre dans un seul "objet" fonction et représentation symbolique ; la maison est cet "outil" qui permet de passer d'un statut esthétique à un statut instrumental sans perte d'identité.

### **La domiciliation de l'image**

Eugène Atget à travers ses photographies de Paris, au début du siècle, August Sander, Walker Evans, dans les années 1930, photographièrent la maison et la ville dans une démarche objectiviste, Evans marquant de son empreinte les photos de suburbs de Dan Graham dans les années 1960. En commençant à photographier dès 1957 la région industrielle de Siegen, près de Cologne, Bernd et Hilla Becher inaugurait le début des typologies architecturales dans leurs photographies de maisons de travailleurs du sud de la Westphalie, abordant de manière frontale et objectiviste leur style vernaculaire, et déclinant des vues apparemment identiques de ces structures. Vers le milieu des années 1980, l'école allemande, avec des artistes tels que Thomas Ruff, réinterprétèrent cette "nouvelle objectivité" (Neue Sachlichkeit), dans le sillage des Becher, à travers des "portraits" de jeunes gens anonymes, de constellations ou de maisons qui se rassemblent dans un même statut d'image réifiée. Ed Ruscha, dans "Every Building on the Sunset Strip" en 1966, dressa l'inventaire photographiques de maisons le long d'un boulevard de deux kilomètres. Cette démarche d'énumération des éléments ou de volonté d'exhaustion d'une catégorie d'objets se retrouvera, différemment, chez les artistes qui décomposeront la maison en ses éléments constitutifs. Dans les années 1990, Melvin Charney, ou de jeunes artistes, - Hughes Reip, en France, Andrea Sporni, en Italie -, réduisent la maison à une nomenclature d'éléments typifiés, ainsi les "50 profils d'architecture extraits d'une encyclopédie" de Sporni, ou les images d'ordinateur d'Hughes Reip, qui opèrent une réduction sémantique de l'objet maison.

L'artiste canadien Roy Arden renoue avec l'approche anthropologique de Walker Evans dans une démarche subjective : "Je recherche des traces du passé, l'obsolète et

l'archaïque à la surface du présent. J'essaie aussi de rendre compte de l'apparence traumatique, brutale du nouveau. Il y a des types particuliers de maisons plus vieilles... Je cherche des maisons qui n'ont pas été "rénovées" parce que je veux que l'image fonctionne comme un portrait" (51). L'anthropomorphisme de la maison reste l'axe dominant de ces photographies ; l'architecture vernaculaire, qui entre en conflit avec le développement suburbain, enregistre "l'expérience du présent dans des fictions picturales qui forcent les autres à reconnaître le réel réprimé dans des images standard du présent", déclare Roy Arden. Dans les "Transformer Houses (Bungalow-Style Substations)", Robin Collyer déstabilise nos codes de reconnaissance : ces constructions, qui offrent l'apparence d'une maison, ne sont que des répliques, des succédanés, fonctionnant comme des stations électriques s'efforçant de s'intégrer à leur environnement. Dans une démarche similaire, les "Monster Homes" sont comme des nouvelles maisons construites dans d'anciens quartiers, mais trop grandes et trop ostentatoires, soumises à l'inflation de leur valeur de signe.

James Casebere se livre, quant à lui, à une démarche de récréation de l'architecture dans ses photographies noir et blanc. Il commence par construire de petites maquettes en carton qu'il photographie ensuite dans une atmosphère cinématographique aux clairs-obscurs exacerbés, qui confèrent une dimension narrative à ces simulacres fantomatiques d'architecture. De même, Thomas Demand commence par construire et peindre la maquette en carton d'un bâtiment qu'il photographie avant de la détruire. L'image est ensuite développée en couleur à l'échelle de l'objet. Le résultat, proche du réalisme documentaire, débouche lui-aussi sur un monde déshumanisé.

### **La maison, un seuil "affecté"**

En 1956, le collage de Richard Hamilton, qui annonçait le pop art, "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?" véhiculait une imagerie hétérogène et populaire de la maison, en rupture avec son aseptisation. En 1964, dans la mouvance pop, Richard Artschwager adopte une imagerie architecturale, tirée du "New York Post" avec "Tract Home" (1964), ou "High-Rise Apartment", représentations délibérément stéréotypées de maisons, prisonnières dans des cadres en formica qui les isolent. Dans les années 1990, Christophe Vigouroux récupère des images trouvées (publicités, journaux) qu'il extrait de leur contexte, et dépose sur l'écran de la toile. Selon la projection, l'image est déformée, étirée, recadrée. La représentation picturale de la maison se rapprochera le plus souvent d'une narrativité où la maison est portée en dérision.

Au "grand récit" de l'architecture, aurait ainsi fait place le "récit mineur" de la maison, ce micro-récit seul à même de prendre les mensurations de l'humain. Entre le monument et l'objet, prise dans un statut hybride, la maison demeure l'ultime instance de subjectivation de l'espace, unité atomisée et syncrétique à la fois, susceptible de recueillir autant une narration individuée que la formalisation la plus abstraite. La maison permet d'évoluer à travers deux attitudes réversibles, "représenter la construction" et "construire la

représentation" pour extrapoler Paul Virilio (52). Seule la maison réunirait le singulier et le générique, l'ancrage et le cadre, la parodie et l'allégorie. Elle supporte également la réduction sémantique du modèle, le mouvement de duplication en réplique ou en simulacre. Extérieure aux modes de production artistique, la maison est une étrange alternative au sujet comme à l'objet, par son rattachement à un territoire, aux dimensions constructives de l'architecture. Le sujet peut s'y incarner sans s'y montrer ; l'objet peut s'y montrer, sans s'y instrumentaliser. Pourtant la maison met bien en place des procédures représentationnelles, fascinées par la mise en abyme et la tautologie : la maison se décrit elle-même, se développe en simulacres sans fin. Elle permet d'échapper à la "production" d'un objet "autre" pour ouvrir sur la translation des catégories d'espace et de temps. Joyau de la privacité, la maison était ce lieu par excellence affecté, mu par la prescription de l'affect, du singulier et du "propre". Ancrage d'une subjectivité, elle est aussi portée par une dimension événementielle car qui dit maison dit expérience et traversée du temps. Son statut est en soi transformatif, et peut ainsi rejoindre ce que Paul Virilio nomme, dans un autre contexte, "l'atopie domiciliaire".

Dans "La maison d'Erasmus de Rotterdam", Eugenio Dittborn élaborera le projet de construire une maison à l'aide des dessins d'une dizaine de personnes, réalisée à travers un questionnaire :

- "dans quelle type de maison aimeriez-vous vivre?
- dessinez le plan de cette maison
- dessinez la façade de cette maison
- lorsque vous aviez dix ans, dans quel type de maison habitiez-vous?
- où"?

La maison se construit de la sorte au confluent de différentes couches mnémoniques, visuelles et textuelles, rassemblées à partir de l'approche de plusieurs personnes. C'est une subjectivité collective qui dresse ses fondations, projection des archétypes (plan, façade, etc).

À travers la maison, l'œuvre d'art revivrait son fantasme de se transformer en "représentation" de "lieu", que l'on ne peut arpenter, et qui se dresse devant nous avec la multitude de ses archétypes et de ses faux-semblants. Tout peut faire "figure" de "maison" puisque la maison est ce que l'on y projette. Mais la "maison" n'aurait-elle pas réintroduit, dans l'art, l'antique dichotomie de l'objet et du sujet qui continuent de s'y débattre ? Le déplacement spéculaire de ses fondations l'a transformée en entité vacillante, en objet perdu dans ses analogons, et nous ne sommes plus que l'empreinte de son image fracturée.

La maison serait une sorte de topique qui défigure le sujet, reconfigure le lieu, figure l'objet, dans un mouvement spéculatif de mises en abyme. Tout à la fois instance de mémoire et projection dans le futur, la maison est un document anthropologique décortiqué par l'art contemporain. Cildo Meriles raconte que, alors qu'il avait sept ou huit ans, il vit passer un homme depuis sa maison dans un village qui s'installa pour la nuit un peu plus loin. Le matin, l'enfant se dirigea vers cet endroit : "Il était déjà parti, mais ce

que je trouvais là-bas fut peut-être la chose la plus décisive quant au chemin que j'ai pris ensuite dans la vie. Durant la nuit il avait construit une petite maison, une maison miniature, avec des petites briques. Une maison parfaite, avec les fenêtres qui s'ouvraient, les portes... Je demeurai très frappé par cela. Je présume un impact plus grand : la possibilité que l'on a de faire des choses et de les laisser pour les autres". La maison comme seuil "affecté" entre soi et le monde.

- (1) Joseph Rykwert, "La maison d'Adam au Paradis", Paris, Seuil, 1976.
- (2) Georg Simmel, "La tragédie de la culture", Paris, Rivages, 1988, p. 164.
- (3) Beatriz Colomina, "La publicité du privé", HYX, Orléans, 1997.
- (4) Chris Younès, Michel Mangematin, L'ami de la maison, Le philosophe chez l'architecte, p. 87 : "L'architecte comme le philosophe sont confrontés à l'état de crise du rapport de l'homme à l'espace de son habitation, ils ne peuvent ignorer les effets d'une pensée de la séparation sujet-objet".
- (5) Theodor Adorno, "Minima", p. 35-36, p. 64.
- (6) Sylviane Agacinski, "Volume. Philosophies et politiques de l'architecture", Paris, Galilée, 1992, p. 138.
- (7) Beatriz Colomina, "Domesticity at War", in Assemblage, New York, n° 22, décembre 1993.
- (8) Anthony Vidler, "The Architectural Uncanny", ....**
- (9) Jonathan Crary, "Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the nineteenth Century", MIT Press, 1992.
- (10) Steven Pippin, dans House converted into a Pinhole Camera, en 1986, a d'ailleurs établi la conjonction entre maison et camera obscura.
- (11) Marc Perelman, "Le stade du verre de l'architecture moderne comme transformateur du moi", p. 73-95 in "Dan Graham", Paris, DisVoir, 1995.
- (12) Cf. Frédéric Migayrou, "Bloc. Le monolithe fracturé", VIe Mostra d'Architecture de Venise, HYX/AFAA, Orléans, 1996.
- (13) Farès el-Dahdah, "The Folly of S/M, recto verso" in Assemblage, MIT Press, n°16, août 1992, p. 7-19.
- (14) Lorsque Per Barclay construisit au Centre d'art contemporain de Vassivière en 1995 trois maisons de verre dont les parois intérieures ruissellent d'eau, il rendait également la maison impénétrable, pur objet de regard. Vannhus ou Maison d'eau est une sculpture publique, construction en bois, dépourvue de porte et emplie d'eau jusqu'au bas de ses quatre fenêtres. La nature envahit l'intérieur de cette maison dans laquelle on ne peut entrer, seulement regarder.
- (15) Jeff Wall, "Kammerspiel de Dan Graham", Bruxelles, éd. Daled-Golschmidt, 1988.
- (16) Gillo Dorfless, in Marie-Claude Mc Donald, "Matérialisations. Production de masse, espace public et convention architecturale dans l'œuvre de Dan Graham", p. 27- 72, "Dan Graham", Paris, DisVoir, 1995.
- (17) Catherine Millet, "Melvin Charney. Explorateur de la mémoire collective", in Art Press, mai 1995, p. 57.
- (18) Cf. "Paraboles et autres allégories. L'œuvre de Melvin Charney 1975-1990", Centre canadien d'architecture, Montréal, 1990 ; Kurt W. Forster, "Contradictions of Preservation and Destruction" in Architext, MIT, Cambridge, décembre 1983.

- (19) Gordon Matta-Clark, IVAM Centre Julio Gonzalez Valencia, Musée Cantini, Marseille, Serpentine Gallery, Londres, p. 208.
- (20) Nancy Spector, "Robert Gober : Homeward-Bound" in Parkett, n° 27, 1991, p. 80.
- (21) Beatriz Colomina, op. cit.
- (22) Nancy Spector, ibidem.
- (23) Nancy Spector, op. cit., p. 82.
- (24) Cf. l'article de Carolyn Christov-Bakargiev dans ce même numéro sur la maison dans l'arte povera.
- (25) Cf. l'article de Pascal Rousseau sur "Le vêtement-habitacle" dans le tome 2 de "La Maison".
- (26) Nous ne sommes pas attachés dans cet article à l'analyse de la représentation de l'espace intérieur dans l'art contemporain, aux formes de domesticité extrêmement nombreuses mises en scène par les artistes, mais aux différents types d'appropriation de la maison comme "objet" visuel et discursif, afin de voir comment la maison "demeure" un "objet" sauvegardant un sujet unitaire quand bien même ses bases seront rendues vacillantes.
- (27) Ludger Gerdes, "Thomas Schütte", Von Hier Aus, Cologne, 1984; réédité "A propos du "Modèle" chez Thomas Schütte", cat. Kunsthalle Bern, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.
- (28) Bernard Cache, "Terre meuble", HYX,Orléans, 1996.
- (29) Michael Newman, "Artists'Architecture", ICA, Londres, 1983.
- (30) Marc Augé, "Domaines et Châteaux", Paris, Seuil, Librairie du XXe siècle, 19889; p. 143.
- (31) Ibid., p. 171.
- (32) Corinne Robins, "Nature is a Mother with a Knife : The Malevolent Landscapes of Ira Joel Haber in Arts", vol. 52, n° 3, novembre 1977, p. 96-98 ; cf. aussi Carter Ratcliff, "Notes on Small Sulpture", Artforum, avril 1976, p. 42
- (33) Mc Donald, 65.
- (34) Jean-Pierre Raynaud, 308
- (35) 310
- (36) Ernst Bloch, "La maison nouvelle et la clarté réelle" in "Le Principe Espérance. II Les épures d'un monde meilleur", Paris, Gallimard, 1982, p. 377.
- (37) Cf. l'article de Paolo Virno sur la prison dans ce même numéro.
- (38) Robert Kleyn, p. 9
- (39) Dan Graham, article paru dans Artforum.
- (40) Bernard Cache, op. cit., p. 29.
- (41) Sylviane Agacinski, op. cit., p. 32-33
- (42) Ibidem.
- (43) Patricia C.Phillips, "Siah Armajani" in Artforum, New York, décembre 1985, p. 152.
- (44) Ibid.
- (45) Ibid., p. 142

(46) *Ibid.*, p. 143

(47) Siah Armajani, "Contributions anarchistes 1962-1994," Nice, Villa Arson, 3 juillet-2 octobre 1994, p. 73. Cf. aussi Calvin Tomkins, "Siah Armajani. Profiles" in the New Yorker, 19 mars 1990 ; Paola Antonelli, "Siah Armajani 1968-89" in *Domus*, février 1990 ;

Jean-Christophe Ammann, "Siah Armajani", Kunsthalle Bâle, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1987.

(48) Mark Kremer, Stedelijk Van Abbemuseum, 1994 : "For the past year I have been working on a video and a scale model of a house... Another purpose of the house is similar to the purpose of an exhibition... various parts of the house have the effect of a work of art... So a walk round the house can be seen as a walk round an exhibition"

(49) Luc Deleu, "Éthique de l'architecture", Tarabusta Editions, 1989 ; "Manifesto to the Order", Guy Schraenen, Anvers.

(50) "Cildo Mereiles", IVAM Centre del Carme, 1995.

(51) "Some Notes on My Pictures of Houses", 15 janvier 1996 (non publié).

(52) Paul Virilio, "L'espace critique", Paris, Christian Bourgois, 1984.