



matières

m a t i è r e s

m a t i è r e s

Département d'architecture de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne.
Institut de théorie et d'histoire de l'architecture.

Adresse postale :
case 555
CH-1001 Lausanne.
tél.: 41 21 693 32 13; 32 16
fax: 41 21 693 49 31
E-mail: alberto.abriani@epfl.ch.

Comité de rédaction
Alberto Abriani, directeur de la publication
Jacques Gubler
Jacques Lucan
Bruno Marchand
Martin Steinmann

Graphisme
Colette Fähndrich

Photolithographie
Images 3

Impression
Imprimerie Corbaz SA, Montreux

Edition et administration
PPUR
EPFL-CM
CH-1015 Lausanne
Tél.: 41 21 693 21 30
Fax: 41 21 693 40 27
E-mail: ppur@epfl.ch
<http://ppur.epfl.ch>

Lorsqu'aucune source d'illustration n'est mentionnée dans la légende, cela signifie que son auteur est celui de l'article-même.

© 1998 ISSN 1422-3449
Presses polytechniques
et universitaires romandes
Tous droits réservés.
Reproduction, même partielle, sous quelque forme ou sur quelque support que ce soit, interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

Année 2 1998

m a t i è r e s

Cahier annuel de l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA) du Département d'Architecture de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne

	Editorial	4
Essais		
	L'aérostation, prélude à l'aviation? Notes sur la découverte architecturale du paysage aérien <i>Jacques Gubler</i>	7
	L'invention du paysage architectural ou la vision péripatéticienne de l'architecture <i>Jacques Lucan</i>	21
	Promenade dans l'esthétique du paysage de Rosario Assunto <i>Sylvain Malfroy</i>	32
	Au-dessus du territoire / Dans le paysage Conception et pratiques de l'aménagement dans le Plan de Zones de Genève, 1936 <i>Elena Cogato Lanza</i>	45
	Les proportions en architecture Concepts en détresse <i>Alberto Abriani</i>	55
Monographies		
	Les Constructeurs de Fernand Léger De la place Smolensk à la vallée de Chevreuse, ou quelques tribulations d'un chantier pictural <i>Antoine Baudin</i>	68
	L'avènement d'une nouvelle rationalité "La barre haute au milieu du parc" dans l'après-guerre en Suisse romande : l'immeuble Lucinge de Charles et Frédéric Brugger <i>Bruno Marchand, Colette Fähndrich</i>	76
Chroniques		
	Débat Entre architecture et sciences sociales. Débat non contradictoire <i>Pascal Amphoux, Gilles Barbey</i>	88
	Reportage Un chantier expérimental dans les hauts de Morges <i>Bruno Marchand, Colette Fähndrich</i>	93
	Reportage Le barrage des Marécottes <i>Emmanuel Rey</i>	99
	Fonds d'archives Max Bill / Alberto Sartoris : correspondance <i>Philippe Thomé</i>	105
	Les jours et les œuvres <i>Plemenka Soupitch</i>	111

Editorial

Alberto Abriani

Une revue serait un jardin où l'on cultive plusieurs variétés de fleurs, arbres et légumes. Dans la tradition germanique, le jardin symbolise la richesse et la prospérité de l'ordre domestique; dans la tradition grecque d'ascendance persane, le jardin se nomme *paradis*, et le tapis en propose la représentation; en latin le jardin se dit *hortus*, et métaphoriquement, *hortus conclusus* indique la condition de retraite souhaitée pour atteindre la dimension édénique, ou bien le retranchement, le repli, la fermeture vis-à-vis de l'extérieur.

La deuxième parution de notre revue confirme cette attitude "jardinière". Néanmoins se dégage aussi une nouvelle orientation, plus thématique. Le noyau thématique de ce numéro cerne le "paysage architectural". Cette circonstance répond à l'intérêt actuel pour le *paysagisme* qui, depuis une décennie, occupe auteurs, éditeurs, opérateurs culturels et ne saurait guère épargner le cercle de notre institut. L'enchaînement spontané de ces contributions signale un concours de textes construisant une rencontre. Il ne s'agit pas encore d'une thématique rigoureuse qui (im)poserait un sujet exprimé en une configuration rédactionnelle homogène. Pour l'heure, il faut entendre le noyau "paysager" du présent numéro comme une heureuse occurrence.

Le premier numéro de *matières* a été bien accueilli, peut-être en raison de l'"effet de nouveauté". Nous voulons par ce deuxième numéro confirmer le dessein d'une argumentation et annoncer dès aujourd'hui l'ambition de prochains numéros à thèmes. Le modèle thématique nous captive; n'oblige-t-il pas à sortir de son propre *hortus conclusus*? Toutefois, cette préférence ne saurait exclure les rubriques qui, au sein de notre Institut et dans sa revue reflètent les recherches en cours ou en fin de course.

Le thème du paysage renvoie tantôt à la géologie, à la géographie, à la morphologie du territoire, à l'agriculture, à l'histoire du climat, tantôt aux genres de la peinture, de la poésie et du cinéma. De façon plus restreinte et spécifique, nous cherchons ici à poser la question de la découverte du "paysage architectural". Ainsi le regard du lecteur commence-t-il par planer du haut de la nacelle aérostatique de la montgolfière qui annonce la vue aérienne prise d'avion, pour se poser ensuite dans les pas d'une perception nomade, celle de la marche à pied, dont la procession conduit à l'invention du "paysage architectural"; ce der-

nier serait à l'origine des pratiques et des analyses rationnelles de l'urbanisme, tel qu'il se dégage du Plan de zones de Genève, en 1936. Enfin, la promenade dans l'esthétique du paysage de Rosario Assunto, personnage quasi inconnu du monde francophone mais jouissant d'une remarquable considération dans l'aire culturelle allemande, constitue une véritable opération de "trekking culturel".

Toujours dans la rubrique *Essais*, le texte sur les proportions en architecture, question persistante dans la tradition ancienne et moderne, annonce un prochain numéro centré autours de ce sujet.

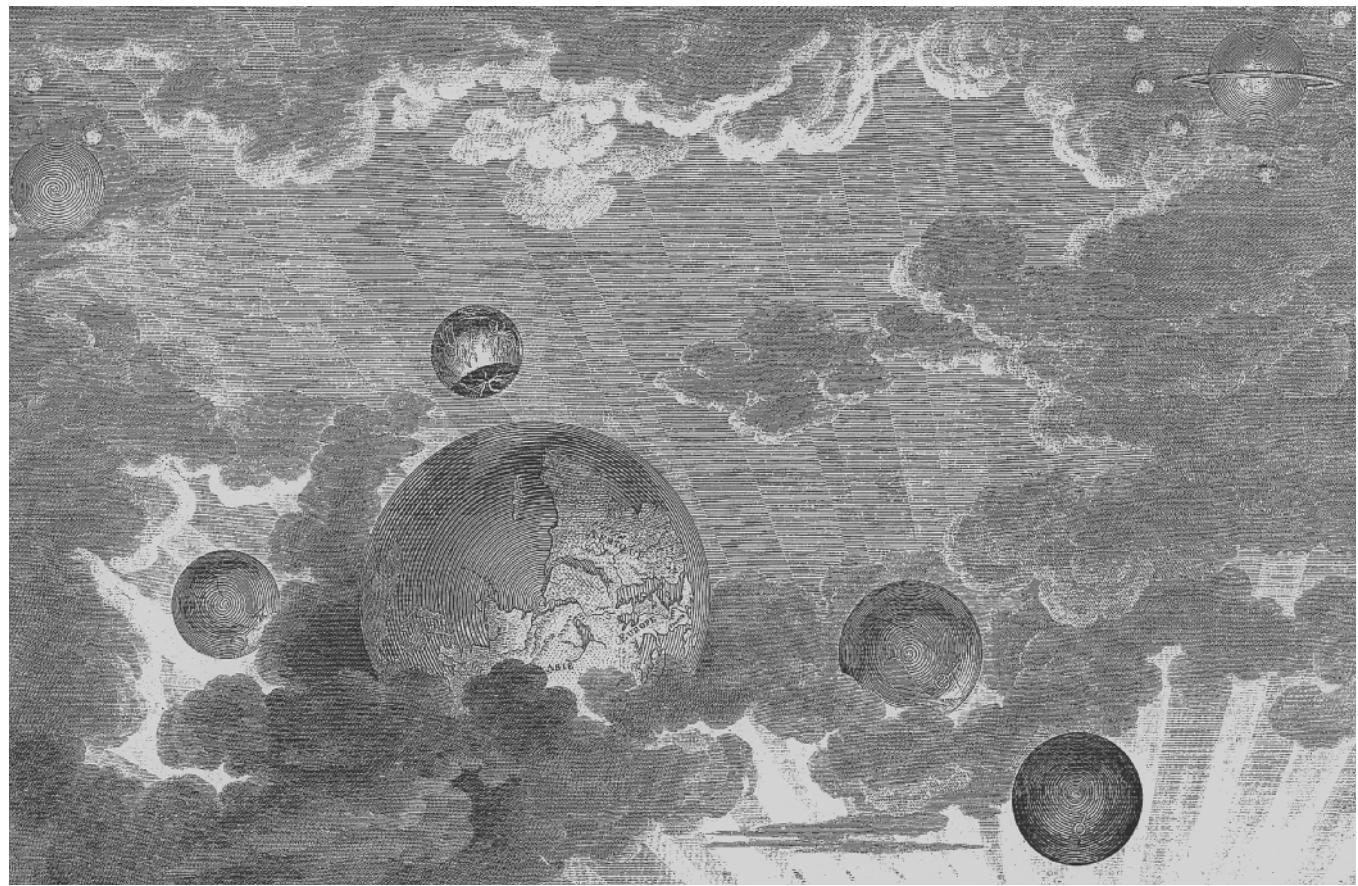
La section *Monographies* présente deux cas, d'abord le "chantier pictural" des *Constructeurs*, œuvre notoire et emblématique de Fernand Léger, confrontée à des sources historiques et iconographiques qui contredisent le discours autobiographique et idéologique des hagiographes; ensuite le cas d'un ensemble d'habitation lausannois des années 1950, "barre haute au milieu du parc" de Lucinge, œuvre des architectes Charles et Frédéric Brugger, présence cachée mise soudain en évidence.

La rubrique *Débat* permet à deux architectes reconnus dans le champ de la recherche universitaire de relancer la discussion sur les rapports ambigus et paradoxaux de l'architecture et de la sociologie, à travers une histoire de la question.

La rubrique *Chroniques* accueille la présentation de deux cas qui s'inscrivent, le premier dans la redécouverte de l'architecture locale du rationalisme, «un chantier expérimental sur les hauts de Morges», l'autre dans la revalorisation des ouvrages d'art dont le barrage des Marécottes, œuvre majeure de l'ingénieur Alexandre Sarrasin, contemporain et rival de Robert Maillart.

La rubrique *Fonds d'archives* présente le dossier d'un échange de correspondance entre Alberto Sartoris et Max Bill, après la Seconde Guerre mondiale. Finalement, l'en-tête *Les jours et les œuvres* permet de saluer l'acquisition d'un nouveau fonds venu enrichir l'ITHA, le Centre d'études et de documentation sur l'architecture vernaculaire (CEDAV), héritage majeur de l'enseignement de Frédéric Aubry.

Telle se présente aujourd'hui la vertu "jardinière" de l'ITHA. Ce tapis horticole nous permet de décoller vers des perspectives nouvelles, en prise sur l'enseignement de la théorie et de l'histoire architecturales.



L'aérostation, prélude à l'aviation?

Notes sur la découverte architecturale du paysage aérien

Jacques Gubler

Point de départ acrobatique à Arc-et-Senans

Feuilletant un hebdomadaire dans une salle d'attente, arrêté par l'image chamarrée d'un rallye de montgolfières écloses dans la grande cour des Salines Royales d'Arc-et-Senans, une hypothèse fantasque traversa ma mémoire. La cour des Salines convenait si bien à l'aérostation que cette coïncidence poétique pouvait peut-être se rapporter à un chapitre inscrit dans l'histoire des techniques à la fin de l'Ancien Régime. Certes, la construction des Salines anticipe d'une décennie la première démonstration publique de la montgolfière¹. Mais Ledoux et les frères Montgolfier n'avaient-ils pas traversé les mêmes événements politiques? La publication du traité de l'architecte et ses projets pour la *Ville de Chaux*, amplification et embellissement des Salines d'Arc-et-Senans², n'avaient-ils pas vu le jour après la Révolution, alors que montgolfières et charlières, soit ballons gonflés à l'hydrogène, étaient entrées dans les mœurs. Ne croyant pas au pouvoir ordonnateur du *Zeitgeist*, ces questions bizarres auraient dû me quitter le jour où je vis que la même cour des Salines semblait avoir été construite pour contenir une autre manifestation sportive polychrome : le départ d'une étape du Tour de France³.

Mais je restais enfermé dans le doute et m'aventurai dans des questions outrées. Parues en 1804, les planches intitulées *Vue perspective de la Ville de Chaux*⁴ et *Elévation du Cimetière de la Ville de Chaux*⁵ ne traduisaient-elles pas une vision nouvelle, inspirée de l'aérostation? L'incursion dans la lecture du traité, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, dont on sait que les textes furent rédigés pour la plupart après l'emprisonnement de Ledoux (1793-1795)⁶, confortait un sentiment étrange. Pourquoi dans le texte cette obsession de la métaphore du vol et du survol? Persécuté par le siècle qu'il devance, l'architecte poète «s'élève dans la sphère des beautés aériennes»⁷. Je me souvenais du témoignage parallèle du physicien Jacques Alexandre César Charles, théoricien et praticien du ballon gonflé à l'hydrogène, relatant son ascension de 1783: «Jamais rien n'égalera ce moment d'hilarité qui s'empara de mon existence, lorsque je sentis que je fuyais la terre; ce n'était pas du plaisir, c'était du bonheur. Echappé au tourment affreux de la persécution et de la calomnie, je sentis que je

C.N. Ledoux. *Elévation du Cimetière de la Ville de Chaux, L'Architecture, Paris, 1804. L'architecte automate dessine la machine du cosmos.*

répondrais à tout en m'élevant au-dessus de tout.»⁸ Pour Charles et Ledoux, le *topos* littéraire du vol se prêtait à évoquer le sublime en tant que revanche finale du créateur persécuté. Un autre passage de Ledoux, assez amphigourique, semblait confirmer le fait que l'architecte ait pu s'amuser de la métaphore aéronautique, jouant sur le mot *appareil*: «[...] *S'il parcourt, d'un vol hardi, l'espace immense, s'il franchit la vaste étendue de l'horizon, [l'art] doit se précipiter et déposer son majestueux appareil pour complaire aux puissances de la raison.*»⁹

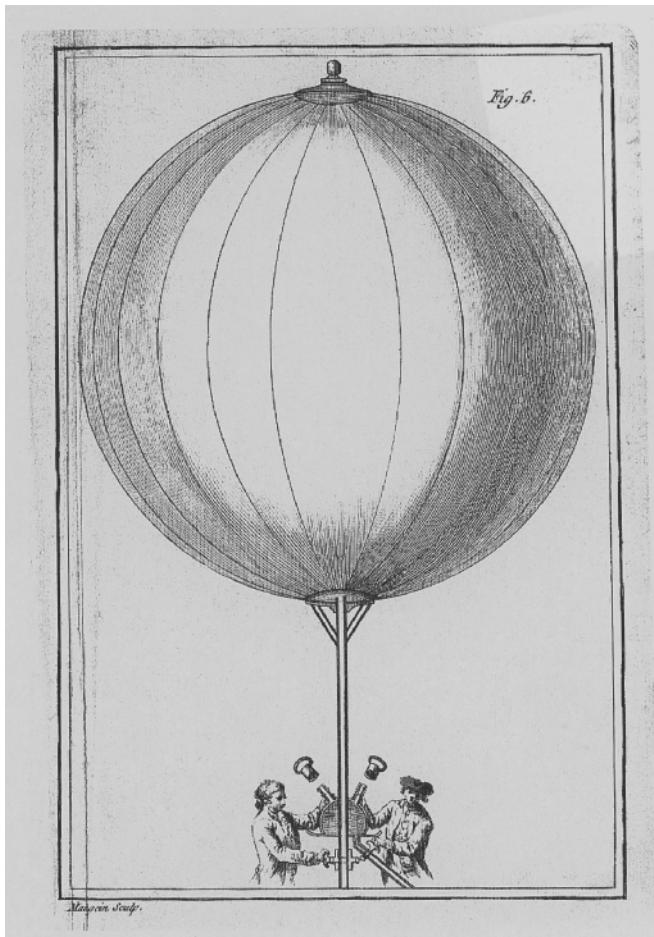
Prompt à fustiger la mode et les frivolités de Louis XVI et de son vaste entourage, Ledoux qui signait «Architecte du Roi» ne pouvait ignorer que la stupeur et la curiosité générées par les ascensions aérostatiques des années 1783-1784 avaient occasionné un engouement «universel» et toute une iconographie sérieuse et futile, des médailles honorifiques, des assiettes pittoresques, des caricatures, des estampes en noir et en couleurs¹⁰. On ne peut exclure que la prose fleurie de l'ancien architecte du roi répercute ainsi les traces historiques de la navigation aérienne. Mais cette hypothèse, voire cette probabilité, ne portent à aucune conséquence sur les programmes architecturaux de la Ville de Chaux, issue des Salines d'Arc-et-Senans, ni sur leur résolution formelle. Pour Ledoux, la terre et le cosmos sont une «*machine ronde*» dont la mécanique se conforme à la physique invariable de l'orbite calculable.

Si l'artiste est dans le ciel pour dessiner le système des planètes, ainsi l'*Elévation du Cimetière de la Ville de Chaux*, c'est qu'il voudrait imiter la genèse rationnelle, atomique¹¹ et keplérienne du monde : l'architecte «est l'automate du créateur»¹². Ce faisant, il confirme que son effort esthétique, le «*mieux idéal*» de la Ville de Chaux, se situe dans l'interprétation des principes de la Nature. Les retombées symboliques de la physique sur l'architecture de la sphère, en particulier le cénotaphe dessiné par Boullée à la mémoire de Newton, ont été éclaircies par A.-M. Vogt¹³. En guise de légende à l'*Elévation du Cimetière de la Ville de Chaux* on pourrait citer le texte amusé d'un autre physicien, Benjamin Franklin qui assiste en 1783 à l'ascension de Pilâtre de Rozier: «*Des êtres de condition bien supérieure à la nôtre n'ont pas dédaigné de faire et de lancer des ballons, autrement nous n'aurions jamais joui de la lumière de ces glorieux corps qui règlent nos jours et nos nuits, et nous n'aurions pas eu le plaisir non plus de tourner nous-mêmes autour du Soleil sur le ballon que nous habitons aujourd'hui.*»¹⁴

Pour Ledoux, théorie et théâtralité se donnent la main, comme s'il s'agissait de vérifier leur étymologie commune. Ledoux réduit les informations sur la pratique constructive à quelques notes données en bas de page. En revanche, il propose une filiation directe entre théorie et fiction. Et la fiction s'exprime en un système de métaphores antinomiques : le jour et la nuit, la modénature dramatique qui cache ou qui révèle la forme, le sommeil et le réveil, le rêve utopique et la réalité de son rejet, l'ignorance superstitieuse et la nécessité de l'éducation, l'inconstance et la persévérence, la faim et le plaisir, la ruse et l'innocence, le retard et l'avance, la souterrain et le céleste.

Au total, la rencontre de Ledoux et de la montgolfière s'avérait hasardeuse et acrobatique. Mais les questions qui me préoccupaient pouvaient s'énoncer de façon plus ouverte :

- En quoi l'aérostation aurait-elle changé la perception de la ville et du territoire ?
- Comment l'architecture aurait-elle relayé ce changement sensoriel et conceptuel ?
- La tentative aérostatique de fixer l'image en surplomb du territoire pourrait-elle se relier à l'usage de la photographie aérienne prise d'avion, dont l'usage allait se répandre après 1918 ?

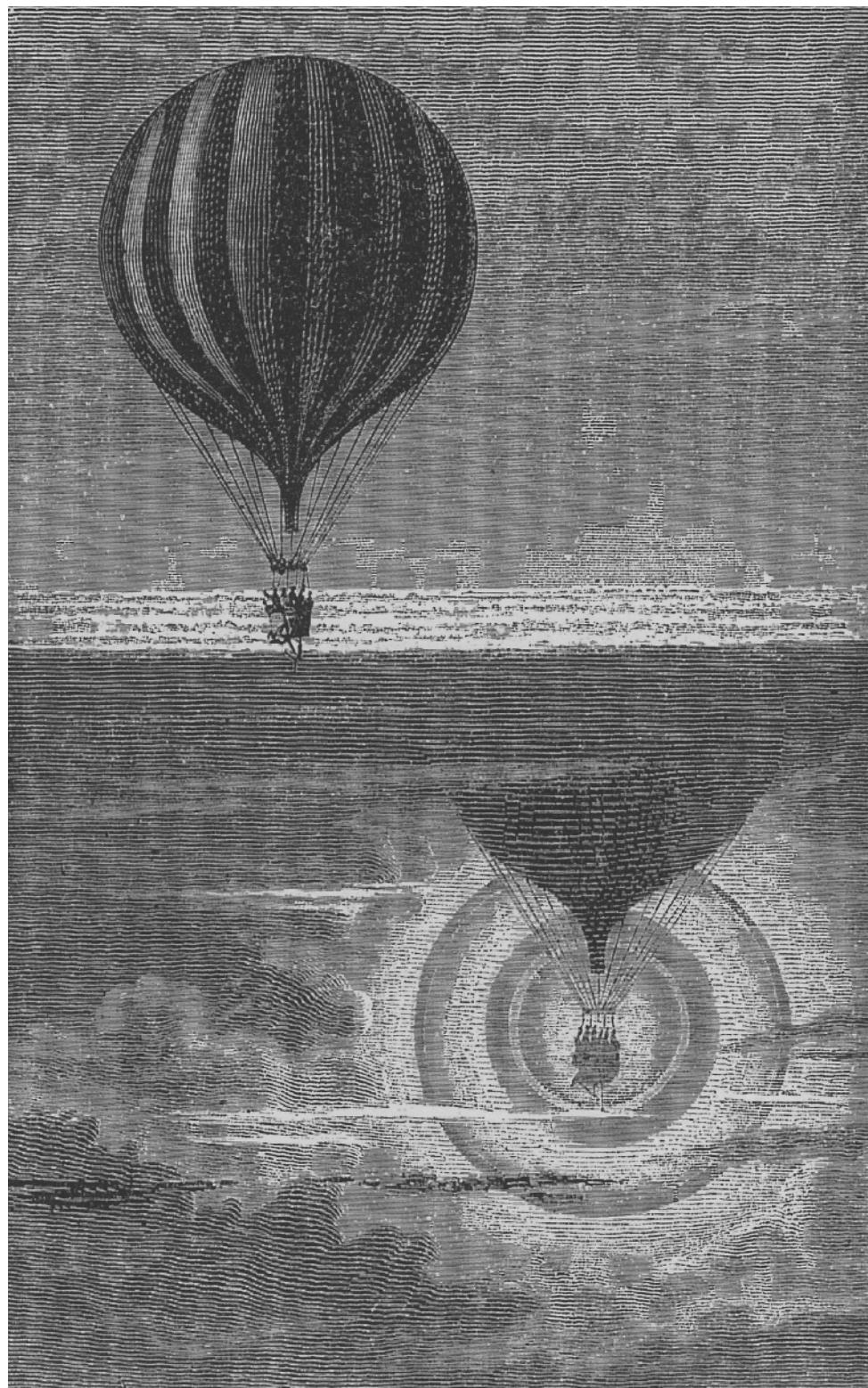


Antoine de Parcieux. Dissertation sur les globes aérostatiques, Paris, 1783. Mécanisme du remplissage à l'hydrogène.

L'aérostation

Le vocable *machine aérostatique* est lancé en 1783, au moment de l'expérience publique présentée à Annonay par les frères Montgolfier, expérience décrite devant l'Académie des Sciences¹⁵. *Globe aérostatique* offre un synonyme. La même année, lors de sa présentation à Paris, le ballon à air chaud est féminisé en *aérostate*. Le masculin *aérostat* tend à prévaloir dès 1784. Le substantif *aérostation* se diffuse dans le champ des arts et manufactures pour s'ancrer dans l'organisation militaire. En 1783, calquant le français, l'espagnol adopte *globo aerostatico*, l'allemand *Aërostatische Maschine*, *Aërostatische Kugel*. *Luftkugel* pourrait provenir de l'anglais *Aerial Balloon* ou *Air Balloon*, attestés dès 1783. En 1784, l'italien se sert de *macchina aerostatica* et du plus populaire *pallone volante*¹⁶.

Ces néologismes ne se relient ni à la chimie, ni à la physique, ni à la thermodynamique qui ne se développera qu'au XIX^e siècle. *Aérostatique* désigne la performance de se tenir dans l'air. Par contamination sémantique, *aérostation* semble connoter un état d'immobilité. Paradoxalement, la part aléatoire de cette étymologie allait trouver une raison météorologique : «Une fois dans l'atmosphère, l'aérostat se déplace avec le courant aérien dont il fait partie; aussi n'y a-t-il pas de vent en ballon, quand on se meut horizontalement. Le sentiment du calme, de l'immobilité absolue est ce qui frappe le plus le voyageur.»¹⁷



Albert Tissandier. Phénomène optique observé le 10 février 1875, altitude 1350 mètres. Illustration xylographique pour Gaston Tissandier, Mes Ascensions, Paris, 1878.

Pour répondre à la question du bouleversement sensoriel éprouvé dans la perception de la ville et du territoire, il convient d'interroger les descriptions initiales. Deux témoins se dégagent, en raison de leur talent littéraire et de leur formation théorique à la physique. Le premier est un aéronaute de 37 ans, le second un observateur et «philosophe expérimental» de 77 ans qui reste pied à terre dans son jardin. Il s'agit de Jacques Alexandre César Charles et de Benjamin Franklin.

Donnant le récit de son ascension (1^{er} déc. 1783), Charles, occupé au fonctionnement de l'engin, prise de risque immense et optimiste, ne se souviendra que d'instants volés par la queue de l'œil. Son témoignage écrit découlera autant du regard porté sur le ballon par quelques amis qui le suivent à cheval que de ses propres observations : «*De quelque côté que nous abaissons nos regards, nous ne voyons que des têtes, au-dessus de nous un ciel sans nuage. [...] Bientôt nous passons la Seine, entre Saint-Ouen et Asnières. [...] Le globe n'a souffert d'autre altération que les petites modifications successives de dilatation et de compression qui nous faisaient alternativement remonter ou descendre. [...] Au bout de 56 minutes de marche, nous entendîmes le coup de canon qui était le signal convenu de notre disparition aux yeux des astronomes de Paris. [...] Les paysans couraient après nous, sans pouvoir nous atteindre, comme des enfants qui poursuivent des papillons dans une prairie. [...]*

¹⁸ Arrivent ensuite les cris d'allégresse des populations survolées qui découvrent le ballon. «*Vive le Roi!*» crient les aéronautes qui se posent bientôt. Charles quitte alors son passager pour tenter un deuxième envol. Et sa description culmine dans la rencontre d'un phénomène lumineux, preuve que l'aventure du paysage aérostatisque se situe d'abord dans l'observation «horizontale» du milieu météorologique : «*Quant à moi, exposé à l'air libre, je passai en dix minutes de la température du printemps à celle de l'hiver. [...] A mon départ de la prairie, le soleil était couché pour les habitants des vallons; bientôt, il se leva pour moi seul, et vint encore une fois doré de ses rayons le globe et le char. J'étais le seul corps éclairé dans l'horizon, je voyais tout le reste de la nature plongé dans l'ombre. Bientôt le soleil disparut lui-même, et j'eus le plaisir de le voir se coucher deux fois dans le même jour.*

¹⁹ Ce moment d'exaltation littéraire correspond au point de départ du roman récent de Julian Barnes, *Staring at the Sun*, quand le pilote du hurricane, rentrant d'une mission nocturne, assiste à deux levers de soleil²⁰.

De son côté, Benjamin Franklin est témoin de l'ascension du ballon à air chaud de Pilâtre de Rozier, la *rozière*²¹, le 21 novembre 1783, date généralement reconnue comme celle du premier vol humain. Le physicien de Philadelphie, représentant diplomatique des Etats-Unis à la cour de Louis XVI, s'entretient le soir même avec les aéronautes pour décrire l'expérience en une lettre adressée au président de la Société royale de Londres, cas fréquent d'espionnage industriel. Retrouvée, achetée et traduite un siècle plus tard par le chimiste Gaston Tissandier, grand divulgateur des sciences et de la technologie, cette lettre présente deux intérêts. Le premier est d'ordre scientifique : Franklin cherche à expliquer le phénomène physique de l'aérostation qui tenait encore du secret. Le second se rapporte à l'utilité technologique du ballon²². «*Bien qu'on semble vouloir faire mystère au sujet de cette espèce d'air dont le ballon est gonflé, je suppose que c'est simplement de la fumée chaude ou de l'air raréfié ordinaire. [...] Cette méthode employée pour gonfler un ballon avec de l'air chaud est expéditive et peu coûteuse.*» Franklin est capable de calculer la différence de densité entre intérieur et extérieur de l'enveloppe. Il oppose l'empirisme de la montgolfière au principe beaucoup plus coûteux de la sphère de Charles, gonflée à l'hydrogène, dont l'expérience était imminente. A son interlocuteur anglais, Franklin rapporte l'usage qui pourrait se développer de la nouvelle machine : «*Enlever un officier pour lui permettre d'obser-*

ver une armée ou des travaux ennemis, se mettre en communication avec une ville assiégée, faire des signaux avec des endroits éloignés, etc.»²³ Mais Franklin marque une réserve; la machine étant tributaire du vent, elle est indirigeable.

Une décennie plus tard, les armées françaises de la République voudront tirer profit de la démonstration théorique et pratique des physiciens. L'aérostation allait devenir inséparable des succès militaires remportés par les troupes de la République repoussant l'invasion étrangère. «C'est l'illustre Monge qui, au commencement de 1793, proposa à la Convention d'utiliser les ballons comme machines de guerre», explique Tissandier²⁴. La caution des hommes de science, dont Monge et Lavoisier, allait aboutir à la création d'une première puis d'une seconde compagnie d'aérostiers. Leur fonction stratégique se place dans l'observation à la lunette d'une situation mouvante. Pour ce faire, il faut développer de nouvelles techniques: construction rapide, transport au sol de l'engin et de son équipement, fixation du ballon en suspension et surtout communication de l'information par un code de signaux. Le corps élitaire des aérostiers rencontre l'estime des états-majors adverses au moment de la percée française en direction des places et des fleuves de la Belgique et de l'Allemagne (Mayence, Manheim, 1795).

Sans entrer dans un débat d'histoire militaire sur la contribution stratégique de l'aérostation aux mouvements victorieux de l'infanterie française, il faut mettre en évidence l'effet psychologique de la présence du ballon dans le ciel de la guerre. Cette présence de la machine inquiète ou rassure les soldats, selon le camp. La population civile, on s'en doute, se trouve du côté de l'inquiétude. De même que la théorie et l'histoire de l'électricité montrent le combat de la raison contre la superstition, le balai des sorcières et la magie font partie de l'imaginaire hérité de la féodalité cassée par la Révolution. En 1798, une mongolfière survole Le Caire. Dans les rues, la multitude des chiens effraie les chevaux et cavaliers de Bonaparte. Les chiens seront empoisonnés au moyen d'un poison végétal mêlé à de la viande. La population attribue ce malheur au passage de l'aérostat: Dieu le veut²⁵. Peu après la défaite de Waterloo, une image d'Epinal, xylographie en cinq couleurs, rappellera la victoire de la Bataille de Fleurus (1794) et le fait que le général Jourdan «avait fait monter dans un ballon un de ses officiers qui, planant au-dessus des deux camps, put les observer en détail.»²⁶ Durant la bataille de Fleurus, Ledoux était en prison. Il en était ressorti au moment de la prise du Caire et travaillait alors à la publication de ses œuvres complètes.

Jusqu'au Traité de Vienne, la découverte aérostatische du paysage aérien correspond à trois situations courantes et distinctes :

- l'observation individuelle d'un officier placé au-dessus de l'ennemi, secret militaire à transmettre en temps réel pour que l'observation soit efficace;
- l'aventure publique de l'aéronaute, survol sensationnel de la foule, attraction foraine liée à la fête patriotique ou au spectacle;
- la réussite aventureuse d'un défi géographique, tel le franchissement de la Manche (traversée de Douvres à Calais, janvier 1785).

Pour l'instant, l'observation scientifique du milieu aérien est si exceptionnelle, probablement en raison du prix et de la délicatesse des instruments, qu'il est superflu d'en parler parmi les situations courantes. La prolifération des images de ballons pendant les guerres de la République et de l'Empire s'inscrit dans la tradition de la représentation pittoresque du paysage. L'aérostat meuble le ciel au-dessus de la ligne d'horizon. Cette iconographie ne traduit aucun changement dans la perception visuelle de la géographie et de l'architecture.

Comment transcrire l'observation aérienne ?

La question de l'incidence de l'aérostation sur la perception de la ville, de la campagne, plus généralement du territoire et de sa géographie, provient sans doute de l'expérience contemporaine et commune du paysage aérien vu d'avion. Nous nous souvenons combien, au moment du décollage et de l'atterrissement, durant quelques secondes, la quantité et la qualité des perceptions visuelles se prêtent à interpréter en un clin d'œil une masse de phénomènes liés à l'architecture et à l'agriculture : le port construit d'une nouvelle ville à peine ébauchée (Versoix à l'approche nord-sud de Genève), le lotissement spéculatif de villas branchées sur l'autoroute, le drainage des terres agricoles, les plans de quartier des années 1960, les propriétés patriciennes du XIX^e siècle, l'emprise immense de la route et des dépôts d'essence, le tracé économique des chemins de fer, les défrichements et les limites forestières protégées, sans oublier les divers systèmes aéroportuaires. Le sentiment est celui de la lucidité .

Certes, la possibilité de lire le territoire en transparence est tributaire de la formation des personnes qui regardent et se souviennent. D'une certaine façon, les signes sont "abstraits" et leur interprétation difficile. Le relief semble aplani; se déroule un tapis qui tient de la carte de géographie et de la maquette "réaliste", à la manière du modélisme ferroviaire. Les aléas de la météorologie, de la place occupée dans l'avion, des vents et des couloirs aériens, ont pour effet de graver dans la mémoire des instants fugitifs dont on sait qu'ils ne pourront se renouveler : survoler à moins d'un kilomètre Versailles, Copacabana, le pont du Firth of Forth, le port de New York, le bassin de Trajan entre Ostie et Fiumicino, les lagunes américaines, les clairières bavaroises, l'arboriculture espagnole ou sicilienne, la couleur variable de la terre, unique en son lieu. Ces moments restent dans le vécu; ils prennent une intensité onirique. Est-il possible d'arrêter et de consigner ces instants ou faut-il admettre qu'ils sont insaisissables ? Cette question interroge la technique et l'usage de la photographie aérienne.

Il existe depuis quelque 25 ans une esthétique transfigurée de la photographie aérienne en prise sur les beautés du territoire. La morphologie agricole, géologique, urbaine se cadre selon une polychromie et une géométrie "abstraites". L'identification du lieu devient une devinette. Je pense à la poétique de Georg Gerster²⁷. Simultanément l'archéologie utilise le quadrillage photographique du territoire sous lumière rasante. Sont alors exhumées les traces visuelles inédites d'établissements agricoles et urbains. Les monuments sommeillent sous l'humus. La politique d'excavation tarde sur la politique de repérage et d'identification typologique. L'usage de la photographie aérienne renforce l'idée que la vue du ciel possède un pouvoir de révélation primordiale.

Devant ces révélations poétiques et objectives, que faire de l'histoire de l'aérostation au XIX^e siècle ? Faut-il rechercher les descriptions qui approchent un sentiment de lucidité et de transparence dans la lecture du territoire ? Faut-il plutôt poser la question technique de la fixation photographique et de l'instantané ? Même si les deux questions sont nécessaires, est-il possible de résumer cette histoire à une compilation rapide ?

On se souvient que l'observation scientifique n'est pas l'une des fonctions premières de l'aérostation dont l'aventure périlleuse se développe de façon empirique et par des financements aléatoires, au coup par coup. Même lorsque l'aérostation est incorporée à l'armée de la République devenue celle de l'Empire, ses moyens restent limités. Napoléon est sceptique quant à son importance stratégique. Il préfère que les ballons paraissent dans les fêtes patriotiques. Cette attitude sera reconduite sous la Restauration. Aussi verrons-nous se

développer, sous le Second Empire, une argumentation qui insistera sur la valeur du ballon en tant que laboratoire d'observation scientifique. Il semble que la Grande-Bretagne ait précédé la France dans cet usage.

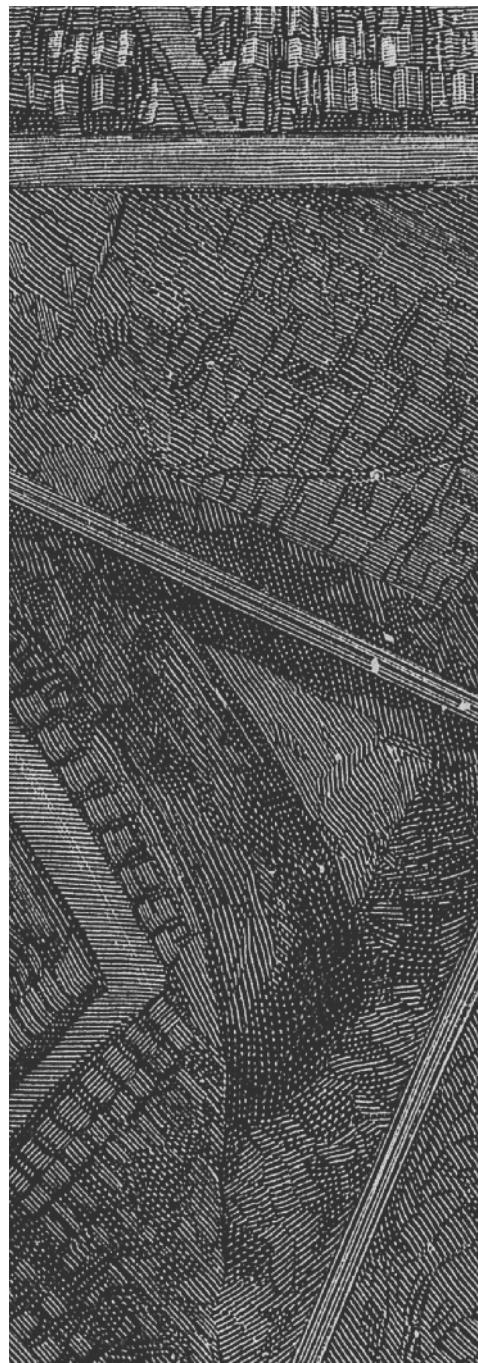
Rappelant l'utilité des expériences conduites en 1804 par le physicien Gay-Lussac sur le magnétisme et la composition chimique de l'air, l'argumentation en faveur de l'aérostation appliquée à la science se développe sous Napoléon III. Fondée en 1852, la Société aérostatique et météorologique indique l'enjeu. Les instruments, thermomètres, baromètres, hygromètres sont adaptés à la mesure de situations nouvelles. S'il est relativement facile de corrélérer les données en fonction d'une altitude variable dans l'atmosphère (et parfois au prix d'une asphyxie définitive), en revanche la complexité du phénomène météorologique ne permet que des observations empiriques isolées, en l'absence de contexte théorique suffisant. Il est possible d'observer la superposition de deux courants inverses et même d'en tirer parti pour survoler la mer et se poser sur la terre. Existe-t-il une "science des nuages"? Comment rendre compte des phénomènes lumineux de réfraction, d'irisation ou de l'image dédoublée du ballon projetée sur une nappe de cumulus? La mise en forme des procès-verbaux traduit le récit d'une aventure risquée.

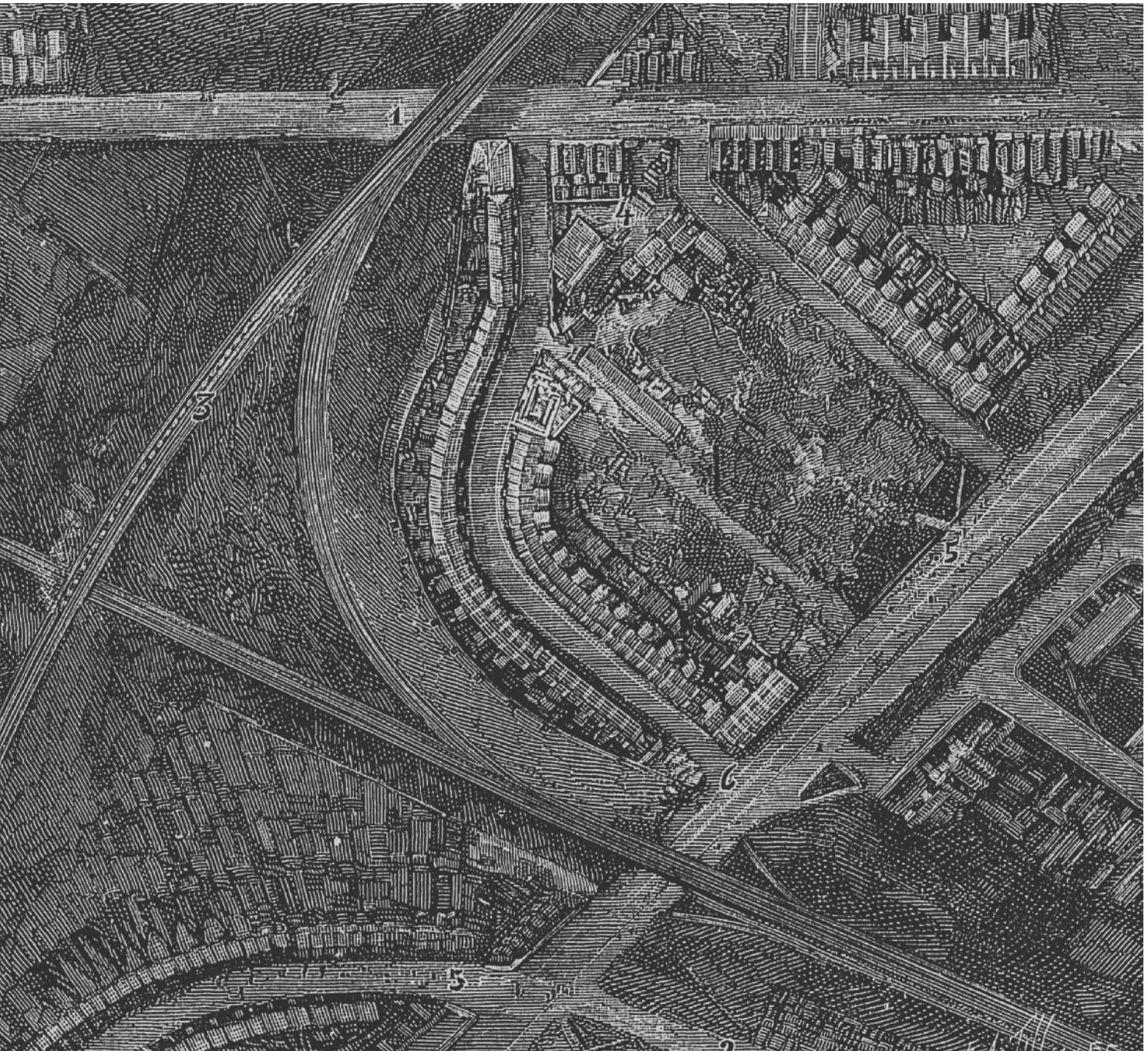
Certaines descriptions talentueuses permettent de conclure que le «paysage aérien», si l'on entend l'observation du sol, se présente à la manière d'une maquette vivante de la ville et de la campagne²⁸. La fixation de cette information intéresse l'organisation militaire. L'usage stratégique de la photographie aérienne, dite parfois «topophotographie»²⁹, se développe en 1862 aux Etats-Unis pendant la guerre de Sécession dans le camp nordiste³⁰. Les indices photographiques rassemblés devant Richmond se transcrivent sur la carte. Le ballon captif communique les mouvements de l'ennemi par ligne télégraphique. Dès cette date, l'artillerie adverse riposte au moyen d'un matériel réalisé à cet effet. En 1870, lors du siège de Paris, Krupp développe le «mousquet à ballon»³¹. Pour les photographes en aérostation, la difficulté se situe moins dans le transport de leur matériel que dans la netteté du résultat. En France, Nadar attache son nom aux premières vues aériennes connues publiquement dont une visée vers l'Etoile. L'intérêt du résultat tient à la possibilité d'identifier l'Arc de Triomphe en émergence du flou et du clair-obscur.

Selon Gaston Tissandier qui suit année après année les progrès de la photographie aérienne aux Etats-Unis et en Europe, le saut qualitatif attendu des militaires et recherché par les opérateurs est franchi sur Londres, en 1883, par le photographe Cecil Shadbolt. Tissandier détaille le tirage avant de le reproduire dans sa revue : «En 1, on voit un pont de chemin de fer traversant la route, l'ombre de ce pont se distingue très nettement et lui donne un remarquable relief. La station du chemin de fer se voit en 2. En 3, on distingue un train en mouvement, avec la fumée de la locomotive. En 4 est une maison qui est d'une incomparable netteté: on peut, sur l'épreuve photographique, en distinguer tous les détails à la loupe, cheminées, cour intérieure, etc.; en 5, on reconnaît à la loupe des passants qui sont arrêtés sur la route; en 6 enfin, on aperçoit une ligne de tramway. Les autres parties de la photographie représentent les toits de maisons alignées régulièrement les unes à côté des autres, avec des jardinets semblables et de même grandeur, à la façon anglaise[...].»³² Vue zénithale, la photographie de Shadbolt a été prise à 650 mètres au-dessus de la périphérie nord-est de Londres (Stamford Hill). Pour être imprimée, cette photo sera transposée en xylographie³³. L'incision du trait et l'encre d'imprimerie réduiront la quantité de l'information.

Sous la loupe et la plume tissandière, la description verbale de cette épreuve photographique au gélatino-bromure n'est-elle pas saisissante? L'identification du détail semble renvoyer à

Interprétation xylographique d'une photographie de Cecil Shadbolt prise en ballon libre à 650 m au-dessus de Londres en 1883. La Nature, n° 562, 8 mars 1884.





une scène de genre en banlieue et l'on se demande si les passants ne regardent pas le ballon. Il est impossible de ne pas songer à la valeur stratégique du document. Cette somme informative ne pourrait-elle pas prendre valeur de secret militaire ? Sans être descendu lui-même sur la route de Stamford Hill, Tissandier est en mesure de reconnaître les imbrications de la route, du réseau ferré et du tramway. Les ombres portées déterminent les ouvrages en dénivellation. Elles accusent aussi la typologie urbaine et architecturale : "cottage", rangée, "croissant", îlot, terrains cultivés et terrains vagues. Cette photographie pourrait donc intéresser deux ou trois spécialités techniques distinctes : le génie militaire, le génie civil et l'architecture. La possibilité de frappes stratégiques "chirurgicales" semble contenue dans le document. Encore ne faudrait-il pas séparer trop absolument les destructeurs et les constructeurs du territoire. La poétique des avant-gardes ne puisera-t-elle pas dans la guerre une partie de ses métaphores et plusieurs références mécaniques ?³⁴

Vers la conscience du paysage aérien, de l'aérostation à l'aviation

La photographie aérienne, surplomb aérostatisque de la ville, rejoint dans les années 1880 un degré de précision technique qui la rend utilisable, tel le procès-verbal du territoire en un moment donné. Aux premiers essais "impressionnistes" de Nadar succède une approche "positiviste" ou "réaliste" à la Zola qui n'aime pas retoucher ses propres photographies³⁵. Simultanément, l'expérience personnelle du paysage aérostatisque concerne des centaines puis des milliers de personnes spectatrices ; elles s'offrent un vol en «*ballon captif*» pour planer sur le champ urbain des expositions universelles et nationales³⁶. Et ce «*coup d'œil sensationnel*» sera l'une des principales attractions dispensées par la Tour Eiffel à des centaines de milliers d'ascensionnistes dès 1889. Demeure entière la question de l'incidence sur l'architecture de cette (re)découverte de *visu* de la ville.

L'histoire de la représentation en perspective montre qu'il n'est pas nécessaire de voler soi-même au-dessus du phénomène urbain pour mettre en œuvre les moyens graphiques et conceptuels de sa traduction "cavalière" ou aérienne. Rétroactivement, ce constat élémentaire montre que le point de départ de mon texte répercute des prémisses "romantiques" : l'identification de la sensation au sentiment, matière première du vécu personnel et de son reportage. Néanmoins, cette hypothèse "acrobatique" permet d'identifier les architectes qui tireront parti de leur expérience du survol aérien et même de les distinguer des collègues qui, tout en voyageant peut-être "par avion" et en utilisant sûrement la photographie aérienne comme document de travail, ne chargeront guère leur «autobiographie scientifique» de souvenirs aérostatisques ou "aviatiques".

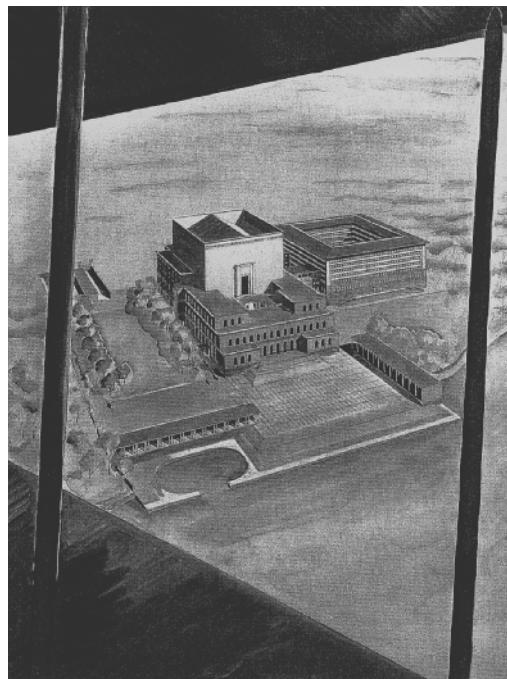
L'observation aérienne et la reproduction photographique du territoire, en raison de leur valeur stratégique reconnue, ne deviendront "domaine public", soit information rendue à l'architecture qu'après 1918, au moment où l'"aviation civile" ouvre ses lignes et publie ses premiers horaires. En Suisse par exemple, le pilote Walter Mittelholzer dirige l'entreprise «Ad Astra Aero» qui offre un service privé de vues aériennes aux administrations publiques. En 1920, la *Schweizerische Bauzeitung*, revue polytechnique suisse, plaide pour la valeur pédagogique, analytique et synthétique de la photographie aérienne. Cet outil travaillerait soit à l'appui de l'intelligence des concours d'architecture, soit, une fois le bâtiment achevé, en guise d'explication finale du projet³⁷.

Point n'est besoin à l'architecte de travailler à l'avant-garde pour dessiner une perspective "vue d'avion". Attention au manichéisme qui consisterait à opposer d'un côté la modernité architecturale et son principal aviateur, Le Corbusier, à l'académisme qui n'évoluerait qu'au

raz des pâquerettes. A Chicago, au moment de l'Exposition «colombienne» de 1893, les images du centre ville vendues aux touristes sont prises à la hauteur du seizième étage, altitude atteinte par le *Monadnock*, bloc en surplomb du brouillard. Aux Etats-Unis, le phénomène de la *City Beautiful* procède de l'académisme. De fait, le rendu panoramique de la ville vue à "vol d'avion" se développe dans l'orbite des Grands Prix de Rome et de leurs grandes machines. L'utopie pacifiste de la «*Cité Mondiale*»³⁸, en particulier le projet du sculpteur Hendrick Christian Andersen et de l'architecte Ernest Hébrard, se prêtent à montrer que l'avion se moque des frontières. En 1908, Hébrard dessine la restauration du Palais de Dioclétien à Split comme s'il survolait la mer en compagnie de Blériot. En 1912, la grande perspective aérienne de sa *Cité Mondiale*, alias *International World Centre*, se donne à partir d'un ciel nuageux où évolue la libellule d'un monoplan, vrai hommage à Blériot³⁹.

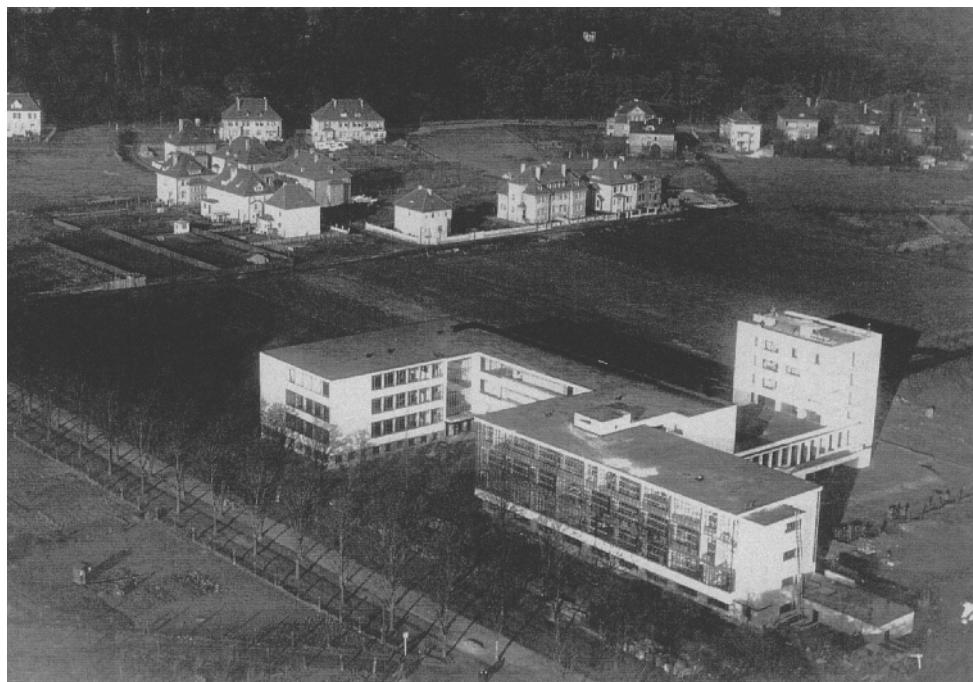
Si l'hypothèse se vérifie que la photographie aérienne tombe dans le domaine public de l'architecture et de l'urbanisme dès le début des années 1920, le problème initial rebondit de son incidence possible sur le projet. Existe-t-il des architectes qui dessineraient et construiraient pour l'aviation ? Cette question s'accroche à une remarque de Hannes Meyer qui se félicite que la cité-jardin du Freidorf, dont il dirige la construction de 1919 à 1921, puisse offrir un repère visuel important aux pilotes qui approchent l'aéroport de Bâle. En dehors de ce cas précis s'ouvre la question plus générale du projet dessiné en perspective axonométrique dans les années 1923-1927. L'axonométrie, «*forme symbolique*» se rapporte ou à la sublimation métaphysique, ou à l'abstraction picturale, ou au dessin technique des machines⁴⁰. Cette iconologie nouvelle entraîne l'hypothèse de l'axonométrie en tant que forme "aviatique". Une vérification pourrait s'opérer en 1927 à Genève, au moment du concours pour le palais de la Société des Nations. Même si la perspective cavalière fait partie des conditions du programme, il est facile de distinguer deux groupes : les architectes qui dessinent de la carlingue de l'avion, les architectes qui "font de la voile"⁴¹.

Hakon Ahlberg. Concours pour le palais de la SDN à Genève, 1927. Perspective générale, aquarelle à vol de biplan.



Deux aventures séparées, la dernière année de la guerre de 1914-1918, montrent que l'observation aérienne tombe dans le vécu de l'architecture moderne à la manière d'un choc existentiel. La première concerne André Lurçat, la seconde Walter Gropius. Aérostier par punition, condamné à observer l'ennemi, Lurçat «doit par deux fois abandonner son ballon incendié et se jeter en parachute en emportant ses documents les plus précieux»⁴². Observateur dans l'armée adverse, Gropius trace des croquis. Dans un premier temps, il monte à cheval. Sa qualité d'observateur lui vaut d'être affecté à l'aviation. L'appareil descendra en flammes, le pilote sera tué, Gropius aura survécu⁴³. Le cas de Le Corbusier et de sa dramatisation poétique de l'aviation a été commenté⁴⁴. Gropius, atteint à diverses reprises par le choc mécanique des munitions, ne pouvait voir en la machine volante plus lourde que l'air la seule confirmation de la modernité baudelairienne : s'élever au-dessus de la foule. De son expérience charnelle de l'avion, Gropius tire des conclusions "fonctionnelles". Une fois posée la règle de "totalité" physique, le contrôle du projet n'échapperait plus au "réalisme" de l'observation aérienne. La notion de *Gestaltung*, immédiateté perceptive et créatrice, se démontre dans la construction du Bauhaus de Dessau. Le survol aérien de l'école expose son sens public du haut de l'avion civil construit à Dessau par Junkers; l'événement est cinématographié en décembre 1926. La synthèse du projet n'est perceptible que dans la dynamique de sa découverte aérienne⁴⁵.

Ce point d'arrivée renvoie à l'acrobatie des questions initiales sur l'aérostation. Plus haut que les épisodes individuels, au-delà de toute dramatisation, la découverte aérienne de la ville et du territoire signe l'un des chapitres phares de la modernité architecturale⁴⁶.



Vue aérienne du Bauhaus de Dessau, ouvert en décembre 1926. Lumière d'un beau couchant en hiver.

Notes

- ¹ Bernard Stoloff, «Claude Nicolas Ledoux et la saline d'Arc-et-Senans, genèse d'une œuvre achevée», *Gazette des Beaux-Arts*, février 1977, pp. 65-72.
- ² Anthony Vidler, *Ledoux*, Hazan, Paris, 1987, pp. 121-147.
- ³ L'étape Arc-et-Senans-Chambéry du 5 juillet 1996.
- ⁴ Claude Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, tome premier*, Paris, 1804; planche 15, p. 76. Reprint, Alfons Uhl, Nördlingen, 1981.
- ⁵ Ibidem, planche 100, p. 195.
- ⁶ Vidler, op. cit., pp. 145-146.
- ⁷ Ledoux, op. cit., p. 149.
- ⁸ *L'art de voyager dans les airs ou les ballons*, contenant les moyens de faire des globes aérostatiques, suivant la méthode de MM. de Mongolfier, et suivant les procédés de MM. Charles et Robert, Paris, 1784. Le témoignage de J. A. C. Charles est cité ici d'après Gaston Tissandier, *Histoire des ballons et des aéronautes célèbres*, tome 1, Paris, 1887, p. 39.
- ⁹ Ledoux, op. cit., p. 67.
- ¹⁰ Le plus vaste choix iconographique est proposé par Elske Neidhardt-Jensen, Ernst H. Berninger, *Katalog der ballonhistorischen Sammlung Oberst von Burg in der Bibliothek des Deutschen Museums, Flugluft, Fluges Beginnen, Fluges Fortgang*, Hans Carl, Nürnberg, 1985.
- ¹¹ L'idéologie atomique de Ledoux est reprise à Lucrèce.
- ¹² Ledoux, op. cit., p. 175.
- ¹³ Adolf Max Vogt, *Boullées Newton-Denkmal, Sakralbau und Kugelidee*, Birkhäuser, Bâle, 1969.
- ¹⁴ «Le premier voyage aérien, raconté par Benjamin Franklin», *La Nature*, vol XVI, 1888, p. 282. Lettre de Franklin à Joseph Banks de novembre 1783, retrouvée, achetée et traduite par le chimiste Gaston Tissandier, rédacteur de *La Nature*.
- ¹⁵ Rapport fait à l'Académie des Sciences, 23 décembre 1783. Cf. Gaston Tissandier, *Histoire de mes ascensions*, Dreyfous, Paris, 1878, pp. 12-13.
- ¹⁶ Cette énumération verbale résulte de la compilation du catalogue de la collection von Burg, op. cit.
- ¹⁷ Tissandier, *Histoire de mes ascensions*, op. cit., p. 53.
- ¹⁸ Tissandier, *Ballons et aéronautes*, op. cit., pp. 39-41.
- ¹⁹ Ibidem, pp. 43.
- ²⁰ Julian Barnes, *Starring at the Sun*, Londres, 1986.
- ²¹ Se répandent en 1783 les formes *montgolfière*, *rozière* et *charrière*, pour désigner les différents engins du nom de leurs aéronautes. Le féminin peut se comprendre soit comme l'attraction de *machine*, soit comme la prolongation d'une habitude prise dans la marine. La métaphore *nacelle* désigne la loge des aéronautes. En 1783, la nacelle de Charles, construite en osier, est un grand panier en forme de barque.
- ²² Gaston Tissandier propose la date du 21 novembre pour la rédaction de la lettre de Franklin qu'il traduit et publie dans la revue dont il assure la rédaction. Cette date est improbable. Elle correspond à la date de l'événement. Franklin attend quelques jours afin de prendre connaissance du procès-verbal. Cf. «Le premier voyage aérien raconté par Benjamin Franklin», *La Nature*, vol XVI, 1888, pp. 279-282.
- ²³ Ibidem, pp. 280-282.
- ²⁴ Tissandier, *Ballons et aéronautes*, op. cit., p. 133. Tissandier se livre à une recherche patiente sur l'histoire militaire de l'aérostation, source principale de ma compilation, à laquelle je renvoie le lecteur.
- ²⁵ Ibidem, pp. 141-142.
- ²⁶ *Katalog von Burg*, op. cit., pp. 48-49.
- ²⁷ Henri Stierlin, «Vu du ciel, Photographies de Georg Gerster», *Werk*, 1974, pp. 1317-1323.
- ²⁸ G. Tissandier, *Histoire de mes ascensions*, op. cit., p. 157: «On voyait Paris [...] comme une des petites villes en relief du musée des Invalides.», ascension du 11 avril 1869.
- ²⁹ Cesare Tardivo, *Manuale, Fotografia, Telefotografia, Topofotografia*, Carlo Pasta, Turin, 1911.
- ³⁰ Le Journal militaire de Darmstadt publie un compte rendu de l'événement, bientôt traduit en français par le colonel d'Herbelot, texte repris par G. Tissandier, *Mes ascensions*, op. cit., pp. 63-66.
- ³¹ G. Tissandier, *Histoire de mes Ascensions*, op. cit., pp. 192-196.
- ³² G. Tissandier, «La photographie en ballon», *La Nature*, vol XII, 1884, p. 226.
- ³³ De 1850 à 1890 environ, la xylographie taillée dans le sens perpendiculaire à la veine du bois et creusée avec les outils du burin par des graveurs spécialisés, alias xylogravure, offre la technique de reproduction la plus diffusée dans la presse européenne et américaine, magazines hebdomadaires ou revues techniques. Les tirages photographiques font l'objet d'une interprétation xylographique. L'héliogravure à partir du négatif photographique commence à se diffuser dans les années 1880. Les premiers résultats ne permettent pas d'atteindre le contraste de la xylogravure.
- ³⁴ Jacques Gubler, «Le grandi manovre dell'avanguardia internazionale», *Casabella*, vol. LX, 1996, n° 630-631, pp. 12-19.
- ³⁵ Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le esposizioni universali, 1851-1900, il progresso in scena*, Allemandi, Turin, 1990, pp. 192-195.
- ³⁶ Développé par Henri Giffard, le ballon captif gonflé à l'hydrogène se maintient en pression grâce à l'étanchéité de l'enveloppe en caoutchouc qui permet l'usage quotidien. La nacelle est amarrée à un treuil à vapeur. Grande attraction de l'exposition parisienne de 1878, la vogue du ballon captif durera un quart de siècle.
- ³⁷ *Schweizerische Bauzeitung*, 1920, vol. 75, n° 25, p. 279; «Flieger-Aufnahmen für baukünstlerische Zwecke», *SBZ*, 1920, vol. 76, n° 1, pp. 6-7.
- ³⁸ La question idéologique et graphique de la *Cité Mondiale* a été redécouverte il y a près de deux décennies par Giuliano Gresleri,

Dario Matteoni, *La Città Mondiale*, Andersen, Hébrard, Otlet, Le Corbusier, Marsilio, Venise, 1982, pp. 26-27.

³⁹ Ibidem, pp. 26-27. L'«Homage à Blériot» peint par Robert Delaunay est généralement daté «1913»; *Robert Delaunay Sonia, Le centenaire*, catalogue de l'exposition au MAM, Paris, 1985, p. 78. A ma connaissance, la grande planche de Hébrard montre le premier exemple d'une machine volatile intégrée à la représentation architecturale en perspective.

⁴⁰ Je renvoie au riche saggio de Bruno Reichlin sur la «*forme symbolique*» de l'axonométrie dont la première version bilingue paraît sous forme de Préface-Vorwort au catalogue, *Alberto Sartoris*, EPFL, ETHZ,

Lausanne, Zurich, 1978, pp. 8-25.

⁴¹ Hakon Ahlberg de Stockholm cadre son palais entre les ailes d'un biplan. Le Corbusier et Hannes Meyer privilégient le contenu "aviatique" de l'axonométrie.

⁴² Jean-Louis Cohen, *André Lurçat, 1894-1970, autocritique d'un moderne*, Liège, Mardaga, 1995, p. 20. Parmi les objets précieux emportés et sauvés par Lurçat, *l'Histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*.

⁴³ Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius, der Mensch und sein Werk*, Berlin, Gebr. Mann, vol 1, p. 161.

⁴⁴ La bibliographie corbusienne sur l'aviation est inépuisable dans les sources primaires et secon-

daires. Je me limite à renvoyer au numéro spécial de *Casabella*, vol. LI, 1987, n°s 531-532, en particulier au texte de Bruno Pedretti, «Il volo dell'etica», pp. 74-85.

⁴⁵ Magdalena Droste, *bauhaus, 1919-1933*, Cologne, Taschen, 1991, pp. 123-123. Le poché du plan masse «en manivelle» a fait l'objet de l'interprétation fantasmatique d'un critique français qui l'interprète comme l'anticipation de la svastika.

⁴⁶ L'auteur remercie Monsieur Meletis Michalakis, responsable du développement des collections à la Bibliothèque Centrale de l'EPFL, de ses suggestions nombreuses et précises.

L'invention du paysage architectural

ou la vision péripatéticienne de l'architecture

Jacques Lucan

Sinon de tout temps, du moins depuis longtemps, en regardant un hameau, un village, une ville, une étendue cultivée, une forêt, etc., nous sommes capables de les voir comme des artefacts, c'est-à-dire d'en déduire des considérations quant aux capacités humaines d'occuper un territoire, d'y habiter, de le mettre en valeur ou de l'exploiter. Ce que nous voyons est intelligible, pour autant que ne surgissent pas des phénomènes intempestifs auxquels nous sommes rétifs ou qui nous aveuglent. De tout temps de tels phénomènes se sont pourtant présentés, et sans doute appartient-il à l'art, aux arts plastiques et au cinéma notamment, de nous permettre d'ouvrir les yeux («qui ne voient pas») sur des réalités qui n'ont pas encore fait l'objet de procédures de reconnaissance.

La question que je voudrais aborder est celle du regard constitutif du paysage architectural, c'est-à-dire – nous le verrons plus loin – du paysage “fabriqué” par l'architecture elle-même, et ce qu'une telle notion emporte de conséquences par rapport à l'attitude de celui qui regarde d'une part, par rapport à la conception que l'on se fait de l'architecture d'autre part.

Le paysage comme source d'enseignement

Une idée est aujourd'hui souvent communément admise : qui sait regarder une situation sait déjà se l'approprier; qui sait regarder est à même de s'orienter dans ce que d'autres considéreront négativement comme désordre ou chaos incompréhensibles, et inadmissibles.

Dans la seconde moitié du vingtième siècle, l'exemple des périphéries urbaines ou des agglomérations suburbaines peut aisément nous servir d'illustration. En effet, lorsque Henry-Russell Hitchcock s'interroge en 1950 sur l'émergence d'un nouvel environnement aux Etats-unis, il en vient rapidement à pointer un phénomène alors nouveau, lié à la généralisation de l'usage de l'automobile : l'architecture «de bord de route» (*architecture of the road side*), représentée par les multiples *drive-in*, les *motels* et autres centres commerciaux¹. S'il considère que ces programmes ont vu le jour «anonymement et presque inconsciemment» (*anonymously and almost unconsciously*), il conclut néanmoins son propos par

un appel tacite aux architectes pour qu'ils s'approprient ces nouveaux programmes: «*Le bâtiment de bord de route tel qu'il existe aujourd'hui est un nouveau champ dans lequel les architectes ont à peine commencé de travailler.*»²

Cet appel n'équivaut cependant pas encore à reconnaître le bord de route comme un environnement en tant que tel "lisible", c'est-à-dire doté d'une cohérence identifiable. Ceux qui franchiront spectaculairement le pas de cette reconnaissance intrinsèque sont bien sûr Robert Venturi et Denise Scott Brown avec leur visite à Las Vegas. En affirmant, en 1968, que «*pour un architecte, étudier le paysage existant est une façon d'être révolutionnaire*»³, Robert Venturi et Denise Scott Brown font de Las Vegas un paysage aux caractéristiques singulières, le paysage commercial, dont l'architecture privilégiée est celle de signes graphiques dans l'espace qui répondent aux deux particularités de l'ouverture de l'étendue et de la vitesse du déplacement automobile. Pour comprendre ce paysage, ils établissent une dualité, celle qui oppose le monde encore illisible mais fascinant de Las Vegas, au monde déjà visible d'un paradigme de ville occidentale: Rome. Se déplacer dans chacun de ces deux mondes produit des expériences profondément différentes: «*Traverser une place, c'est se déplacer entre de hautes formes enveloppantes. Traverser ce paysage [de Las Vegas], c'est se déplacer dans une vaste texture en expansion: la mégatexture du paysage commercial.*»⁴

Après l'expérience de Las Vegas, toujours confrontée à celle de Rome, Robert Venturi et Denise Scott Brown énonceront la fameuse opposition que l'on sait: canard et hangar décoré. On comprend dès lors que le regard porté à un paysage spécifique ait ici pour résultat d'en tirer un enseignement et de nouveaux paramètres de compréhension de l'architecture. Mais aussi bien une proposition inverse pourrait être valable: il faut nécessairement que des paramètres de compréhension de l'architecture orientent le regard dans la lecture d'un paysage inhabituel, en permettant notamment tout le travail des ressemblances et des contrastes, des analogies et des différences. Bien sûr, le partage entre ces deux procédures constitutives du paysage est, en dernière instance, proprement indécidable.

Le paysage comme résultat du déchiffrement de l'étendue

La reconnaissance de Las Vegas comme paysage n'implique pas pour Robert Venturi et Denise Scott Brown le désir de le modifier, de le transformer: ils en restent seulement les spectateurs éblouis et lucides. Une autre attitude par rapport à un paysage serait que le mouvement de sa reconnaissance soit corrélatif et contemporain de celui de sa transformation. Je choisirai pour illustrer cette question, qui va maintenant nous occuper, l'exemple du sculpteur Richard Serra qui affirme: «*Les éléments sculpturaux sont comme des baromètres pour lire le paysage.*»⁵

Il n'est pas indifférent que Richard Serra réponde ainsi à l'architecte Peter Eisenman, qualifiant par là-même certaines de ses œuvres, qui participent d'une lecture en quelque sorte "active" du paysage par une intervention artistique. Cette lecture a pour résultat l'intelligibilité d'une étendue jusqu'alors frappée d'indétermination. Autre façon de dire que pour Richard Serra l'étendue devient un paysage déterminé: le sculpteur ne retrouverait-il pas ainsi le désir tant de fois exprimé par de nombreux architectes de voir le projet offrir une clef de lecture pour une étendue, un territoire, un site, qui en perdraient enfin leur "opacité"?

Si j'ai choisi Richard Serra, c'est que sa manière d'approcher la question du paysage, en faisant implicitement écho à des préoccupations architecturales, intègre le déplacement

comme vecteur de conception et de perception. En effet, pour appréhender une étendue, pour comprendre et signifier son "climat", c'est-à-dire pour que la sculpture en soit le baromètre, il ne suffit pas de se poster à une place et d'adopter un point de vue. Il faut au contraire marcher et regarder, regarder et marcher : «*La disposition des éléments sculpturaux dans le champ ouvert attire l'attention du spectateur sur la topographie du paysage quand il le parcourt.*»⁶

On comprend ainsi la fascination que Richard Serra éprouva à Kyoto lorsqu'il y séjournait six semaines en 1969, visitant ses temples et surtout ses fameux jardins⁷. Là, il put reconnaître une conception spatiale fondamentalement différente de celle qu'il dit être occidentale et basée sur la perspective centrale, qui dispose les objets sur une ligne passant par l'œil du spectateur. Là, il put apprécier la manière par laquelle des éléments isolés sont disposés pour former l'ensemble d'un jardin, leur disposition n'étant compréhensible qu'au long de déplacements qui modifient les points de vue, les distances, les profondeurs, les relations, etc. Ce parcours nécessaire, ce déplacement, en même temps qu'il détermine une multiplication des points de vue, a pour conséquence qu'aucun d'entre eux n'a de valeur absolument prédominante. Le paysage ou l'œuvre – doit-on encore distinguer les deux instances? – ne peut être regardé à partir d'un point de vue qui serait plus "central" que les autres. Le centre devient mobile, un «*moving center*», et l'expérience de la perception du paysage ou de l'œuvre est celle du «*temps péripatéticien de la marche*»⁸.



Richard Serra, Shift, 1970-1972, King City, Ontario. Six éléments : 150 x 20 cm chacun, de longueurs variables.

Mobilité et procession

La question de la mobilité est, dans l'histoire de l'architecture du vingtième siècle, une question nodale, la mobilité étant le plus souvent synonyme de liberté et d'indépendance. Par exemple, comment un plan peut-il être dit "libre" s'il n'offre pas plusieurs possibilités de parcours et des choix de points de vue? Comment imaginer qu'un monde moderne puisse s'accommoder de dispositifs qui obligent à n'emprunter que des chemins tout tracés? Quelqu'un comme Sigfried Giedion a même fait de la mobilité, comme l'aurait dit Michel Foucault, une condition de possibilité de la modernité architecturale, établissant cette analogie avec la science physique, qui a pris quelquefois l'allure d'une rengaine: «*La physique moderne considère l'espace à partir d'un point en mouvement [a moving point] et non comme l'unité absolue et statique du système newtonien de l'époque baroque.*»⁹

Un "point en mouvement": n'est-ce pas une autre façon d'exprimer ce que Richard Serra nommait «*moving center*»?

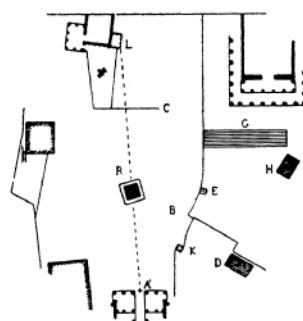
Dans cette optique, certains des bâtiments repères de l'histoire de l'architecture de la première moitié du vingtième siècle seront soumis au regard péripatéticien. C'est le cas, par exemple, du bâtiment du Bauhaus de Dessau de Walter Gropius, qui nécessite de celui qui veut l'appréhender qu'il se déplace. En effet, pour autant que nous ne soyons pas dans une position aérienne, position dont l'examen nous entraînerait vers d'autres considérations, le Bauhaus ne peut jamais être vu de telle sorte que sa forme globale puisse être comprise ou facilement déduite de ce qu'il nous est donné de voir: «*L'œil ne peut pas embrasser ce complexe d'un seul regard*» disait Sigfried Giedion, «*il est nécessaire de tourner autour de tous les côtés, de le voir d'en haut aussi bien que d'en bas.*»¹⁰ De tous les côtés, d'en haut et d'en bas: nous sommes en mesure d'imaginer la danse du spectateur; nous pourrions même surprendre le photographe en train de faire des clichés saisissants...

Mais reste que le bâtiment du Bauhaus est un objet architectural et que la mobilité du spectateur ressemble à l'attitude d'un animal tournant autour de sa proie, attitude bien différente de celle qui consiste à se déplacer *parmi* les éléments, ce que plusieurs des œuvres de Richard Serra auraient pu nous laisser soupçonner. De ce fait, la perception du Bauhaus doit sans doute ne pas être considérée comme celle d'un paysage architectural. Pour qu'un ensemble architectural devienne paysage, il faudrait d'autres conditions.

Ces conditions ont-elles été remplies par Philip Johnson dans son domaine de New Canaan, pour lequel il commença par construire sa *Glass House*? Il parle en effet de l'entreprise qui l'occupera de longues années comme de la fabrication d'un paysage où plusieurs bâtiments sont parties prenantes. Et bien sûr la mobilité est encore ici essentielle, une mobilité que Philip Johnson qualifiera un peu emphatiquement de «*procession*», en faisant même le fondement de l'architecture elle-même: «*Il est certain que l'architecture ne relève pas de la conception de l'espace ni de la composition ou de la mise en place des volumes. Ces éléments sont auxiliaires à son objet principal: l'organisation de la procession [organization of procession].*»¹¹

Espace, composition, volumes seraient donc subordonnés à la procession. Dans l'explication qu'il donne de la conception de son domaine, avec le fameux article paru dans *The Architectural Review* en 1950¹², Philip Johnson se permet la comparaison avec rien moins que l'acropole d'Athènes et ses édifices indépendants qui se tiennent à distance les uns des autres: la maison de brique pour les invités, la sculpture au milieu de la pelouse et la maison de verre seraient ainsi dans des relations topologiquement identiques à celles qui lient, respectivement, les propylées, la statue de la Minerve Promachos et le Parthénon. Pour établir cette analogie entre New Canaan et Athènes, Philip Johnson suit explicitement l'explication que lui fournit l'*Histoire de l'architecture* d'Auguste Choisy et se sert des illustrations déjà reproduites avant lui par Le Corbusier dans *Vers une architecture*.

4 Plan and Perspective of the Acropolis at Athens from Choisy:
L'Histoire de l'Art Grecque.



Choisy proved that the Greeks restricted the angle of approach to their buildings to the oblique; also that they placed their monuments so that only one major building dominated the field of vision from any given point.

The grouping of my buildings follows Choisy: from the focal point at the beginning of the footpath near the parking lot, the brick house (Propylaea) is passed and forms a wall on the right hand. The statue group (Athene Promachos) is in full view slightly to the right. The glass house comes into view (from an oblique angle) only after the pine tree at the angle of the promontory is circumnavigated.

Dessins illustrant ce qu'il en est du «pittoresque grec», parus dans *l'Histoire de l'architecture d'Auguste Choisy*, Paris, 1899, ici publiés par Philip Johnson dans *The Architectural Review*, n°645, septembre 1950, pour expliquer ce qu'il en est de l'architecture de sa maison à New Canaan.



Philip Johnson, plan de la maison de l'architecte à New Canaan, Connecticut, paru dans *The Architectural Review*, n°645, septembre 1950.

1 Entrée; 2 Parking; 3 Maison des invités; 4 Sculpture; 5 Glass House.

Les quatre conditions d'existence d'un paysage architectural

En retournant à Auguste Choisy, Philip Johnson pointe le premier exposé cohérent d'une vision péripatéticienne de l'architecture : sur le rocher de l'acropole d'Athènes, les édifices se disposerent de telle façon que le parcours qui les relie et les regards qu'ils échangent deviennent déterminants. A l'occasion de l'exposition de ce qu'il nomme le «pittoresque dans l'art grec»¹³, Auguste Choisy va significativement parler de paysage, et cela selon deux acceptations particulières, qui se rapportent chacune à une modalité du rapport entre un édifice et ce qui l'entoure.

La première modalité fait du paysage le fond sur lequel s'inscrit l'architecture d'un édifice particulier, que ce fond soit "naturel" ou déjà construit. Dans le premier cas, les Grecs ne cherchent pas à transformer profondément le terrain qu'ils occupent : *«ils acceptent en le régularisant à peine l'emplacement tel que la nature l'a fait, et leur seule préoccupation est d'harmoniser l'architecture au paysage.»*¹⁴ Dans le second cas, les édifices déjà construits peuvent fournir, pour un nouvel édifice, l'équivalent bâti du paysage "naturel". Dans l'un et l'autre cas, les dispositions ne pouvant être que difficilement uniformes et symétriques deviennent de ce fait pittoresques.

La seconde modalité du rapport entre un édifice et ce qui l'entoure se rencontre lorsque cet édifice participe, avec d'autres édifices, à un ensemble délibérément composé. Un tel ensemble, artificiel, peut être regardé comme un paysage proprement architectural, et le plus bel exemple en est, de toute évidence, l'acropole d'Athènes. Reconstruite au temps de Périclès, son plan d'ensemble n'est pas «une accumulation d'édifices d'époques diverses»¹⁵, comme l'était l'ancienne acropole dévastée par les Perses, mais un plan «méthodiquement conçu d'après une vue d'ensemble»¹⁶. Comme le précise Auguste Choisy, «chaque motif d'architecture pris à part est symétrique, mais chaque groupe est traité comme un paysage où les masses seules se pondèrent.»¹⁷

Comment un paysage architectural va-t-il être appréhendé, donc constitué? C'est là qu'Auguste Choisy fait intervenir la vision perspective, les points de vue et le parcours.

La vision perspective d'abord. Pour expliquer ce qu'il en est des différents "tableaux" qu'il distingue sur l'acropole d'Athènes, Auguste Choisy a recours à des illustrations qui sont des représentations perspectives : ce recours est exceptionnel puisque jamais il ne fera appel à un tel type de représentation dans aucun des autres chapitres de son *Histoire*, privilégiant toujours – comme chacun le sait – l'axonométrie¹⁸. Chaque tableau est déterminé par un point de vue précisément situé, qui suppose le spectateur nécessairement à distance des éléments construits, des bâtiments ou des statues qu'il regarde. Cette prise de distance est constitutive du paysage architectural et pourrait même en être la première condition de possibilité effective.

La seconde condition tient à la multiplicité elle-même des tableaux, donc à la multiplicité des points de vue entre lesquels peut être dessiné un ou des parcours, le spectateur n'étant pas assigné à une place unique, mais étant libre de ses mouvements, devant se déplacer entre les choses pour les découvrir et les connaître. La multiplicité des points de vue signifie donc mobilité, et cette mobilité vérifie l'indispensable distance aux choses pour que le spectateur puisse librement se trouver parmi elles.

La multiplicité des points de vue implique la troisième condition constitutive du paysage architectural : que l'étendue ne soit pas confinée, mais soit suffisamment dégagée, "libre", pour que nous puissions appréhender des entités architecturales qui soient dotées individuellement d'indépendance mais qui entretiennent des relations, formant par là-même un ensemble.

«Appartement avec terrasses, avenue des Champs-Elysées, à Paris (1932), Architectes: Le Corbusier et Pierre Jeanneret», photographies publiées dans L'Architecte, 1932.



Car, par voie de conséquence, la quatrième condition est précisément que les entités architecturales forment un ensemble, c'est-à-dire qu'elles ne soient pas toutes identiques ou homogènes, qu'elles soient plusieurs, différentes sinon hétérogènes, cette pluralité appellant non pas une symétrie impossible, mais des systèmes de pondération et d'équilibre, une multiplication des relations. Enfin, cette pluralité confirme la nécessité de la multiplicité des points de vue : toutes les entités architecturales ne peuvent pas être découvertes à un premier coup d'œil, mais bien plutôt successivement, à mesure du parcours ou de la marche, certaines apparaissant d'autres disparaissant, ce processus faisant ainsi intervenir un facteur temporel.

L'espace indicible

Prise de distance, multiplicité des points de vue, liberté de l'étendue, pluralité dans la composition d'un ensemble, telles seraient les quatre conditions constitutives d'un paysage architectural¹⁹.

La seconde et la troisième conditions se rapportent aux modalités du parcours, du déplacement, de la mobilité; c'est à partir de là que d'aucuns parleront de "promenade architecturale" ou de "procession". La première et la quatrième conditions se rapportent à l'extériorité du spectateur face à des entités architecturales qui forment ce qui peut être maintenant appelé un paysage; est ici en jeu la composition d'un ensemble commandée par le regard qui lui est porté.

Auguste Choisy est parvenu à donner une explication étonnamment précise des modalités du "pittoresque grec". Peut-il en être toujours ainsi, dans d'autres situations de projet? C'est la question à laquelle s'est affronté, par exemple, Le Corbusier, lui qui a tant appris d'Auguste Choisy²⁰.

Lorsqu'il publie l'appartement qu'il vient de réaliser pour Charles de Beistegui, en surélévation d'un immeuble de l'avenue des Champs-Elysées à Paris, Le Corbusier parle à son sujet de «paysage architectural créé de toute pièce»²¹. Cette qualité de paysage créé réside paradoxalement dans le fait que l'appartement est délibérément séparé de ce qui l'entoure et renfermé sur sa propre logique de constitution: «Le parti fut de supprimer cette vue panoramique de Paris et de créer un centre architectural de pierres, de jardins et de ciel, isolé complètement de la turbulence du site panoramique.»²² L'isolement fabrique le paysage architectural comme ensemble autonome, de la même manière que le rocher de l'acropole d'Athènes était une plate-forme pour un paysage isolé au-dessus de la cité. Le Corbusier n'aura de cesse, dans l'évolution du projet pour Charles de Beistegui, qu'il ne parvienne à donner à chacune des pièces du paysage architectural sa singularité, son intégrité et son indépendance²³; il pourra alors décrire chacun des agencements permettant d'expérimenter des manières de regarder, et il pourra ouvrir, «aux endroits précis»²⁴, des perspectives sur des choses lointaines, mais qui sont maintenant intégrées dans la composition: l'Arc-de-Triomphe de l'Etoile, la tour Eiffel, la basilique du Sacré-Cœur et Notre-Dame. L'amplitude du paysage architectural est dès lors étendue aux quatre horizons, comme le signifie éloquemment la chambre à ciel ouvert du neuvième étage. Le travail de Le Corbusier prouverait ainsi sa capacité à tenir les entités architecturales à distance, c'est-à-dire sa capacité à mesurer leurs relations.

Cet art de la distance, du contrôle des intervalles et du dispersement atteint son apogée, quelques années plus tard, lorsque Le Corbusier est face au paysage des montagnes de l'Himalaya pour concevoir le Capitole de Chandigarh. Il se pose la question: «Comment doter



de cohésion optique un ensemble si dispersé?»²⁵ La cohésion optique étant bien sûr garante de la formation d'un ensemble, il répond à la question par ce qu'il appelle une «composition paysagiste et architecturale»²⁶, qui établit des liens «entre des événements de paysage, entre des événements de distance et d'étendue»²⁷. Pour faire comprendre cette «poésie des rapports»²⁸, il invoque aussi le silence, faisant intervenir le dernier mot d'explication d'un «espace indicible»: «Nous avons résolu des problèmes difficiles et en particulier nous avons réussi à relier des bâtiments ayant huit-cent ou six-cent mètres de distance entre eux. Nous y arrivons par la présence des mathématiques et ce que j'ai appelé un jour "l'espace indicible": c'est-à-dire la tension exacte qui peut exister entre des objets présents et reliés par des équations mathématiques.»²⁹

Pas de côté et devenir nomade

Des équations mathématiques qu'il évoque, Le Corbusier ne donne pas les formules. Mais l'espace indicible produit à Chandigarh est celui d'un paysage constitué d'entités entre lesquelles, ou parmi lesquelles nous nous déplaçons, des entités qui ne créent pas d'espace qui leur soit propre puisqu'elles existent dans une étendue qui est commune à l'ensemble qu'elles forment. C'est bien là un espace "acropolique" où le spectateur vit, comme le disait Richard Serra, le temps péripatéticien de la marche, c'est-à-dire un espace où il ne peut pas, où il ne doit pas séjourner, étranger qu'il est aux objets institutionnels qu'il contemple et dont il reste fondamentalement toujours à distance. De ce point de vue, la correspondance entre Chandigarh et l'appartement des Champs-Elysées ne serait pas totalement fortuite : Charles de Beistegui n'était-il pas un nomade urbain invitant des complices pour quelques rencontres mondaines éphémères, tandis qu'il s'invitait lui-même dans sa résidence parisienne pour des séjours toujours brefs...

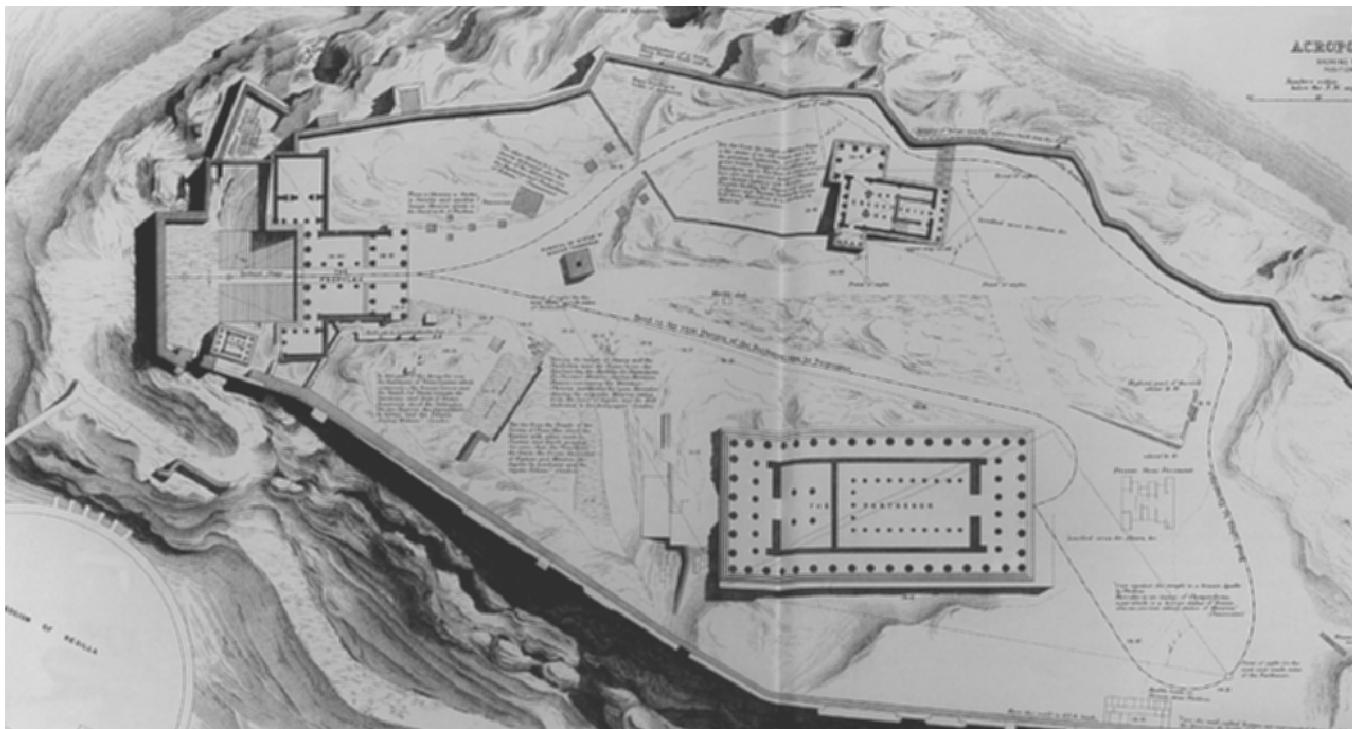
En dernière instance, le déplacement et la vision péripatéticienne ont pour point de mire le nomadisme, et l'extériorité du spectateur-marcheur à des édifices qui ne dessinent pas de clôtures à l'intérieur desquelles serait soustraite une part de l'étendue, part qui leur deviendrait propre et serait un espace protégé pour que l'on puisse durablement séjourner.

Pour illustrer une dernière fois ce qu'il en est de la vision péripatéticienne, nous suivrons un Anglais qui s'était rendu à Athènes, où il avait notamment constaté, dans les années 1830, les courbures des lignes horizontales du Parthénon, mais qui s'était aussi rendu en Egypte admirer les temples. John Pennethorne donne une explication qui n'est pas sans rappeler celle d'Auguste Choisy : sur l'acropole, il dessine un sinuus «chemin d'approche» (*road of approach*), au long duquel il distingue des «points de vue» (*points of sight*) sur les propylées, le Parthénon et l'Erechthéion, sachant, dit-il, que «l'œil n'a pas le pouvoir de présenter à l'esprit une image autrement qu'en perspective»³⁰. Pour préciser encore ce qu'il en est de la disposition des édifices, il choisit d'opposer la composition du temple grec à celle du temple égyptien comme deux paradigmes architecturaux antithétiques.

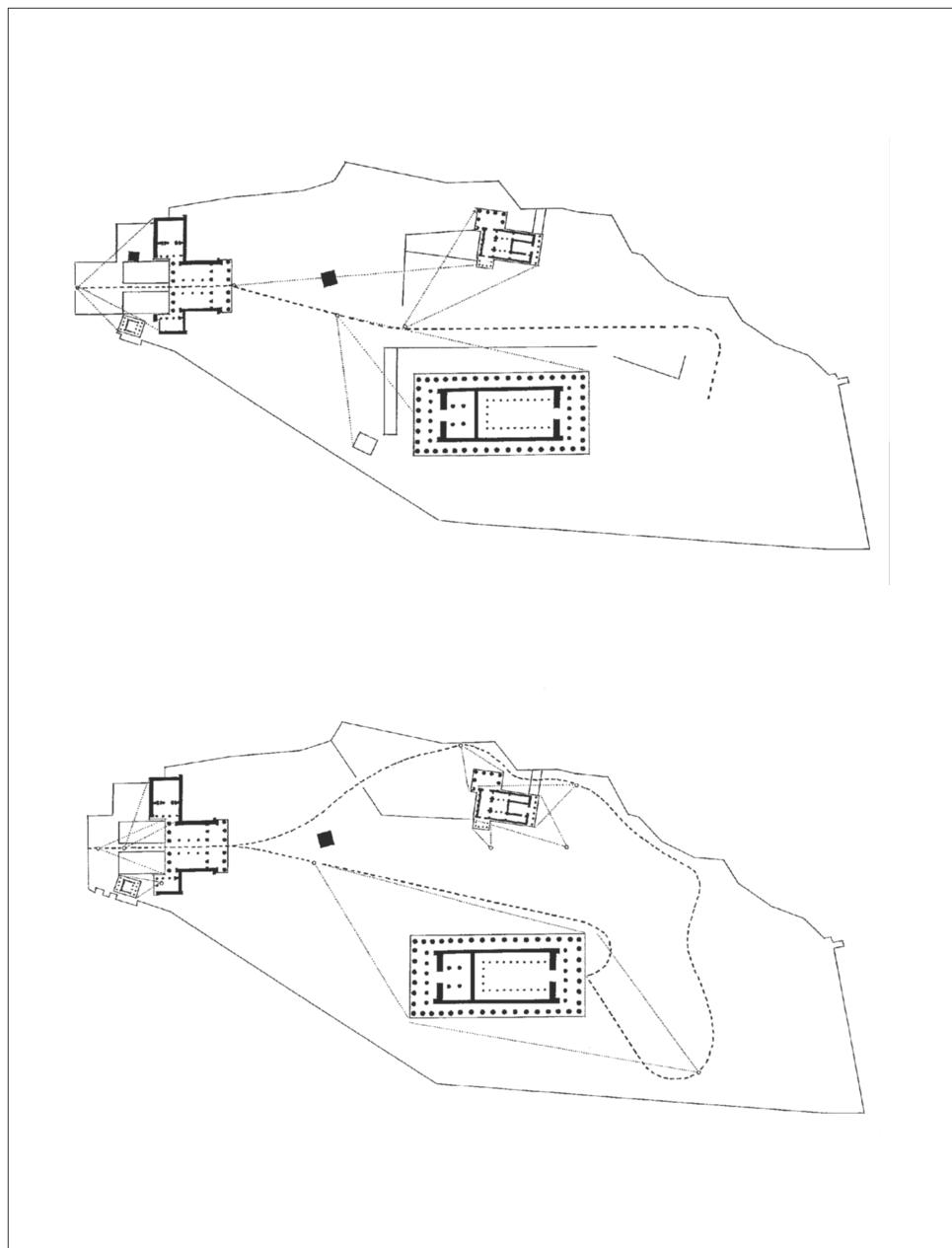
Le premier est un édifice entouré d'une colonnade, dont l'apparence extérieure est soigneusement étudiée tout autant que la position qu'il occupe dans un ensemble. Le second est un édifice à l'apparence extérieure austère, faite de murs massifs, où la colonnade est cette fois intérieure, disposée autour de la cour qui donne accès au sanctuaire. Cette opposition topologique entre colonnade extérieure et colonnade intérieure rejoint une autre opposition, celle du mode d'approche de l'édifice lui-même. Dans le cas du temple égyptien, l'approche est «centrale», selon un axe de symétrie qui ordonne aussi tout l'édifice. Dans le cas du temple grec, l'approche est «angulaire», c'est-à-dire qu'elle résulte d'un décalage par rapport à toute axialité, le spectateur faisant un pas de côté.

Ci-contre : Le Corbusier, *Le Capitole de Chandigarh et «l'espace indicible»*.

Ci-dessous : Plan de l'Acropole d'Athènes décrivant le chemin d'approche des édifices et les points de vue principaux à partir desquels ils sont appréhendés. Plan publié dans : John Pennethorne, *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, Londres, 1878.



Avec l'approche angulaire, le parcours n'est plus soumis à la disposition axiale de l'architecture, c'est-à-dire qu'un pas de côté dissocie le parcours de l'architecture elle-même : parcours et architecture acquièrent ainsi leur indépendance. Par voie de conséquence, ce pas de côté est le premier pas d'appropriation de l'étendue ; il établit la distance initiale constitutive d'un paysage architectural. En fin de compte, le pas de côté est le premier pas péripatéticien, celui qui permet de conquérir une liberté en s'affranchissant des chemins déjà tracés, et qui porte en lui un devenir nomade.



Plan de l'Acropole d'Athènes figurant le chemin d'approche des édifices selon Auguste Choisy (dessin élaboré à partir des dessins publiés dans l'Histoire de l'architecture, Paris, 1899).

Plan de l'Acropole d'Athènes figurant le chemin d'approche des édifices selon John Pennethorne (dessin élaboré à partir des dessins parus dans The Geometry and Optics of Ancient Architecture, Londres, 1878).

Epilogue

Si j'ai choisi de traiter du lien qu'entretiennent paysage architectural, ouverture de l'étenue, mobilité, nomadisme, ..., c'est que l'architecture, depuis le début de ce siècle, a indubitablement mis l'accent sur ces notions. Au détriment souvent des questions relatives à la clôture, à la proximité, à la localité. Aborder ces questions – sans nostalgie ni penchant réactionnaire – constituerait un second volet de réflexion où le séjour serait en jeu comme devenir sédentaire.

Notes

- ¹ H.-R. Hitchcock, «Towards a New Environment. Autumn 1950: The Way Things Are», *The Architectural Review*, n° 648, décembre 1950 («Man Made America»).
- ² Ibidem.
- ³ R. Venturi & D. Scott Brown, «A significance for A&P Parkings Lots, or Learning from Las Vegas», *The Architectural Forum*, mars 1968.
- ⁴ Ibidem.
- ⁵ Entretien avec Peter Eisenman, paru dans *Skyline*, avril 1983, repris in R. Serra, *Écrits et entretiens 1970-1989*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1990.
- ⁶ R. Serra, «Notes from Sight Point Road», *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, n° 19, 1982, cité par Y.-A. Bois dans «Promenade pittoresque autour de Clara-Clara», in *Richard Serra*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. En plus de cette extraordinaire lecture de l'œuvre de Richard Serra par Yves-Alain Bois, voir: R. Krauss, «Richard Serra, sculpture», *Artstudio*, n° 3, hiver 1986-1987.
- ⁷ Voir: Entretien avec Lynne Cooke (1992), publié in R. Serra, *Writings, Interviews*, The University of Chicago Press, Chicago & Londres, 1994.
- ⁸ Ibidem. op. cit. note 6.
- ⁹ S. Giedion, *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*, The Harvard University Press, Cambridge, 1941, p. 356.
- ¹⁰ Ibidem. p. 404.
- ¹¹ Ph. Johnson, «Whence & Whither: The Processional Element in Architecture», *Perspecta. The Yale Architectural Journal*, n° 9-10, 1965.
- ¹² «House at New Canaan, Connecticut. Philip Johnson, Architect», *The Architectural Review*, n° 645, septembre 1950, repris in D. Whitney, J. Kipnis, *Philip Johnson, La Maison de verre*, Gallimard/ Electa, Paris, 1997.
- ¹³ Voir: Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, 1899, Tome 1, «Le pittoresque dans l'art grec», pp. 325-335. Sur la fortune critique d'Auguste Choisy, voir: Alberto Abriani, «Auguste Choisy et son héritage chez les rationalistes», in Isabelle Charollais, Bruno Marchand, *Architecture de la raison*, PPUR, Lausanne, 1991, pp. 26-45.
- ¹⁴ Ibidem. p. 325.
- ¹⁵ Ibidem. p. 328.
- ¹⁶ Ibidem. p. 328.
- ¹⁷ Ibidem. p. 333, souligné par l'auteur.
- ¹⁸ Sur la relation entre représentation perspective et axonométrie chez Auguste Choisy, voir: Yves-Alain Bois, introduction à «Sergei M. Eisenstein. Montage and Architecture», *Assemblage*, n° 10, 1989.
- ¹⁹ Récemment, Augustin Berque et Alain Roger ont rappelé les conditions de «naissance» du paysage (pictural) en Occident. Voir: A. Berque, *Les Raisons du paysage*, Hazan, Paris, 1995; A. Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.
- ²⁰ Pour l'intérêt porté par Le Corbusier à Auguste Choisy, voir notamment: J. Lucan, «Acropole: Tout a commencé là...», in J. Lucan (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.
- ²¹ «Appartement avec terrasses, avenue des Champs-Elysées, à Paris (1932): Architectes: Le Corbusier et Pierre Jeanneret», *L'Architecte*, 1932.
- ²² Ibidem.
- ²³ Pour une connaissance des différentes étapes du projet pour Charles de Beistegui, voir: J. Lucan (dir.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris, op. cit., pp. 68-71.
- ²⁴ Ibidem. op. cit. note 21.
- ²⁵ *Le Corbusier. Œuvre complète 1946-1952*, Artemis, Zürich, 1953, p. 113.
- ²⁶ Ibidem. p. 136.
- ²⁷ Ibidem. p. 142.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Le Corbusier, «l'échelle humaine», Conférence du 10 juillet 1951 à Hoddeston pendant le huitième Congrès international d'architecture moderne, publiée in *Etudes d'histoire et de philosophie des techniques. Arguments du fonctionnalisme*, Picard, Paris, 1987, avec une présentation de G. Ciucci et un commentaire de G. Morel-Journel.
- ³⁰ J. Pennethorne, *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, Londres, 1878, p. 38.

Promenade dans l'esthétique du paysage de Rosario Assunto

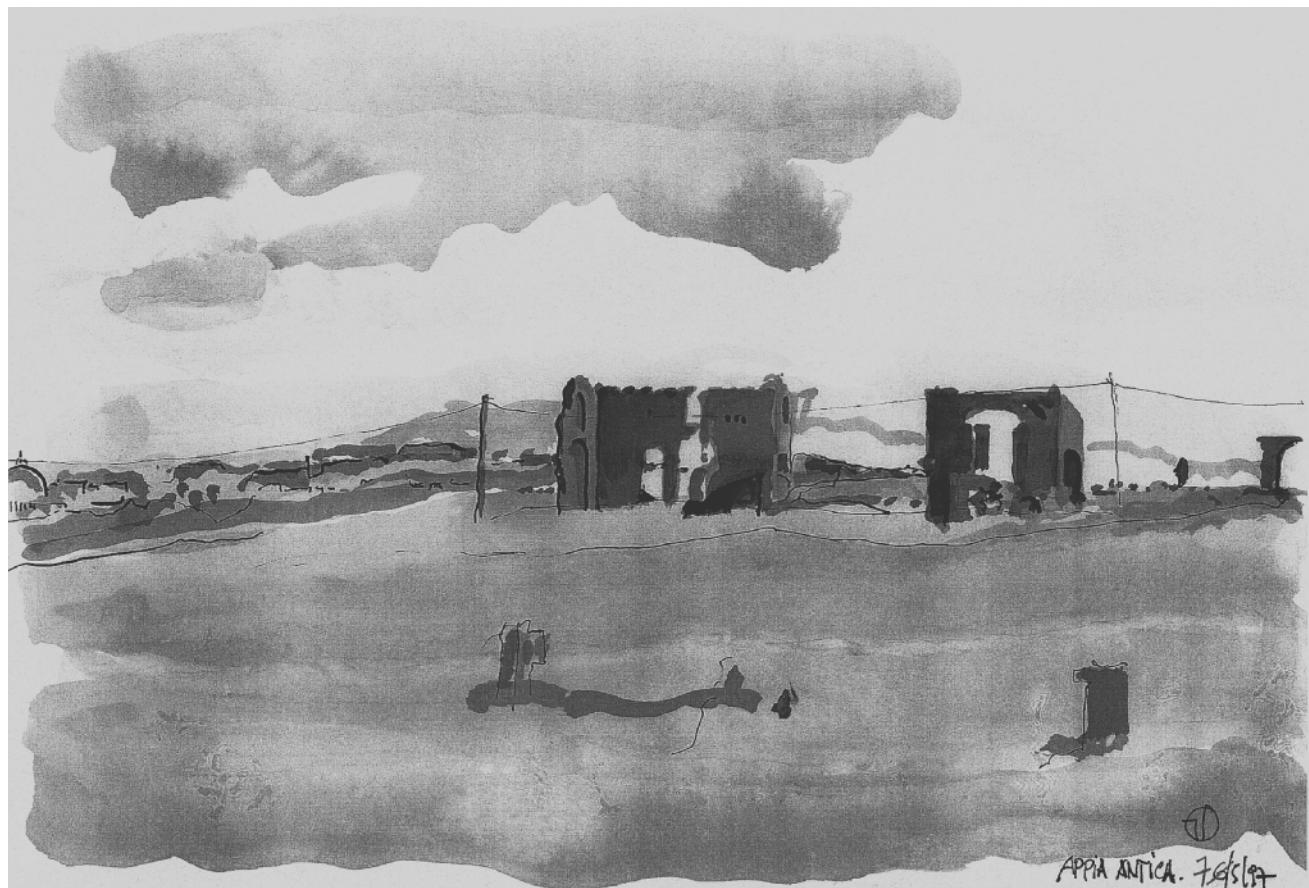
Sylvain Malfroy

Si la bataille engagée par les milieux écologistes dans le courant des années 1970 a incontestablement réussi à réveiller la vigilance collective pour les atteintes portées à l'environnement naturel, compris surtout comme écosystème biologique, la reconnaissance et la perpétuation des paysages comme institutions culturelles, comme objectivations dans la nature de valeurs spirituelles, sont rien moins qu'assurées. Le discours écologique nous représente surtout la nécessité dans laquelle nous nous trouvons de prendre des mesures qui s'imposent. Le discours écologique tire son pouvoir de persuasion du sérieux scientifique avec lequel il décrit le risque existentiel qui menace non seulement la nature, mais nous avec elle. Or quelle que soit la crédibilité de ce discours, et loin de nous ici l'idée de la remettre en cause, il ne rend que partiellement compte des processus qui font exister le paysage comme source d'émotion esthétique. Selon que l'on adopte le concept d'environnement ou celui de paysage, on accède à une tout autre compréhension de la solidarité de l'homme et de la nature, passant de la description des lois de l'équilibre écologique à l'esquisse d'une philosophie de la liberté.¹

Le paysage : défi théorique, défi historique

L'expérience esthétique du paysage est sans doute l'une des plus familières qui soit. Chacun peut énumérer des paysages qui lui sont chers, des paysages fraîchement découverts, des paysages douloureusement perdus. Jamais le thème du paysage, de sa sauvegarde, de sa réinvention, n'a été aussi mobilisateur qu'aujourd'hui². Pourtant, malgré cette proximité, le paysage reste un objet difficile à penser. Il se joue de nos distinctions conceptuelles: Le paysage se présente-t-il comme une manifestation de la nature ou comme un produit de l'art? Existe-t-il objectivement ou subjectivement, est-il affaire collective ou privée, chose ou idée? Se prête-t-il à l'analyse scientifique ou n'est-il accessible qu'à l'évocation poétique? On voit bien que le paysage enjambe les catégories, qu'il faut le concevoir dans leur entrecroisement, à leur intersection, comme une "entité relationnelle"³. Penser de telles entités nous amène nécessairement à médier ce que nous avions l'habitude de distinguer, à décloisonner le système de nos représentations, et à ce titre le paysage représente un défi intellectuel particulièrement stimulant.

Mais au-delà de cet enjeu théorique fécond, il y a l'urgence de gérer la continuité d'un patrimoine culturel précarisé. Plusieurs défis, historiques cette fois, sont à relever. La difficile question du "jardinage" du paysage se pose désormais face au retour à la friche de pans entiers du territoire, désertés en Europe par des économies agricoles et forestières en mal de rentabilité et de moins en moins soutenues par le subventionnement public. Par ailleurs, l'usure esthétique des paysages célèbres, dégradés sous l'effet de leur surconsommation touristique dans le contexte de la civilisation des loisirs, soulève la question des mesures de réhabilitation que nous pouvons raisonnablement envisager⁴. Enfin (mais ce sondage des circonstances qui fragilisent le paysage aujourd'hui n'est qu'approximatif), la ville diffuse, l'urbanisation généralisée, l'abandon de la périphérie à ses mécanismes de formation spontanés tendent à priver le paysage de son statut traditionnel dans la mesure où ces phénomènes brouillent toute différence qualitative, brisent toute tension dialectique entre un intérieur et un extérieur de la ville, entre la ville et son "autre". Le concept de "paysage urbain", tel qu'il est mis en œuvre aujourd'hui (sans doute en trahison de sa vocation primitive⁵), ne dissimule-t-il pas la double perte à la fois du paysage comme espace dans lequel nous prenons plaisir à la continue présence de la nature et de la ville comme lieu de mémoire où l'instant présent dialogue, avant de s'y fondre, avec les traces conservées du passé, et nous permet d'attendre de la nouveauté (du futur) quelque chose de plus que de l'éphémère ?



L'esthétique, approche privilégiée du paysage

Si le paysage est difficile à penser, l'élucidation des facteurs qui le rendent précaire aujourd'hui l'est tout autant. Qualifier le contenu esthétique d'un paysage, en mesurer l'intégrité, en constater l'évanescence jusqu'à l'enlaidissement sont autant d'opérations qui font intervenir des jugements de goût. La sagesse populaire recommande de n'en pas discuter et les "décideurs" lui obéissent, confiant à la science écologique le monopole du diagnostic sur l'état de santé des paysages. Mais cela revient à chercher sous le réverbère, sous prétexte qu'on y voit plus clair, l'objet que l'on sait avoir perdu quelque part dans l'obscurité... Si le paysage est un mixte de nature et de culture et si l'activité culturelle consiste précisément à exposer des jugements de goût, à les motiver, à les contester, à les réhabiliter, à les disséquer, à les hiérarchiser⁶, il est évident que toute approche du paysage qui voudrait se tenir à l'écart de la confrontation des jugements de goût pour n'avoir affaire qu'à des données objectives passerait à côté de l'essentiel. L'esthétique, comme branche de la philosophie particulièrement attentive à la vérité du sentiment, paraît alors bien placée pour comprendre le paysage. C'est en tout cas le point de vue que le philosophe italien Rosario Assunto (Caltanissetta 1915 – Rome 1994) s'est appliqué à faire valoir tout au long d'une œuvre considérable centrée sur l'esthétique du paysage⁷. Les quelques pages qui suivent voudraient inviter à la lecture de ces textes remarquables que le débat francophone tarde étrangement à prendre en considération⁸.

Esthétique du paysage et philosophie de la liberté

Rosario Assunto travaille à approfondir les perspectives ouvertes par le système de l'idéalisme allemand (Schelling, Fichte, Hegel), dont les trois éléments centraux sont la méthode dialectique, le concept d'esprit et la notion de temporalité de l'être. Ce système philosophique postule l'interdépendance du sujet et du monde dans une totalité englobante qui est constamment en devenir. Selon cette conception, il n'est donc pas possible de connaître qui nous sommes sans interroger en même temps le monde dans lequel nous vivons et dont nous héritons, et inversement, il n'est pas possible de connaître le monde sans faire intervenir simultanément une analyse critique de nos structures mentales et émotionnelles. Pour un dialecticien, le sujet et l'objet ne sont pas deux réalités séparées, existant chacune pour soi, mais deux moments d'un processus qui est activé par le dépassement constant de ses contradictions internes. La contradiction fondamentale, c'est celle qui subsiste toujours entre l'aspiration à la liberté du sujet pensant et le règne de la nécessité incarné par l'objet naturel. Le devenir, tel qu'il s'offre à nous dans le regard rétrospectif de l'histoire, peut alors être décrit comme un double mouvement de spiritualisation du réel et d'objectivation de l'esprit. Cette notion de spiritualisation du réel, c'est-à-dire de la nature, nous conduit tout droit à l'art des jardins et à l'esthétique du paysage, qui ne sont rien d'autre que la concrétisation dans la nature et avec l'aide de la nature d'une forme qui exprime un contenu idéal, une idée.

Le paysage émerge ainsi d'un projet humain délibéré, dont la formulation la plus explicite remonte au Siècle des Lumières : le paysage commence à exister comme objet esthétique dès lors que nous le mesurons à une représentation idéale, dès lors que nous mettons en rapport pour les comparer, pour juger de leur écart, les horizons réels qui nous enveloppent et une idée spéculative sur la perfection de la nature. La nature, constituée ici en objet de méditation philosophique, inclut l'homme et le rôle que celui-ci, comme pensée vivante, est idéalement appelé à jouer dans la nature. La contemplation du paysage, et l'art des jardins qui la prolonge, s'alimentent du mythe originale du Paradis. Le paradis perdu,

comme paradis à retrouver, c'est le règne de la liberté réalisée, de la volonté autonome et responsable, non plus subordonnée à un mécanisme sans finalité, mais orientée par des valeurs morales parvenues à leur harmonie. Le mouvement romantique a travaillé à rendre crédible l'idée qu'un tel processus de conquête par l'humanité de son autonomie morale passe par un don symétrique d'autonomie à la nature.

Rosario Assunto situe l'origine de la crise contemporaine du paysage, du moins de la crise que celui-ci a connue dans l'euphorie économique des années 1960 et 70, dans le traversissement des perspectives de liberté dont sont coresponsables tant les idéologies révolutionnaires d'inspiration marxiste que les idéologies productivistes et utilitaristes dites libérales⁹. En considérant que l'art et la spéculation philosophique sont des moments transitoires dans la marche du progrès, qu'il s'agit de dépasser dans une maîtrise accrue de la nature et une organisation rationnelle des forces productives, ces idéologies ont conduit à renforcer le règne de la nécessité. Avec un tel monopole de la nécessité dès lors que la mort de l'art est officiellement proclamée, il ne peut plus y avoir d'expérience esthétique du paysage, puisque celui-ci naît de la ressemblance occasionnelle de la nature et de l'art.

Un Ruskin contemporain

Il fallait pas mal de courage pour prendre le parti des valeurs esthétiques et de la contemplation dans le climat politique italien des années 1960: chez les intellectuels, on parlait partout de la mort de l'art, on ne s'intéressait plus qu'au design industriel, on ne voyait dans les jardins que des espaces verts à s'approprier collectivement et à intégrer dans le système des fonctions urbaines; chez les politiciens, on s'affrontait surtout sur le problème de la distribution des biens de consommation, des équipements et des services; personne ne voyait le sens de s'investir dans la défense de valeurs immatérielles et de contenus idéaux. Chaque jardin converti en terrain de football était salué comme une victoire de la solidarité sociale sur l'égoïsme élitiste d'une bourgeoisie décadante, chaque raffinerie de pétrole était fêtée comme un grand pas hors de l'arriération culturelle et de la marginalité économique, etc. A l'unidimensionnalité de ce discours officiel, Assunto opposait simplement le potentiel critique de la mémoire. Sa familiarité avec le patrimoine culturel de tous les temps et de tous les lieux lui permettait simplement de soulever, à tout propos, la question déconcertante: tout cela est sans doute très utile, mais qui me restituera à Turin la vue des Alpes enneigées que Nietzsche avait encore pu admirer comme présence sublime du paysage naturel dans la ville lors de son séjour de 1888, vue désormais confisquée par le smog industriel? Ou encore, sur le rivage de Milazzo en Sicile, d'où l'on pouvait contempler jusqu'à il n'y a pas si longtemps l'impression d'allée et venue des îles Eoliennes sur l'horizon de la mer selon la position du soleil, une image que le poète Homère avait déjà captée dans l'Odyssée en parlant d'elles comme des «îles navigantes», Assunto nous demande à ce propos si la condamnation de cette image millénaire par les émanations asphyxiantes de la raffinerie de Milazzo peut être tout simplement banalisée comme la rançon inévitable du progrès.¹⁰

Cette volonté, dont témoigne Assunto, de restaurer le statut malmené de la beauté par les temps qui courrent, fait de lui une sorte de Ruskin contemporain. Comme Ruskin, il se fait un ardent défenseur de l'esthétisme, mais sans naïveté, ou alors avec une naïveté lucide et sans illusions. Ce qui le gène dans le refoulement contemporain de la beauté comme critère de la pratique, c'est l'indifférence qui se trouve ainsi manifestée pour les expériences heureuses, pour le bonheur vécu dans une expérience existentielle authentique. A la différence de Ruskin, qui est souvent obscur dans ses envolées lyriques, Assunto emploie toute la clarté des distinctions conceptuelles pour nous parler de son idéal d'une vie

contemplative. Lorsqu'il dénonce l'enlaidissement du paysage tel que le sécrète le productivisme contemporain, il ne se limite pas à décrire ce qu'il constate, il va jusqu'à disséquer au grand jour les apories et les contradictions irrésolues de la rationnalité technologique.¹¹

La critique du paysage

Le spectateur n'entre pas en relation avec le paysage de la même manière qu'avec une œuvre d'art, un tableau ou une sculpture. Si dans la contemplation d'un tableau, le spectateur est en face du tableau, dans le cas du paysage, il est inévitablement acteur dans la réalité qu'il soumet à son jugement. L'expérience esthétique du paysage est inévitablement perception critique d'une certaine qualité du sentiment vécu¹². Assunto cite à l'appui de cette affirmation une définition du paysage comme objet esthétique, rédigée par le naturaliste genevois Charles Bonnet en 1741 dans un livre intitulé précisément *Contemplation de la nature*: «La beauté d'un monde a son fondement dans la diversité harmonique des êtres qui le composent, dans le nombre, dans l'étendue, dans la qualité de leurs effets, et dans la somme de bonheur qui résulte de tout cela.»

Intervient ici la notion d'une intensité relative de l'effet esthétique du paysage : il y a des paysages plus ou moins beaux, des paysages qui procurent un sentiment de bonheur plus ou moins intense. Où va-t-on prendre le critère de tels jugements critiques ? Par rapport à quelle mesure va-t-on étonner la valeur esthétique des paysages ? Ce qui est requis ici est un modèle idéal, c'est-à-dire une construction intellectuelle, qui explicite les qualités et les relations d'harmonie qui doivent nécessairement pouvoir être perçues dans un paysage pour que celui-ci puisse prétendre à une quelconque valeur esthétique. Ce modèle idéal peut être élaboré dans le médium de la poésie, de la peinture, de la spéculation philosophique. Mais le médium privilégié ici, c'est l'art des jardins.

Assunto insiste particulièrement sur le fait que le jardin existe d'abord comme geste de critique en acte, avant d'être un objet ou un espace offert à la contemplation, une sorte de paysage en miniature. Il n'est pas possible de repartir ici toute l'histoire des jardins pour faire l'inventaire des différents modèles qui ont été proposés¹³. Ce qui me paraît important est surtout de relever cette relation d'interdépendance et de continuité qui existe entre le jardin et le paysage. Le jardin comme œuvre d'art tend à constituer une sorte de paysage absolu : un lieu de la contemplation absolument heureuse, dans lequel l'ordre manifesté par la nature et l'harmonie conçue par la pensée coïncident parfaitement. Le jardin tend à configurer en petit l'avenir idéal du paysage naturel. Mais par ailleurs, le paysage, comme spontanéité originale, comme nature avant l'histoire, reste le modèle dont on va s'efforcer d'imiter les formes dans les autres productions humaines.

Le paysage comme espace qui est plus qu'espace seulement

Assunto cherche à traquer l'essence du paysage à travers un certain nombre de déterminations qui se complètent entre elles. Il nous amène à reconnaître d'abord que le paysage est un espace¹⁴, et non pas seulement un objet contenu dans l'espace. Dans le paysage, c'est l'espace lui-même qui accède à la condition d'objet d'expérience sensible et d'objet d'une appréciation esthétique. On peut dire que le paysage tire l'espace hors de l'abstraction et le constitue comme forme. Bien sûr, pour devenir paysage, l'espace doit accueillir encore des qualités déterminantes : il ne lui suffit pas d'être une forme vide. Il a besoin d'un contenu. La spatialité spécifique du paysage se situe dans une zone intermédiaire entre l'espace fermé (espace intérieur) et l'espace illimité (par exemple l'étendue infinie du ciel) : le paysage est un



espace limité mais ouvert, il s'agit d'un espace fini dans lequel on perçoit la présence de l'infini. La notion de limite est donc constitutive de l'essence du paysage et pourtant cette limitation ne réduit pas à néant la dimension de l'infini du monde quant à son étendue, quant à sa temporalité et à sa variété. Le paysage rencontre sa limite dans la ville et il est par définition un extérieur par rapport à la ville. Mais cette limite n'est pas hermétique : elle tolère une interaction de la ville et du paysage, ou mieux cette limite génère – comme une interface – une interaction qualitative entre la ville et le paysage. Il faut concevoir cette limite comme le facteur originaire qui permet au paysage et à la ville de se différencier réciproquement, d'entretenir entre eux un rapport d'altérité constitutive sur le modèle du rapport figure/fond, sans lequel rien ne parvient à être perçu. Le paysage perçu de l'intérieur de la ville vient qualifier et individualiser la physionomie de l'espace urbain. Et inversement, la ville perçue depuis la campagne vient qualifier le paysage comme une étendue infinie peuplée de choses qui lui donnent un visage, qui viennent le constituer comme une image particularisée. Ce rapport d'opposition qualitative de la ville et du paysage déclenche quasiment une réaction de catalyse. Dès le moment où la ville et le paysage commencent à se qualifier mutuellement, ils cessent de n'être chacun qu'une certaine quantité limitée d'espace ouvert ou fermé, mesurable géométriquement. Ils rendent quelque chose perceptible qui est plus que l'espace seulement.

Cette idée que le paysage est d'abord essentiellement un espace différencié, un espace qualitatif, peut paraître banale et pourtant elle est d'une grande portée, car elle met en évidence toute la précarité de l'existence des paysages : là où l'espace tend à retourner à un état d'indifférenciation, on atteint le degré zéro absolu du paysage. C'est le cas chaque fois que le territoire qui environne la ville cesse d'être considéré comme l'autre de la ville et qu'on ne veut y voir que de l'espace en attente d'urbanisation. La ville ne serait ainsi en relation avec l'espace qui l'entoure que sur le mode de l'identité, du même, du double, la différence étant de l'ordre du "pas encore" sur un axe temporel conçu lui aussi de manière linéaire et indifférenciée. Ce degré zéro du paysage, cette réduction de l'espace à pure quantité indifférenciée n'a pas seulement, dans le discours de Assunto, un statut logique, mais également historique : au niveau logique, ce degré zéro désigne le substrat élémentaire sur lequel vont venir se stratifier les déterminations qualitatives qui constituent le paysage; au niveau historique, ce degré zéro est l'avenir prochain des paysages de la terre, si rien n'est entrepris pour entraver le processus de leur dégradation.

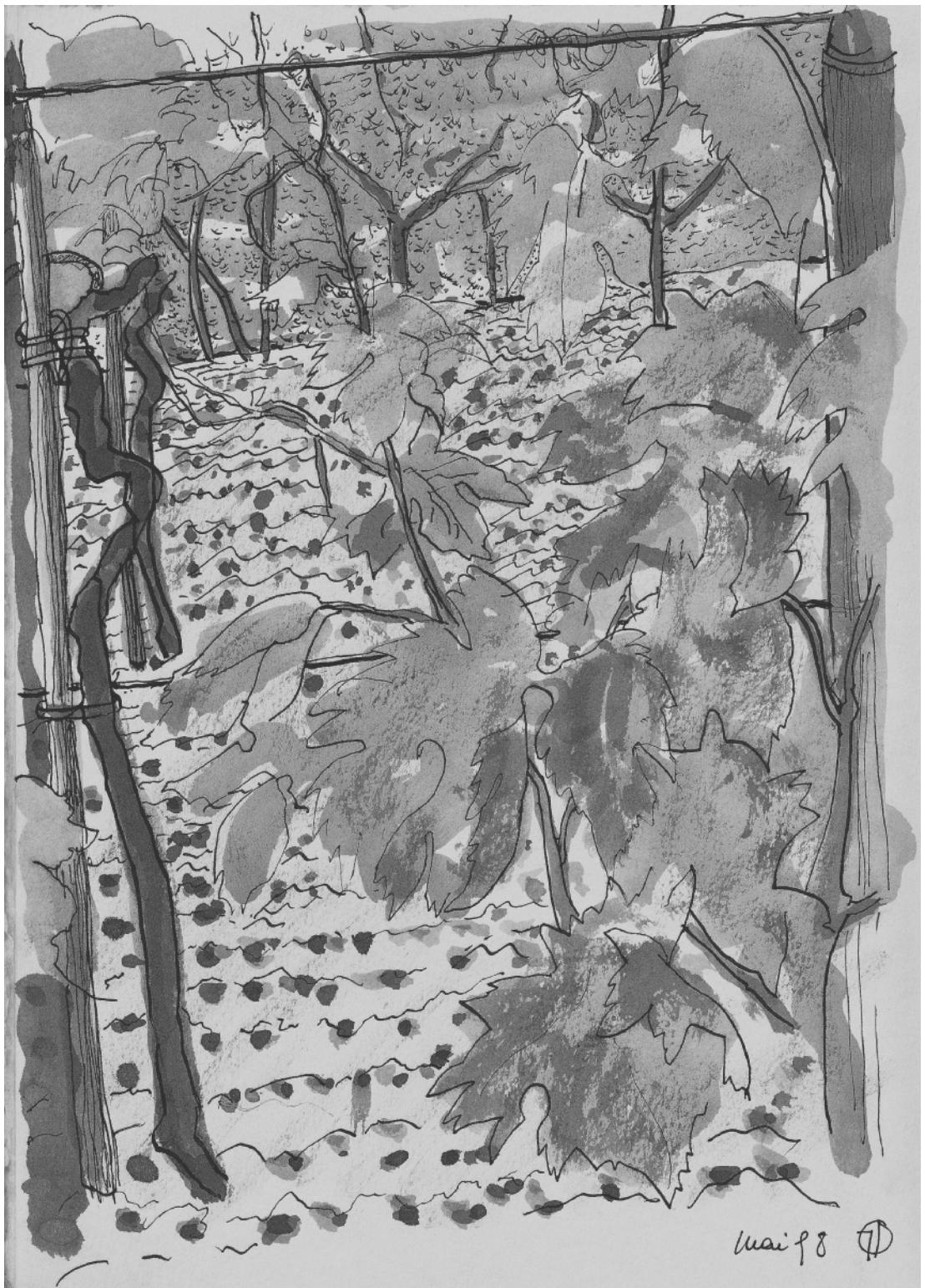
Le paysage comme cristallisation de la durée

Ces indications quant à la forme spatiale spécifique qu'est le paysage doivent être maintenant complétées par une analyse du contenu : de quoi le paysage est-il l'image ? qu'est-ce qui est représenté dans l'espace particulier du paysage ? Assunto parle ici du paysage comme une cristallisation de la durée¹⁵. Dans le paysage, on assiste à une spatialisation du temps : le temps qui s'écoule dans la succession de ses instants accède dans le paysage à la qualité sensible d'une image spatiale. Ce qui s'offre à la contemplation, dans le paysage, c'est la temporalité de la nature, tandis que dans l'espace urbain, ce qui prend véritablement forme, c'est le temps de l'histoire.

L'espace urbain a cette propriété singulière de rendre simultané ce qui était de l'ordre de la succession. Dans la ville, le passé coexiste spatialement avec le présent. La ville est mémoire, et à ce titre, elle promet de conférer une durée, donc un avenir, au présent en l'intégrant dans le passé, c'est-à-dire dans la mosaïque toujours présente des fragments du passé qui constituent l'espace de la ville. Ce qui fait tout l'attrait de l'expérience esthétique de la ville, c'est cette possibilité qu'elle offre à chacun de pouvoir participer à une durée de l'histoire qui va bien au-delà de la durée finie qui caractérise le temps de l'existence individuelle. La ville par excellence d'une telle expérience existentielle, c'est Rome, la ville que l'on dit précisément "éternelle"¹⁶.

Si l'espace urbain est l'image de la temporalité historique, le paysage, lui, est l'image spatiale de la temporalité naturelle. Assunto décompose les différents aspects de cette temporalité de la nature selon les trois règnes distingués par Linné dans l'ordre naturel : le règne minéral, le règne végétal et le règne animal. Il y a donc trois grandes modalités, trois manières d'être du temps dans la nature.





Le règne minéral, ce sont les rochers, les falaises, les montagnes, la pierre sous toutes les formes qui sollicitent la perception esthétique. Tous ces éléments donnent une image du temps comme présence infinie et toujours identique à elle-même. Le minéral est de l'ordre de la durée absolue, de la coïncidence du passé et du futur dans le présent. L'eau fait également partie du règne minéral. Elle est présente dans le paysage avec une grande variété comme glacier, comme cascade, comme torrent plus ou moins impétueux, comme rivière, comme fleuve, mais aussi comme lagune stagnante, comme miroir immobile ou encore comme océan plus ou moins tempétueux et sublime, avec tout le déchaînement de ses lames. L'eau est l'image paradoxale de la nouveauté de l'identique : en termes de temporalité, le futur est toujours le futur d'un même passé. L'eau reste toujours identique à elle-même. Et pourtant les manifestations de sa présence sont d'une infinie variété. L'eau décline toute les modalités du mouvement entre la sérénité calme et la violence tempétueuse. C'est par la variété infinie de ses possibilités d'être différente tout en restant identique à elle-même que l'eau introduit dans l'image spatiale limitée du paysage l'infini du temps.

Le règne végétal, quant à lui, insère dans le paysage l'image de la périodicité, du retour circulaire ou cyclique du temps naturel. C'est le motif des saisons, du retour du printemps après l'hiver, du rythme des floraisons. Le règne végétal représente également le temps de la nature comme durée infinie, mais selon la modalité particulière de la métamorphose.

Enfin, le règne animal accède, dans le paysage, à une image de la vie comme nouveauté imprévisible et inépuisable, comme mouvement incessant et aléatoire. Le mouvement des oiseaux, et des autres animaux, dans le paysage, se présente comme le mouvement permanent de la nature elle-même. Dans la contemplation esthétique de ce mouvement, ce qui nous intéresse et nous touche, ce n'est pas le but qui commande ce mouvement, ou si l'on veut le lieu où ce mouvement touchera à sa fin (on serait ici en pleine méditation his-

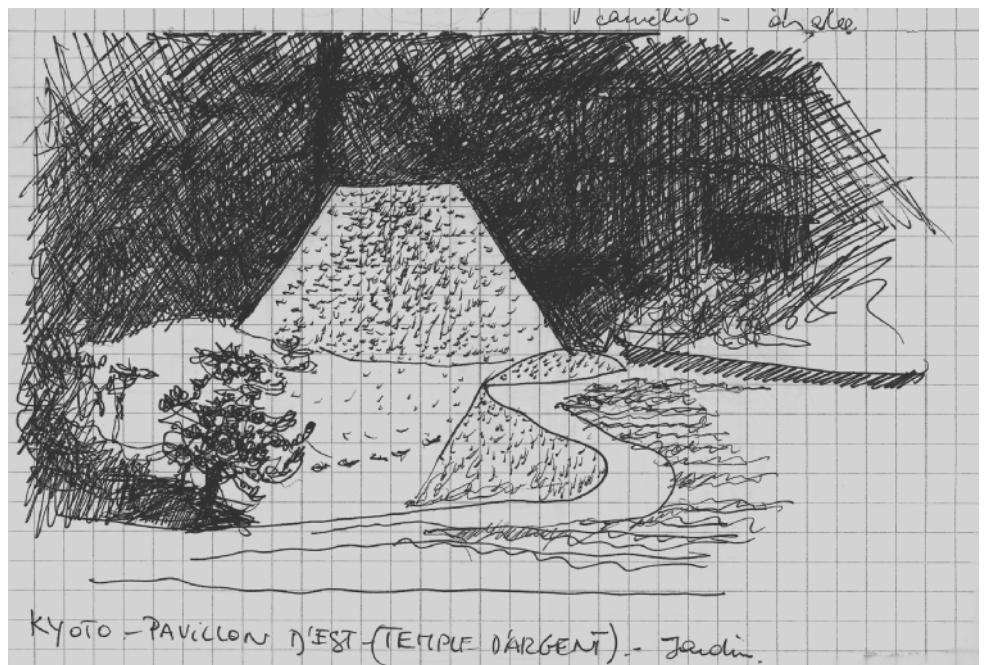


torique). Au contraire, c'est à la temporalité pure que nous participons en contemplant le mouvement des animaux dans le paysage, une temporalité qui n'a ni origine, ni fin, et que nous recueillons pour ainsi dire sur le vif.

Ce rapide inventaire des éléments constitutifs du paysage nous amène à caractériser globalement le paysage comme espace où se déroule la vie ou si l'on veut comme image spatiale dans laquelle la temporalité infinie de la vie se représente, devient perceptible esthétiquement.

Le jardin comme paysage absolu

Le besoin fondamental, la motivation qui est à l'origine du jardin, Assunto pense qu'il faut l'identifier dans la volonté de récupérer, par le moyen de l'intervention humaine, l'image d'une nature intacte, domestiquée mais non travestie par l'artifice¹⁷. L'idéal qui est poursuivi, est en somme l'idéal d'une nature qui corresponde à ce que nous croyons qu'elle était à l'origine, avant que n'intervienne une histoire vécue comme éloignement ultérieur de la nature. Le jardin peut alors être envisagé comme une opération de restauration d'une nature aliénée par l'histoire, restauration qui est en même temps envisagée comme réconciliation de la nature avec nous-mêmes. Le mythe du paradis perdu puis retrouvé est sous-jacent à toute création de jardin dagrément. La perfection de cette nature restaurée se distingue de la nature telle qu'on la rencontre à l'état sauvage ou dans l'état d'aliénation que lui a infligé l'histoire, en ceci que, dans le jardin, la nature ne connaît, idéalement, aucun déterminisme causaliste : elle n'est l'effet d'aucune cause efficiente, qui l'emprisonnerait dans le mécanisme de la nécessité; elle n'est cultivée qu'en vue du libre déploiement de ses formes pour une contemplation désintéressée. L'art, dans le jardin, se propose de "libérer" la nature; de même l'attitude contemplative de l'homme dans le jardin est envisagée comme une attitude libérée de la nécessité du besoin, qui réduirait le jardin à objet



de consommation. Le défi du jardinage est en quelque sorte l'instauration d'une double liberté: on voudrait faire passer la nature dans le domaine de l'art, conférer à son déterminisme la forme de la finalité, et symétriquement, donner tout le poids de la réalité vécue à l'expression de notre volonté libre.

Un savoir poétique

Dans sa pratique philosophique, Rosario Assunto cite et commente abondamment les poètes, surtout Rilke et Hölderlin, mais aussi des témoignages littéraires plus modestes, des journaux de voyage, des lettres. Et il réussit à faire dialoguer ces images, ces moments fugitifs, avec les constructions les plus abstraites des philosophes, surtout Kant et Schelling. Cette circularité au sein de laquelle la philosophie prolonge la poésie et la poésie rend sensible des intuitions philosophiques n'est pas fortuite. Assunto conçoit la théorie dans son sens étymologique de savoir contemplatif. Et à nouveau, ici, c'est un projet de liberté qui s'affirme : si la connaissance scientifique est surtout connaissance de la causalité, élaboration d'un pouvoir sur les choses et sur autrui, si le savoir pratique est subordonné à une exigence morale qui lui impose des devoirs, la liberté demeure réservée à la pratique désintéressée, qui agit pour la contemplation et qui pense pour la contemplation. Il faudrait s'ininterroger sur les raisons qui condamnent ce type de savoir et ce type d'activité à rester cantonnés dans la sphère privée, comme s'il n'y avait pas un intérêt collectif majeur à les promouvoir dans la sphère publique. La situation n'est cependant pas désespérée. On observe que l'art des jardins déborde actuellement les limites de la pratique dilettante. Il n'est pas exclu que le monde universitaire revendique à son tour le droit à un savoir poétique. Les connaissances qui peignent le diable sur la muraille (et l'écologie y réussit à merveille) sont certes utiles pour remuer les consciences, mais celles qui intensifient le plaisir du sentiment vécu et qui nourrissent l'imaginaire édénique ne sont-elles pas trop rares pour qu'on les laisse en friche dans la cité?

Bibliographie des ouvrages de Rosario Assunto

Il est exclu de donner ici une bibliographie complète des contributions de Rosario Assunto à l'esthétique du paysage. Le catalogue de la Bibliothèque nationale de Rome recense plus d'une centaine de titres. On se référera à la bibliographie provisoire établie par Luisa Barbieri, «Scritti di Rosario Assunto», publiée dans le *Bollettino della Fondazione Benetton*, Treviso, 2, 1992, pp. 18-23. Voir également celle publiée en appendice au numéro de la revue *Aesthetica pre-print*, Centro internazionale studi di estetica, Palerme, 1995, pp. 65-68.

1991 «Il giardinaggio come operazione filosofica», in Mariapia Cunico, Domenico Luciani (éd.), *Paradisi ritrovati, esperienze e proposte per il governo del paesaggio e del giardino*, Guerini, Milan.

- 1988 *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini, Milan.
 - 1984 *Il Parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del settecento*, Novecento, Palerme.
 - 1983 *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Jaca Book, Milan.
 - 1981 *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino. Saggi di teoria e storia dell'estetica*, Bulzoni, Rome.
 - 1978 *Specchio vivente del mondo. Artisti stranieri in Roma, 1600-1800*, De Luca, Rome.
 - 1976 «Paesaggio – Ambiente – Territorio. Un tentativo di precisazione concettuale», *Bollettino del Centro internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicence, XVIII/1976, pp. 45-48.
 - 1975 *Libertà e fondazione estetica*, Bulzoni, Rome.
 - 1973 *Il paesaggio e l'estetica* vol. 1 *Natura e storia* vol. 2 *Arte, critica e filosofia*, Giannini, Naples, (réédition, Novecento, Palerme, 1995).
 - 1973 *L'antichità come futuro*, Mursia, Milan.
 - 1970 «Introduzione alla storia della filosofia come storia dell'architettura», *Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, 9, 1970, pp. 5-27.
 - 1967 «Le paysage comme objet esthétique et la relation de l'homme avec la nature», *Studia Estetyczne* 4-1967.
 - 1963 «Introduzione alla critica del paesaggio», *De Homine* 5-6, Rome pp. 252-278.
- La Dottoressa Ida Frigo, de la Fondation Benetton, à Trévise, ainsi que mes amis Nicola Marzot, Université de Ferrare, et Alberto Abriani, EPFL, m'ont aidé à mettre à jour la bibliographie et à réunir des publications souvent introuvables hors d'Italie.

Légendes des illustrations

page 33: Gérard Dutry, notes de voyage, promenade romaine, atelier EPFL-DA avec Pierre von Meiss, mai 1997, 21x27 cm, dessin à la plume rehaussé au lavis.

page 37: Gérard Dutry, région du Mont Ventoux, 1991(?), 27x36 cm, mine de plomb.

page 38: Gérard Dutry, notes de voyage en Toscane, atelier sur le paysage avec Pierre von Meiss, mai 1998, 21x29 cm, dessin à la plume rehaussé au lavis.

page 39: Gérard Dutry, notes de voyage en Toscane, atelier sur le paysage avec Pierre von Meiss, mai 1988, 25x32 cm, dessin au pinceau et lavis.

page 40: Gérard Dutry, Carnet de voyage au Japon, août-septembre 1996, parc Ueno, Tokyo. 16.5x11 cm, stylo à bille.

page 41: Gérard Dutry, Carnet de voyage au Japon, août-septembre 1996, jardin zen du temple d'argent à Kyoto. 11x16.5 cm, stylo à bille.

Notes

¹ J'ai présenté une première version de ce texte en février 1991 sous forme d'exposé dans le cadre de l'Unité d'enseignement *Parcs et jardins de ville*, à l'invitation du professeur Gérard Dutry, Chaire d'expressions visuelles, Département d'architecture de l'EPFL. Je remercie Gérard Dutry d'avoir bien voulu pourvoir à l'illustration de la présente contribution.

² Les publications sur ce thème se sont considérablement multipliées ces dix dernières années. Certes, il y a une longue tradition de la description comparée des paysages en géographie humaine et en histoire de l'art, nourrie par l'hypothèse positiviste que la configuration du "milieu" est un facteur d'explication de la spécificité des modes de vies et des structures de la sensibilité. Il y a également depuis longtemps une littérature très riche destinée aux amateurs de jardins et de jardinage en tant qu'activité "privée". Ce qui fait date, c'est la transformation du paysage et de l'art des jardins en enjeu culturel public, en question philosophique porteuse, et en thème de projet nécessitant un véritable travail de conception. A titre d'échantillonnage, cf.: François Walter, *Les Suisses et l'environnement, une histoire du rapport à la nature du 18^e siècle à nos jours*, Zoé, Carouge-

Genève, 1990; François Dagognet (éd.), *Mort du paysage? Philosophie et esthétique du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1982; Odile Marcel (éd.), *Composer le paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1989; Yves Luginbuhl, *Paysages, textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, La Manufacture, Lyon, 1989; François Dagognet, *Nature*, Paris, Vrin, 1990; Catherine Laroze, *Une histoire sensuelle des jardins*, Olivier Orban, Paris, 1990; Caroline Steffulesco, *L'urbanisme végétal*, Institut pour le développement forestier, Paris, 1993; Lorenza Mondada, Francesco Panese, Ola Söderström (éd.), *Paysage et crise de la lisibilité*, IGUL, Lausanne, 1992; Augustin Berque (éd.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1994; Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Hazan, Paris, 1995; François Béguin, *Le paysage*, Flammarion, Paris, 1995; Denis Cosgrove, Stephen Daniels (éd.), *The Iconography of Landscape*, University Press, Cambridge, 1988; Allen Carlson, «Environmental aesthetics», in David E. Cooper (éd.), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell, Oxford, 1992; Salim Kemal, Ivan Gaskell (éd.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge University Press, 1993; Massimo Venturi Ferriolo, *Giardino e filosofia*, Guerini, Milan, 1992.

³ Cette catégorie logique intermédiaire entre le sujet et l'objet a été récemment proposée par Augustin Berque, cf. op. cit. à la note 2 (1994), p. 26.

⁴ Le paysage de la Suisse est typiquement l'une de ces valeurs reconnues, institutionnalisées, surexploitées, dont l'usure nous interpelle. Cf. Sylvain Malfroy, «Le paysage de la Suisse comme valeur et comme problème», *Nos Monuments d'art et d'histoire*, Berne, 1, 1984, pp. 23-31.

⁵ L'effort de synthèse entre l'urbanisme et l'art des jardins, ou entre l'esthétique urbaine et l'esthétique paysagère, préconisé par des théoriciens comme Jacques Gréber, en France, à l'enseigne de la "grande composition" Beaux-arts, ou Hans Scharoun, en Allemagne, fasciné par la nostalgie expressionniste d'une nature hospitalière, visait certainement bien d'autres résultats que le "paysage urbain" que l'urbanisme du Second après-guerre a rendu routinier. Pour une modeste entrée en matière sur ce thème, cf. Sylvain Malfroy, «Die Landschaft als Stadtraum», *Turicum*, 5, octobre / novembre 1994,

pp. 8-16; Sylvain Malfroy, «L'axe et le skyline», *Faces*, 39, automne 1996, pp. 10-17; Bruno Marchand, Sylvain Malfroy, «L'urbanisation de la périphérie en Suisse romande dans le Second après-guerre: aperçu des modèles en discussion», in François Walter, Jonas Römer (éd.), *La Suisse comme ville... du XVI^e au XXI^e siècle*, Actes du colloque du Groupe d'étude d'histoire urbaine, Université de Genève, Département d'histoire générale, 12/13.3.1998 (à paraître).

⁶ Des goûts et des couleurs on ne discute pas... Mais nous ne faisons que cela (je cite de mémoire un aphorisme de Nietzsche). Le jugement esthétique est devenu une sorte de tabou pour les sciences humaines contemporaines, qui craignent, en s'en occupant, de quitter justement la rigueur scientifique. Thierry de Duve observe qu'aujourd'hui, lorsqu'on juge en matière d'art, on s'efforce de le faire selon des critères non esthétiques, ou alors, lorsqu'on est convaincu que l'art n'obéit à aucun critère autre qu'esthétique, on s'abstient de juger... Cf. Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Minuit, Paris, 1989, p. 76 ss. Sur le jugement de goût et les vicissitudes de son statut philosophique, cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Seuil, Paris, 1996.

⁷ Rosario Assunto est né en 1915 à Caltanissetta en Sicile, un chef-lieu de province, retiré dans le centre de l'île. Il fait des études de droit à Palerme, avant de se dédier à la philosophie qu'il étudie à Palerme puis à Rome, notamment auprès des professeurs Pantaleo Carabellesse (1877-1948), spécialiste de Kant, et Carlo Antoni (1896-1959), germaniste de formation, spécialiste du romantisme allemand (Hölderlin), commentateur de Benedetto Croce, traducteur de Heidegger. Dès 1954, il assume pendant vingt-cinq ans l'enseignement d'esthétique à l'Université d'Urbino, avant de reprendre à l'Université La Sapienza à Rome la Chaire d'histoire de la philosophie italienne. Dans les années 1950, Assunto fait partie de la direction du *Movimento di Comunità*, créé par l'ingénieur et entrepreneur industriel Adriano Olivetti à Ivrea. Cette utopie éphémère, disparue avec la mort de son fondateur en 1960, entendait donner l'exemple à petite échelle et sur une base privée de la collaboration possible de toutes les forces sociales dans un dispositif communautaire d'avant-garde. Assunto publie à cette occasion *L'integrazione estetica*, Edizioni di Comunità, Milan, 1959, une

méditation sur le potentiel de libération que recèlent les sciences et les techniques... A partir du milieu des années 1960, Assunto prend ses distances par rapport à l'idéologie de l'*industrial design*, qui finit par subordonner toute valeur esthétique au critère réducteur de l'utilité. Dès lors, il adopte une position franchement polémique contre les récents développements de la société de consommation, dont les ravages qu'elle fait subir tant à la ville qu'au paysage ne sont que l'indice superficiel de la confusion morale qu'elle-même. Il s'engage dès lors dans une exploration archéologique des programmes esthétiques du Siècle des Lumières et du Romantisme, et dénonce le travestissement qu'ont subi ces philosophies de la liberté dans les idéologies révolutionnaires contemporaines (notamment dans les différentes versions du marxisme, avec leur corollaire esthétique du réalisme socialiste). Rosario Assunto a été honoré en 1991, pour l'ensemble de son oeuvre, du *Prix international Carlo Scarpa pour l'art des jardins*, décerné par la Fondation Benetton à Trévise, cf. *Bollettino della Fondazione Benetton*, 2, 1992, pp. 70-72 et 3, 1997, pp. 118-122 (publication de l'allocution tenue lors de la remise du prix par Giulio Carlo Argan, «Rosario Assunto et la filosofia della natura»). Par la même occasion, la Fondation Benetton a entrepris de rédiger la bibliographie systématique et exhaustive des écrits de Rosario Assunto, ainsi que de la littérature secondaire le concernant. Une première orientation a paru sous la direction de Luisa Barbieri, «Scritti di Rosario Assunto», *Bollettino della Fondazione Benetton*, Trévise, 2, 1992, pp. 18-23.

Des éléments autobiographiques peuvent être recueillis dans l'interview menée par Massimo Ferrante, «Conversazione con Rosario Assunto», *Aesthetica pre-print: A Rosario Assunto in memoriam*, Centro internazionale studi di estetica, Palerme, 1995, pp. 53-64. Cf. également la rubrique «Assunto», in *Encyclopédia multimediale delle scienze filosofiche*, développée depuis 1987 par la RAI en collaboration avec l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici et l'Istituto della Encyclopédia italiana (adresse Internet: <http://www.emsf.rai.it>).

Sur la situation du débat philosophique en Italie dans le Second après-guerre, cf. A. Bausola, G.

Bedeschi, M. Dal Pra, E. Garin, M. Pera, V. Verra, *La filosofia italiana dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Bari, 1985. Assunto rend hommage à son maître P. Carabelles dans le bel essai: «Estetica e metafisica del tempo nella filosofia di Pantaleo Carabelles», inséré dans le recueil paru en 1981, pp. 174-197.

Sur le Movimento di Comunità, cf. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Turin, 1982 et 1986, chapitre 2.

8 On cherchera vainement une référence à l'oeuvre d'Assunto et donc l'ébauche d'une discussion de ses thèses dans l'échantillonnage de la littérature récente sur le paysage donné à la note 2 ci-dessus. Les traductions de textes majeurs en français sont quasi inexistantes, alors qu'on en trouve en espagnol et en roumain. En français, on se contentera pour l'instant (?) de «Le paysage comme objet esthétique et la relation de l'homme avec la nature», *Studio Estetyczne* 4-1967; «Téléologie des jardins historiques», in Actes du colloque sur la restauration des jardins historiques, organisé par le Centre d'études pour la conservation du patrimoine architectural et urbain, Fakultet der Toegepaste Wetenschappen, Université catholique de Louvain, 3-4 juin 1987.

9 Sur cet argument, cf. Rosario Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, Rome, Bulzoni, 1975. On tirera profit d'une mise en parallèle de ce livre avec celui de Thierry de Duve, *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris, 1989, notamment en ce qui concerne l'interprétation du projet esthétique et social de Kant et les paradoxes dans lesquels se débattent ceux qui ont voulu lui donner corps.

10 Cf. Rosario Assunto, «Restaurierung und Unterhalt als Wiederaneignung der Zeit», *Archithese*, vol. 19, n° 4, juillet/août 1989.

11 Assunto invite à découvrir derrière l'austérité apparente de la *Critique de la faculté de juger* de Kant une exploration du plaisir autant qu'une philosophie de la liberté, et donc une théorie du paysage. Il concorde, dans cette interprétation, avec Herbert Marcuse tel qu'il s'exprime dans *Eros et civilisation*.

12 Le refoulement du jugement esthétique dans la pensée contemporaine, cf. la note 6 ci-dessus, ignore la portée éthique que Kant lui

avait reconnue, disant qu'il était fondé par l'exigence rationnelle d'un sens commun. Cf. Rosario Assunto, *Libertà e fondazione estetica*, Rome, 1975, p. 10 ss.; De Duve, op. cit. à la note 7, p. 80 ss.

13 Assunto explore les poétiques du pittoresque, du sublime, de la grâce, et l'interprétation qu'en ont donné le baroque, le classicisme, le romantisme, dans la seconde partie du premier volume de *Il paesaggio e l'estetica* (1973), chapitres 7-9. Raffaele Milani consacre le sixième chapitre de son livre *Il Pittoresco, l'evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Laterza, Bari, 1996, à une discussion de l'esthétique du paysage de Rosario Assunto avec une attention particulière à ces poétiques de la nature.

14 *Il paesaggio e l'estetica* (1973, vol. 1) s'ouvre par le chapitre «Metaspazialità del paesaggio», dans lequel l'auteur analyse les modalités qui font que le paysage est «spazio-più-che-spazio».

15 Les chapitres 3 et 4 de *Il paesaggio...* (1973, vol. 1) analysent les images du temps.

16 Les différents essais de Rosario Assunto ayant par quelque aspect un rapport avec la ville ont été réunis en recueil sous le titre *La ville d'Amphion et la ville de Prométhée. Idée et poétiques de la ville* (Jaca Book, Milan 1986). Amphion est un roi légendaire de la ville de Thèbes. Le mythe raconte qu'il aurait construit les murs de la ville en jouant de la lyre. Son jeu était tellement enchanter que les briques se seraient assemblées d'elles-mêmes les unes au-dessus des autres. Prométhée est par contre le héros de l'activité fébrile et violente: c'est lui qui dérobe à Zeus le feu pour le confier aux hommes et leur permettre ainsi de littéralement "forger" leur destin. Le contraste de ces deux figures mythiques exprime toute l'ambivalence que revêt la ville à nos yeux: à la fois, forme expressive d'une harmonie, et instrument de domestication souvent paradoxalement destructeur de la nature.

Sur Rome, comme objet de jugement esthétique, cf. Assunto (1978).

17 Assunto propose une synthèse très claire de la problématique générale de l'art des jardins dans l'essai «Philosophie du jardin et philosophie dans le jardin» paru en 1981 dans un recueil qui porte ce même titre.

Au-dessus du territoire / Dans le paysage

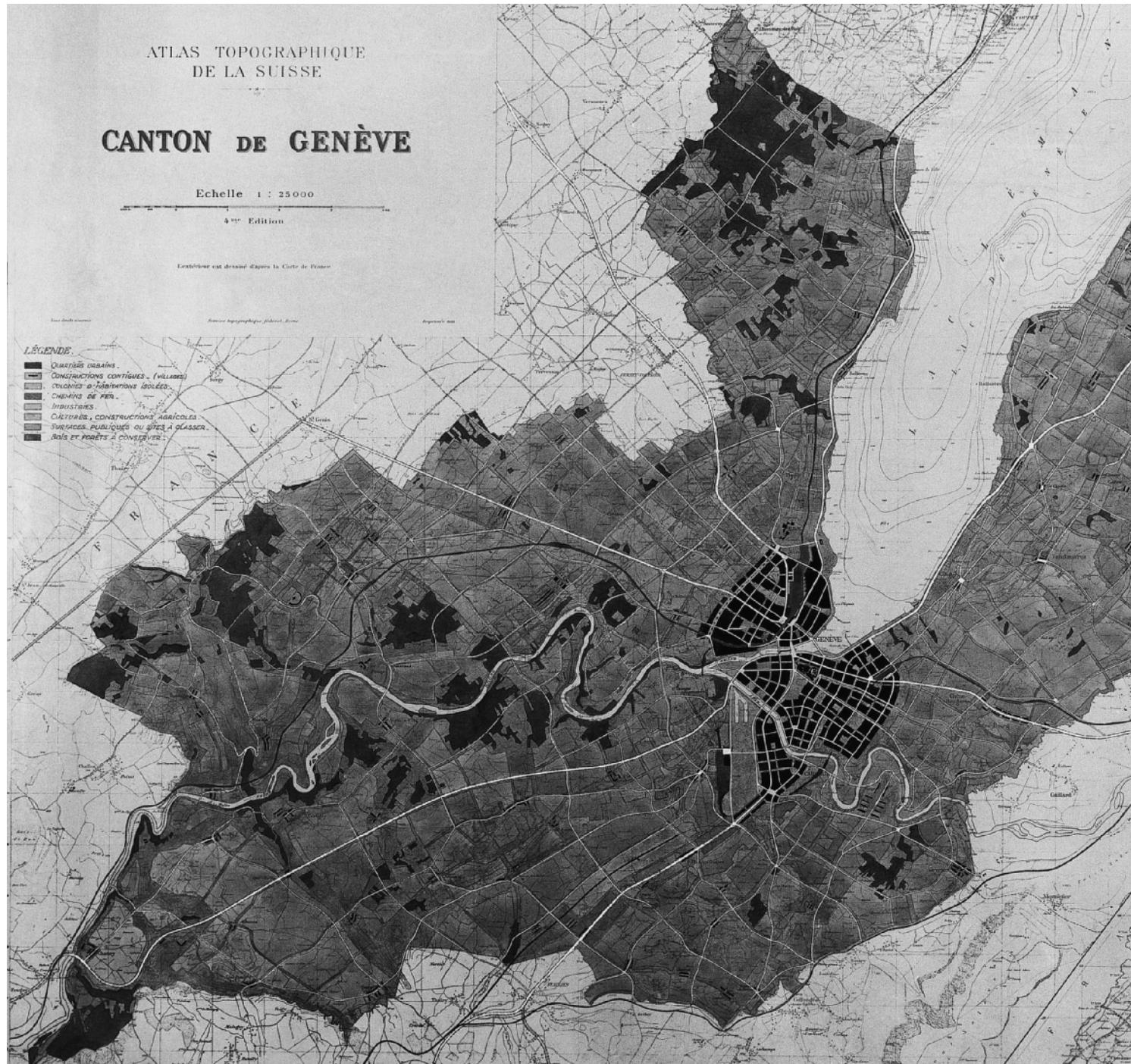
Conception et pratiques de l'aménagement dans le Plan de Zones de Genève, 1936.

Elena Cogato Lanza

Genève, août 1932. Après avoir remporté le premier prix au Concours d'idées pour l'aménagement de la Rive Droite, l'ingénieur Albert Bodmer vient s'installer à Genève pour diriger le bureau cantonal du plan d'extension. A l'occasion d'un long entretien accordé au quotidien *La Suisse*, Bodmer évoque les intentions du Canton en matière d'urbanisme. «Ce fut une heure charmante et pleine d'intérêt, que cet entretien au quatrième étage de l'immeuble des Travaux Publics»¹, commente le journaliste; «les larges baies, qui répandent à profusion la lumière sur les plans» déroulés par Bodmer au fil de l'entretien, permettent d'étendre la vision «jusqu'à la proche campagne genevoise». On n'aurait pas pu, écrit le journaliste, trouver un décor plus adapté pour examiner les projets de Bodmer, «conçus pour conserver le plus possible de cette verdure, de ces arbres qui entourent la ville».

Nous ne connaissons pas les études sur Genève exposées par Bodmer lors de cet entretien. Dès 1923 il avait exercé à Winterthour la fonction de *Stadtplaner* et élaboré un plan de zones qui, prenant en compte l'aménagement des surfaces vertes et des forêts, perfectionnait l'identité de cette ville considérée comme le paradigme de la cité-jardin suisse². C'est sur la base des résultats obtenus à Winterthour que Bodmer peut revendiquer une compétence en matière d'aménagement régional, et fixer les nouvelles priorités du bureau du plan d'extension genevois dans le domaine de la protection des sites. Quatre ans plus tard, le bureau de Bodmer aura finalement produit un plan de zones prenant en compte la sauvegarde des valeurs naturelles et paysagères du canton. Ce plan est mis au point sous le gouvernement socialiste de Léon Nicole qui, dans la ligne des administrations sociales-démocrates européennes des années vingt et trente, confie aux techniciens des responsabilités importantes dans la gestion urbaine: l'architecte Maurice Braillard dirige en effet le Département des Travaux publics auquel Bodmer est rattaché.

Moderniser la ville et le canton tout en sauvegardant les sites; donner une forme adéquate à la Genève internationale tout en mettant en valeur les beautés naturelles: voici les objectifs généraux de la planification entreprise sous la direction de Braillard. Davantage que dans le *Plan Directeur* – le nouveau plan urbain –, cette unité entre les préoccupations de l'urbanisme et de la sauvegarde s'inscrit pleinement dans le *Plan de Zones*. En réorganisant



Plan de Zones du canton de Genève,
1936.



fonctionnellement le canton, tant au niveau des infrastructures que des affectations, le *Plan de Zones* prend la forme d'un projet de paysage couvrant la totalité de la surface cantonale. C'est une démarche paysagère qui permet en effet ici de conjuguer l'innovation et la conservation, les dimensions fonctionnelle et esthétique.

Dans les années quarante, cette approche qui ne sépare pas l'intervention territoriale de l'aménagement paysager constituera, aux yeux de Robert Von der Mühl, le caractère spécifique de l'aménagement régional en Suisse romande³. La mise en relation de la planification territoriale et de la sauvegarde qui caractérise le plan genevois nous semble d'ailleurs relever d'une tradition spécifique de la planification moderne, qui peut être illustrée entre autres par l'aménagement de la vallée de la Nidda à Francfort, expérience à laquelle le milieu des concepteurs du *Plan de Zones* fait référence à plusieurs reprises. Afin de déceler le fonctionnement du dispositif paysager qui, dans le *Plan de Zones*, coordonne des dimensions considérées généralement comme antithétiques, nous procéderons à une analyse détaillée du projet et nous mettrons ainsi en lumière les modalités concrètes de sa conception.

Nous ne pouvons nous tenir, pour notre analyse, qu'au seul document du *Plan de Zones*. Au même titre que le *Plan Directeur*, le *Plan de Zones* a en effet été conçu comme un instrument de travail, comme un plan sans valeur légale : il n'est par conséquent accompagné d'aucun règlement d'exécution. Il n'est pas assorti non plus d'un mode d'emploi ou d'un commentaire, exception faite pour les articles, rares et laconiques, publiés par Bodmer dans la presse spécialisée. Nous ne disposons enfin d'aucun dessin préparatoire. Il s'agit dès lors de relever un défi : celui de mettre en parole un projet purement *figuratif*⁴, matérialisé en un plan au 1:25 000 coloré à la gouache – une technique laissant aisément transparaître, sous le projet, la carte topographique⁵. Notre analyse identifiera d'abord les matériaux existants pris en compte par le projet, avant de dégager les dispositifs de composition mis en œuvre dans les différentes zones. Il s'agira alors de considérer les notions de *frontière*, de *séquence*, de *perspective*, de *figure*⁶. Dans leur ensemble, ces dispositifs traduisent deux modalités de *l'observation* du territoire, à savoir la *vision zénithale* et la *vision horizontale*. L'articulation de ces deux modalités d'observation se retrouve, comme nous le verrons, non seulement au niveau de la conception, mais également à celui de la pratique du territoire postulée par ce plan. Le territoire ainsi redessiné fera l'objet d'une pratique se situant entre la *contemplation* et l'*exploration*, fondée sur les caractères perceptifs du territoire.

Une nouvelle armature territoriale

D'après Bodmer, le *Plan de Zones* vise à «maintenir le charme du pays genevois, source de plaisirs rares et de bien être pour chacun, citoyen ou visiteur»⁷. Si, dès 1920, la loi donne aux autorités cantonales le pouvoir de sauvegarder les sites⁸, la nouveauté du *Plan de Zones* réside dans le fait de proposer «un aménagement d'ensemble du canton» et de poser ainsi les bases d'une véritable politique de sauvegarde du patrimoine. L'«aménagement d'ensemble» tracé dans ce plan se base sur l'hybridation du schéma radioconcentrique et du *damier*⁹, qui vise à refonder la structure territoriale par le dépassement de la dualité ville/campagne. Le modèle radioconcentrique selon lequel s'est développée la région genevoise – la ville de Genève occupant le centre géométrique d'une région relativement circonscrite – organise dans le plan la distribution des nouvelles «zones». Du centre à la périphérie se succèdent en effet les «quartiers



urbains», les «colonies d'habitations isolées» et les «cultures agricoles», ainsi désignées par la légende du plan. Le damier correspond à un nouveau maillage routier idéalement orthogonal, qui couvre indistinctement toute la surface du canton. Ce maillage forme la trame d'un jeu combinatoire proche du *patchwork*, intéressant en plus des trois affectations mentionnées une quatrième zone, celle des «surfaces publiques ou sites à classer»¹⁰.

Pour chaque zone un aménagement particulier est prévu. Les «quartiers urbains», traités plus en détail par le *Plan Directeur*, devront être reconstruits selon les principes de l'uniformité architecturale et de la sérialité morphologique. Si, d'après Bodmer¹¹, les «cultures agricoles» «supporteraient quelques constructions très judicieusement placées et composées», les «colonies d'habitations isolées» se prêteraient pour leur part «à l'érec-

Ci-dessus: Plan de Zones, secteur compris entre les «quartiers urbains» de la Rive droite et la frontière française. Le maillage des «surfaces publiques» est formé par des longues pénétrantes traversant les «colonies d'habitations isolées» allant jusqu'aux «quartiers urbains»; par des bandes parallèles au périmètre de la ville.

Ci-contre: Plan Directeur de la ville de Genève, secteur de la Rive droite. Ce plan détaille l'aménagement des «quartiers urbains» du Plan de Zones, selon les principes de l'uniformité architecturale et de la sérialité morphologique.

tion d'un ensemble de pavillons. Les «surfaces publiques ou sites à classer» correspondent finalement aux espaces du patrimoine à sauvegarder qui, «ouverts sur des horizons admirables, devraient garder leur caractère actuel intact». Ces dernières surfaces entretiennent avec le maillage routier un rapport particulier, puisqu'elles-mêmes se présentent sous la forme d'un maillage idéalement orthogonal qui s'enchevêtre au routier en le dédoublant. Elles possèdent donc une double nature: en tant que *surface*, elles appartiennent à plein titre au système des zones; en tant que *réseau*, elles jouent un rôle structurant à l'intérieur de la trame territoriale. L'enchevêtrement entre le réseau routier et les «surfaces publiques ou sites à classer», sur lequel nous reviendrons, constitue l'un des moyens utilisés par ce projet territorial pour conjuguer dimension fonctionnelle et valeurs esthétiques.

Afin de visualiser la matérialisation concrète, dans le territoire, d'un aménagement fondé sur une géométrie rigoureuse, imaginons de substituer au plan dessiné sur papier la vision zénithale du canton depuis un avion. De ce point de vue, les cases de la double trame quadrillée des routes et des «surfaces publiques» ne seraient plus remplies des couleurs correspondant aux affectations, mais des objets physiques, concrets, du territoire. C'est d'ailleurs en maniant un extrait du relevé photographique du canton que Bodmer avait illustré ses propos lors de l'entretien publié en 1932 par *La Suisse*¹². Il faut par conséquent rendre compte des matériaux dans lesquels le schéma radioconcentrique et le damier s'incarneraient, pour saisir entièrement les principes structurant le *patchwork* territorial. A cette fin, baïsons l'altitude de notre survol idéal du canton, et commençons à explorer des portions singulières du territoire.



Dispositifs de composition paysagère

Matériaux. Un rapide survol de différents secteurs du canton nous permet de constater que le *Plan de Zones* n'opère pas d'associations privilégiées ou exclusives entre les zones prévues et le type d'éléments existants sur le territoire. Toute zone inclut des matériaux tels que jardins, chemins, parcours, plantations, rangées d'arbres, vignes, cours d'eau et ainsi de suite. Afin de saisir l'identité de chaque zone, il n'est donc pas suffisant de s'en tenir aux types d'éléments; il faut encore observer le déroulement des éléments dans les différentes surfaces. Il en résulte, par exemple, que les «surfaces publiques» peuvent se caractériser par des rassemblements thématiques d'éléments. Considérons par exemple l'aire extra-urbaine comprise entre Gy, Jussy, Carre d'Aval, Carre d'Amont et St. Maurice, dans laquelle le plan prévoit des «cultures agricoles» et des «surfaces publiques». Trois segments de surface publique, parallèles entre eux et obliques par rapport au maillage routier de référence, suivent chacun un cours d'eau et s'ouvrent tous sur la forêt. Ces trois segments, reliés entre eux par des surfaces publiques intermédiaires, forment à l'évidence un système basé sur le thème de l'eau. Toujours dans le même secteur se trouve un deuxième système de surfaces publiques dont les points d'ancrage correspondent cette fois à des villages, qui constituent le thème de ce système¹³. Dans les deux exemples mentionnés, les éléments captés par les «surfaces publiques» appartiennent à une *famille* d'éléments. Ils passent ainsi du statut d'objets isolés (une rivière ou un village) à celui d'éléments d'une *thématique* (la région de l'eau ou le réseau des villages).

Les villages occupent une place très particulière parmi les matériaux du *Plan de Zones*. Seuls les bandes des «surfaces publiques» interceptent les villages existants, qui ne se trouvent en revanche inclus dans aucune autre zone. Les concepteurs du plan ont soigneusement saisi chaque village – marqué sur le plan par un idéogramme rouge – afin de tous les inclure dans le réseau des «sites à classer», ce qui suppose la préservation de leur géométrie préexistante. La légende définit les villages comme des ensembles de «constructions contiguës». Cette appellation s'oppose aux «colonies d'habitations isolées» qui constituent les nouveaux quartiers d'extension. Le *patchwork* du plan de zone se structure ainsi sur cette tension entre l'édification contiguë et l'édification pavillonnaire. L'ancien et le nouvel habitat sont donc opposés sur la base de leur morphologie.

Frontières. Les frontières entre les «surfaces publiques» et les «cultures agricoles» s'appuient souvent sur des éléments linéaires existants. Un chemin ou une rangée d'arbres peuvent ainsi constituer un segment de la frontière qui sépare les deux surfaces, qui se concrétise donc par une limite physique. Les frontières entre les «surfaces publiques» et les «colonies d'habitations isolées» ne se fondent pas, pour leur part, sur des éléments existants. Les frontières entre ces deux surfaces ne dépendent pas davantage des limites cadastrales, qui sont totalement ignorées par le plan¹⁴. Il semblerait donc que la nature différente des surfaces – les premières à construire selon une morphologie pavillonnaire, les secondes devant rester inaltérées – suffirait à en saisir les frontières.

Séquences. Nous avons vu que les «surfaces publiques», tout comme le réseau routier, se structurent selon une maille orthogonale. Dans le secteur compris entre les «quartiers urbains» de la rive droite et la frontière française, cette maille est formée par de longues pénétrantes allant des frontières du canton jusqu'à la ville, et par des bandes parallèles au périmètre des «quartiers urbains». Les pénétrantes interceptent un nombre très élevé et varié d'éléments qui, considérés dans une séquence, s'imposent à la perception

comme de véritables événements territoriaux. Suivons le tracé de deux pénétrantes. La première trouve son origine au Marais de Mategnin et se déroule ensuite en prenant la forme d'un ruban qui capte un carré de vigne. Ce ruban s'ouvre en deux temps, sur le château de Feuillasse d'abord et sur la surface destinée à l'aéroport de Cointrin ensuite. Il se rétrécit à nouveau pour suivre la route qui va de Cointrin à Villars, et pour pénétrer finalement en ville. La seconde pénétrante est une bande à largeur constante, sauf là où elle s'élargit pour accueillir le Bois Naville, le Bois Jonc avec ses rivières, le village du Petit-Saconnex et la propriété Beaulieu.

Perspectives. La largeur des «surfaces publiques» dépend principalement des matériaux situés le long de leur déroulement. La présence de ces derniers ne suffit cependant pas à expliquer toutes les variations de forme subies par les surfaces. Quittons maintenant la *vision zénithale* et imaginons de poser nos pieds sur terre. Nous pourrons explorer ainsi le projet selon une *vision horizontale*, et saisir la valeur accordée aux perspectives dans les variations de dimension des surfaces publiques. Dans la seconde pénétrante que nous venons de considérer, la surface qui accueille la propriété Beaulieu correspond à un cône visuel s'ouvrant du plateau de Beaulieu sur le lac et les montagnes. Si nous arpentons la première pénétrante dans le sens inverse, c'est-à-dire de la ville vers l'extérieur, nous constaterons que la perspective joue dans la composition un rôle également déterminant. Depuis le hameau de Villars, cette surface publique s'ouvre sur le terrain de l'aéroport de Cointrin et en ressort ensuite sous la forme d'une bande décalée par rapport à l'axe précédent. La raison de ce décalage réside dans un effet de perspective : la surface Villars/Cointrin débouche juste en face d'une colline surmontée d'un cimetière. Cette colline constitue une fermeture visuelle que l'axe de la surface évite.



Plan de Zones, secteur extra-urbain.
Les «surfaces publiques» traversent les
«cultures agricoles» en comprenant
dans leurs tracés les «villages» existants.

A l'inverse des pénétrantes, les surfaces publiques parallèles aux contours de la ville ne sont pas structurées comme des séquences d'événements territoriaux. Ces surfaces semblent d'une part assurer la liaison transversale des pénétrantes et, d'autre part, accompagner les nouveaux tracés routiers. Cependant, elles ne se soustraient pas à une confrontation créative à la topographie et à la perspective. En particulier, les deux surfaces débouchant respectivement sur Grand-Saconnex et sur le Palais des Nations se plient à 90 degrés pour accompagner deux dépressions topographiques importantes – deux amphithéâtres naturels pourrait-on dire – et opèrent chacune un virage en forme de coude descendant respectivement vers Pregny et vers le lac.

Figures. L'analyse menée jusqu'ici montre à quel point les «surfaces publiques» constituent des espaces riches d'événements et de surprises, créés pour mettre en valeur – voire inventer – la singularité des objets parsemés dans leur tracé. La singularité de chaque segment de surface publique n'est cependant pas atténuée par la répétition de *figures*. Par *figure* nous entendons un dispositif de composition, déterminé par le couplage d'une certaine géométrie de la surface publique avec un certain type de matériaux. Une des figures récurrentes articule une portion de surface publique à la forme nettement rectangulaire avec un dénivellation de la topographie. C'est le cas du rectangle du Petit-Saconnex qui contient une dépression; c'est également le cas du rectangle correspondant au Champ Pinet, au milieu duquel se trouve un sommet de 451 mètres, supérieur d'une dizaine de mètres aux surfaces environnantes. La figure formée d'une «surface publique» carrée, traversée par un élément posé en diagonal (route ou rivière), constitue également une figure récurrente.

Pour une pratique territoriale exploratoire

Pour conclure cette analyse, et aborder explicitement les pratiques territoriales que ce projet implique, nous revenons sur l'enchevêtrement entre le maillage routier et les «surfaces publiques». Ces deux réseaux opèrent une uniformisation du territoire, qui sera équipé d'une manière homogène de routes et de surfaces publiques. Le rapport entretenu par les deux réseaux apparaît cependant problématique, eu égard au fait que les «surfaces publiques» comprennent de longs tracés routiers. Cela signifie que le maillage routier principal est accompagné d'un deuxième réseau de routes inscrit dans les «surfaces publiques». Il faut en conclure que le maillage routier principal ne détient pas l'exclusivité fonctionnelle du déplacement. Le déplacement est assuré par deux réseaux de routes, le premier basé sur une grille orthogonale et le deuxième constitué de segments routiers existants. La différence nous semble alors être la suivante: alors que le maillage routier principal vise à réaliser partout dans le canton le même standard infrastructurel, les routes comprises dans les «surfaces publiques» permettent pour leur part de relier dans un parcours les «sites à classer». Les routes comprises dans les «surfaces publiques» garderont intact leur aspect préexistant: leurs parcours sinuieux, accompagnés parfois de quelques constructions et plantations, resteront inaltérés. L'invention des «surfaces publiques» nous semble tributaire des notions des *Parkpromenaden* et des *Parkstrassen* élaborées par Joseph Stübben à la fin du XIX^e siècle¹⁵. Dans la ligne tracée par Stübben, Werner Hegemann avait diffusé en Europe les *parkways* américaines, dont les caractères principaux sont la présence de l'élément fluvial et l'importance des perspectives¹⁶. La référence à l'expérience américaine nous semble particulièrement pertinente dans le cas du *Plan de Zones*, si l'on considère qu'en 1936 la revue *Habitation* salue l'exemplarité du réseau de parcs réalisé à Washington¹⁷.

Il nous semble important d'insister encore sur les moyens utilisés pour mettre urbanisme et sauvegarde en relation cohérente, via le dispositif paysager. Combiner *vision zénithale* et *vision horizontale* – appréhension synchronique et perception déroulée dans le temps – a permis, d'une part, de saisir et d'agir sur le fonctionnement d'un territoire considéré comme un *organisme* et, d'autre part, de prendre en compte les qualités perceptives et esthétiques du territoire comme *artefact*¹⁸. Les supports concrets de ce double regard porté sur le territoire sont, pour la vision zénithale, le plan topographique et la photo aérienne; pour la vision horizontale, l'investigation sur le terrain et la photographie de paysage¹⁹.

Les principes de la conception du projet créent les conditions de la pratique concrète du territoire. Le territoire traité comme un objet d'observation – par la composition des visions zénithale et horizontale – constituerait l'objet d'une *pratique exploratoire*. L'aménagement du territoire mis en place dans le *Plan de Zones* vise en effet à créer les conditions d'une exposition des lieux et des pratiques de l'habiter passées et présentes, matérialisées entre autres dans les «villages» et les «colonies d'habitations isolées». Parcourir les «surfaces publiques» du *Plan de Zones* permettrait d'assister à une véritable exposition de l'histoire du territoire *grandeur nature*, où les matériaux physiques constitutifs du paysage seraient également les traces de l'histoire sociale et humaine. Le dispositif paysager permettrait ainsi de faire cohabiter, outre les dimensions apparemment opposées de la sauvegarde et de la modernisation territoriale, celles de la contemplation et de la vie active, de la mémoire et de l'activité présente. Si l'ancrage du projet dans des matériaux spécifiques et divers nous paraît l'indice, en ce qui concerne les concepteurs, d'une profonde *familiarité* avec le site, Bodmer souligne pour sa part l'importance du sentiment d'*étrangereté* dans la perception de la beauté du paysage genevois :

«*Il faut venir du dehors [...] pour se rendre compte de la beauté de cette proche campagne genevoise. Ceux qui l'aménagèrent ont été, à des époques différentes, de véritables artistes, et ce serait un crime que d'aller détruire leur œuvre.*»²⁰

Par la pratique, véritable miroir de la conception d'un projet généreux, le visiteur qui arpentera les rubans des surfaces publiques expérimentera lui-même, en le renouvelant en permanence, ce passage de l'*étrangereté* à la *familiarité*.

Notes

Elena Cogato Lanza est doctorante à l'EPFL - Département d'Architecture et collaboratrice scientifique à la Fondation Braillard Architectes, Genève.

¹ R.-J., «Ce qui se fait et se prépare à Genève», *La Suisse*, 25 août 1932.

² A. Bodmer, «Le développement d'une politique foncière dans une ville industrielle suisse depuis 1830», *Habitation*, n°5, 1930, pp. 35-38.

³ H. R. Von der Mühl, «Les débuts en Suisse Romande de l'urbanisme

et de l'aménagement national», *Plan*, n°2, 1946, pp. 33-34.

⁴ Cf. G. Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Editions de la Différence, 1996, p. 10: «*Le figuratif [la représentation] implique [...] le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet.*»

⁵ Des deux versions existantes, nous avons analysé la première, datée de 1936. La seconde, datée

de 1937 (suivant donc la chute du gouvernement Nicole et l'évitement de Braillard du Grand Conseil), en constitue une version relativement simplifiée.

⁶ Ces catégories découlent directement de notre observation du plan.

⁷ A. Bodmer, «Notes sur l'urbanisme à Genève», *Habitation*, n°5, 1937, p. 79.

⁸ Avec la Loi pour la conservation des monuments et la protection des sites.

⁹ Nous utilisons intentionnellement les notions élaborées par

Pierre Lavedan, *Qu'est-ce que l'urbanisme?*, Paris, 1926, et Marcel Poëte, *Introduction à l'urbanisme*, Paris, 1929.

10 La légende comprend également les zones suivantes: «chemins de fer», «industries», «bois et forêts à conserver».

11 A. Bodmer, «Notes sur l'urbanisme...», *op. cit.* p. 79.

12 Le relevé photographique du canton avait été effectué par le service fédéral de mensuration cadastrale en 1933. Cf. A. Hoechel, «Urbanistes et géomètres», *Habitation*, n°1, 1935, pp. 8-11.

13 Il s'agit des villages de Corsier, Gy, St.Maurice, Meinier, Corsinge, Jussy, Carre d'Amont et d'Aval, Sionnet, Lullier et Presinge.

14 Cette démarche est cohérente avec l'intention de réaliser la muni-

cipalisation des sols, considérée par les architectes du Département des Travaux Publics comme la condition fondamentale de toute réforme urbaine.

15 J. Stübben, *Der Städtebau. Handbuch der Architektur*, Darmstadt, publié à partir de 1883. Stübben avait prévu la possibilité de relier, sous la forme d'un réseau continu encerclant la ville, des parcours aménagés comme des parcs menant à des lieux de repos et permettant de jouir d'échappées visuelles sur la nature. Guillaume Fatio esquisse un résumé de l'ouvrage de Stübben en 1902, dans l'ouvrage *La Construction des Villes*, publié à Genève par la Société d'Amélioration du Logement.

16 W. Hegemann, *Der neue Bebauungsplan für Chicago*, Berlin, 1912, et *Ein Parkbuch*, Berlin, 1931.

17 «Le rôle des jardins ouvriers dans l'extension urbaine», *Habitation*, n°6, 1936, pp. 96-99.

18 Cf. C. Merlini, «Dentro la città, sopra la città. Descrizione e progetto urbanistico negli anni Trenta», *CRU*, n°2, 1994, pp. 22-34, sur le rapport entre différents types de regard exercés par l'urbaniste lors de l'analyse et différents styles d'aménagement urbain et territorial.

19 Bodmer utilise les photos de Fred Boissonnas afin d'illustrer ses propos dans les articles consacrés au *Plan de Zones*. Fred Boissonnas a littéralement construit l'identité du paysage genevois en tant que patrimoine en complicité avec les réflexions de Guillaume Fatio et Camille Martin, desquels il a illustré les ouvrages.

20 R.-J., *op. cit.*

Les proportions en architecture

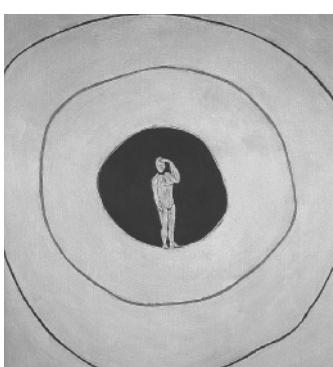
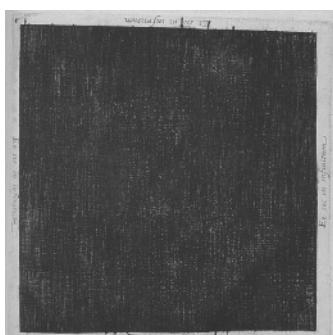
Concepts en détresse

Alberto Abriani

«Le secret est perdu.
Les anciens le possédaient...
Ô si seulement nous pouvions retrouver
leurs principes de la proportion...»¹

Avant l'ordre. Représentation de Robert Fludd (*Utriusque cosmi historia*, Oppenheim 1617-19. D'après F. Bertola, *Imago mundi*, Biblos, Cittadella, 1995, p. 161).

Après l'ordre. Représentation de Ferràn Garcia Sevilla, 1985, Barcelone (acrylique sur toile, 300 x 290 cm. D'après F. Bertola, op. cit., p. 191).



Chaos et Cosmos

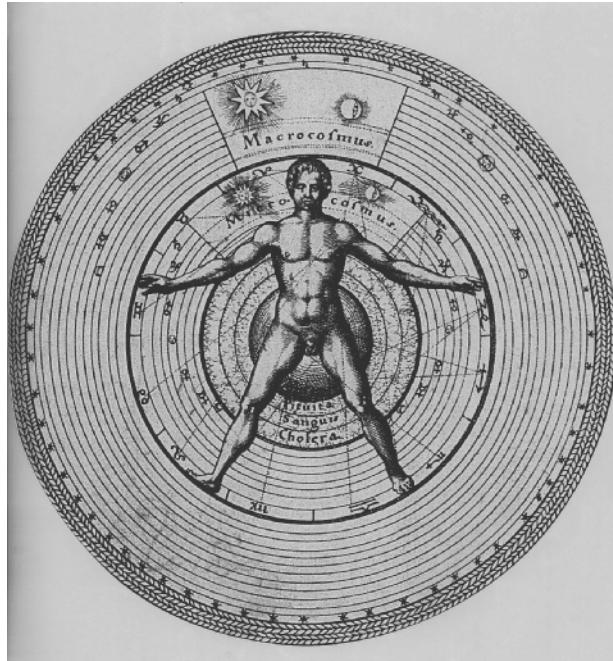
Les hommes ont commencé à appeler l'univers *cosmos* parce qu'ils y ont vu une beauté, que ce mot exprime – c'est aussi le mot que nous réservons aujourd'hui à la vénusté prêtée par l'industrie de la cosmétique. Le *cosmos* est la découverte d'un univers soustrait au *chaos* et soumis à la *cosmésis* de l'*harmonie*, soit aux *proportions*².

Mais de quelle beauté s'agissait-il? En tout premier chef, de l'effet de l'*ordre*, produit de la *récurrence*, que les astres paraissaient assurer par leurs dispositions périodiques dans les cieux. Si bien que la *beauté* serait le résultat d'une *récurrence ordonnée*, ou d'un *ordre récurrent*.

«La création de l'*ordre* dans un monde changeant et limité est le but ultime de la pensée et des actions de l'*homme* [...]. Son expérience [...] est 'géo-métrique'»³. De même que la *poésie*, surgissant d'un système extrêmement serré de contraintes de composition (*métriques*), l'*architecture* découle d'un système très arrêté de règles d'*organisation* et de *disposition* (*géo-métriques*).

Cela implique la croyance en un postulat du *réalisme*, plus ou moins radical, qui présuppose la correspondance biunivoque de la pensée et de ce qui est en dehors d'elle, et vice versa: nulle connaissance ne pourrait se donner sans un terrain d'*entente commun* sur lequel entamer, puis poursuivre des négociations entre ces deux pôles, que sont la rationalité humaine et la matérialité physique, qui autrement demeuraient deux opacités réciproques.

Mais tout n'est pas que *beauté* et *ordre*. Perséphone, Dionysos, Orphée sont là pour témoigner d'une présence vitale, mais désordonnée, bien que récurrente. La vitalité étant le principe mystérieux de l'*existence*, elle devra cependant trouver un *ordre* capable de la comprendre et de l'*exprimer*. Le produit de cette vitalité sera lui aussi enrayé dans l'*ordre*. L'*interrogation* des cieux par les anciens n'avait pas pour seul but de trouver des lois de fonctionnement, comme cela a pu être le cas aux temps modernes: ils cherchaient des réponses existentielles.



Microcosme et macrocosme: continuité et harmonie entre les deux cosmos. (Pietro Apiano, Astronomicum Caesareum, Ingolstadt 1540, d'après Francesco Bertola, op. cit., planche 12).

L'ordre implique une certaine ritualité. Aussi, le *rite* rejoint-il l'*art*, et l'*art* est la *technique rituelle* de production de la beauté, qui répond tour à tour à cette suite de questionnements: Qu'est-ce que l'*art*? C'est l'expression d'un *idéal esthétique*. Et qu'est-ce qu'un *idéal esthétique*? C'est l'expression de la *beauté*. Et qu'est-ce que la *beauté*? C'est l'*expression d'un ordre*. Le cercle semble se refermer sur lui-même.

Chacun de ces mots est un mot-clé qui contient un sens implicite. Mais le vrai mot-clé est le dernier: l'*ordre*. C'est celui-ci qui nous renvoie à la notion de *proportion*. La proportion est le concept et la technique d'administration et de gestion de l'*ordre*.

L'ordre primordial des proportions

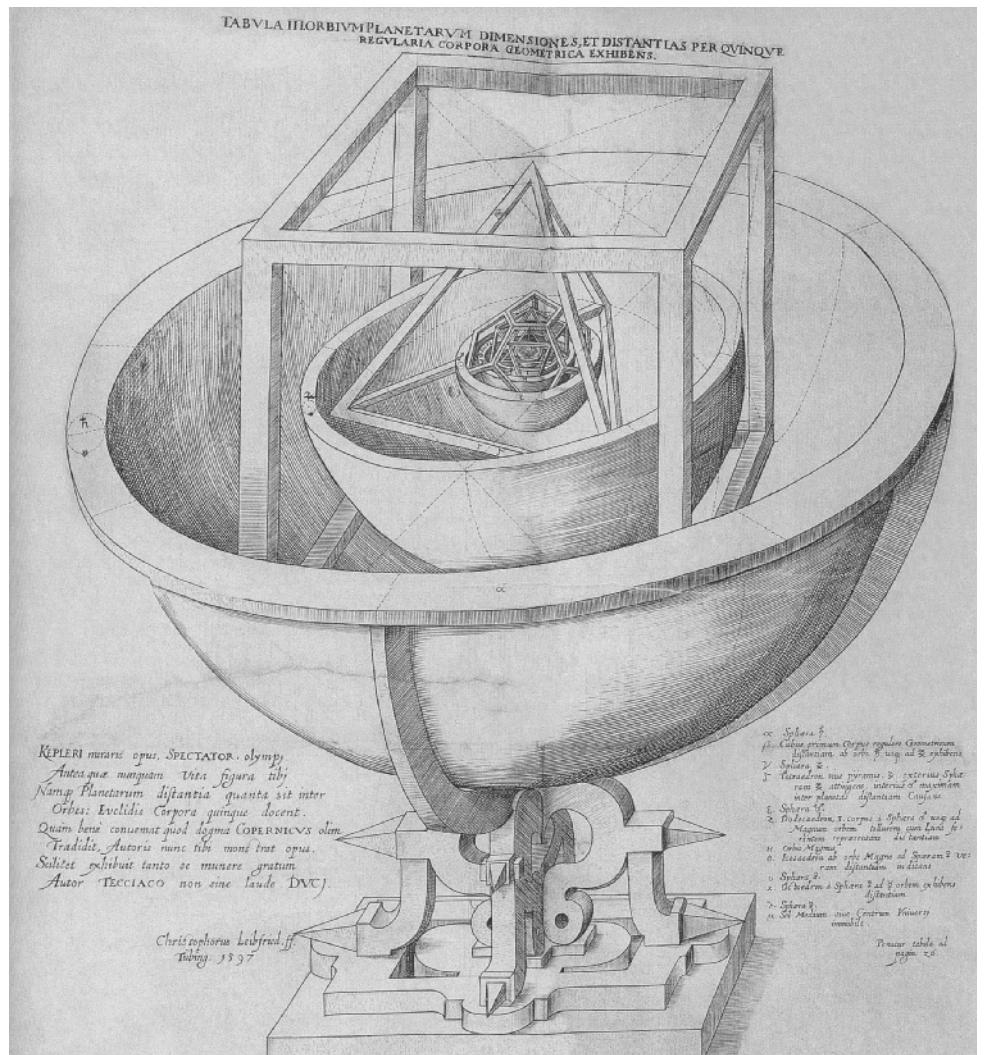
Le terme "proportion" assure la continuité de l'*art* de bâtir durant des millénaires: comme si, au-dessous de l'*expression superficielle* dont les différentes architectures s'habillent, une épure invisible mais essentielle en était le vrai élément constitutif, l'*ordre* qui constitue la substance du monde.

Une proportion consiste à accorder ou remplir l'intervalle entre deux termes donnés: c'est dans cette médiété que la proportion trouve sa naissance⁴. Mais ce dispositif ne concerne pas que la dimension de l'*extension*. Chez les Anciens, il se présentait comme le "problème harmonique" général, qui embrassait toutes les opérations parallèles et "analogues" à la création de l'*harmonie musicale*, que les pythagoriciens choisissent de préférence comme modèle ou comme exemple: toujours il était question de «*jeter un pont entre deux îlots de la connaissance*»⁵, lorsque la connaissance n'était pas morcelée en secteurs spécialisés.

Cet univers proportionnel, et invariant dans sa substance, était familier et encore vivant et agissant dans la pensée non seulement de Luca Pacioli et de Léonard de Vinci, mais bien encore de Képler et de Descartes, et même de Shakespeare⁶: mais il n'est plus le nôtre. Il

est difficile pour nous de saisir le véritable sens de cette organisation cosmique, bien que nous puissions en considérer la construction admirable. En essayant de repenser "à l'antique" les notions de nombre, de rapport et de proportion, nous découvrons que pour nos ancêtres grecs la perception des rapports et des proportions s'identifiait à l'opération élémentaire du jugement et du choix créateur en général, et que, dans cette conception harmonique de la Connaissance et de la Vie, le Beau, le Vrai et le Bien sont Un⁷.

Il est naturel que cette attitude "esthétique" de la philosophie générale se trouve reflétée dans l'Art de l'architecture, harmonisation de l'espace: la "symétrie" (qui n'a aucun rapport avec ce que nous appelons actuellement de ce nom) résultera donc du lien, de la *commodulatio*, de la mise en proportion, qui relie par l'entremise de l'étalement de mesure commun (le module) tous les éléments entre eux et avec le tout⁸.

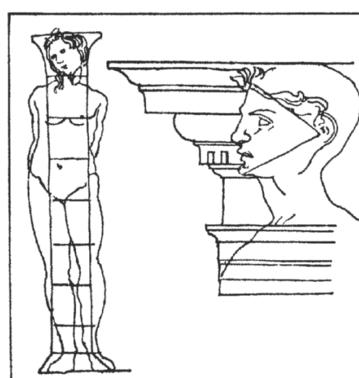
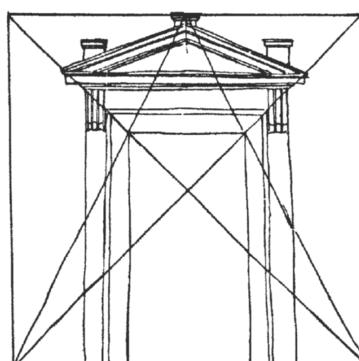
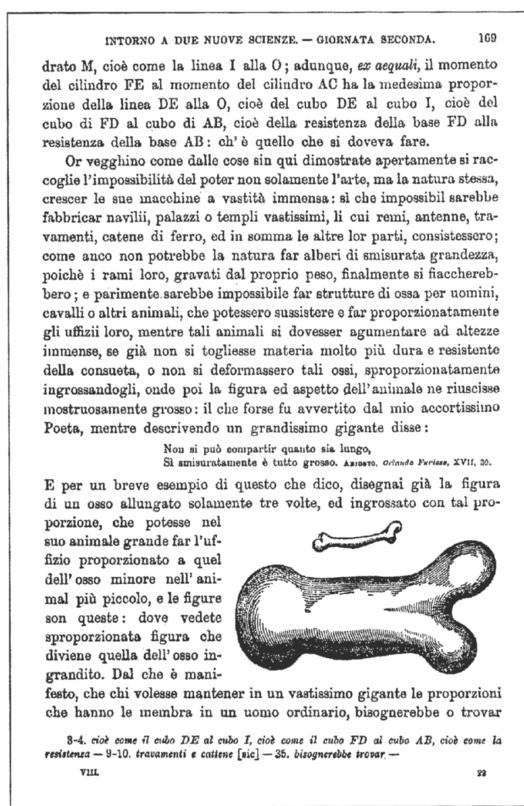


Théorie de Képler sur les orbites des planètes inscrites ou circonscrites aux cinq solides réguliers (platoniciens). (Johann Kepler, *Mystrium Cosmographicum*, Tübingen 1596, d'après F. Berrola, op. cit., p. 151).

Crise de l'univers classique

Auguste Choisy achève son *Histoire de l'architecture* par ce constat, qu'un «système nouveau de proportions s'est fait jour, où les lois harmoniques ne seront autres que celles de la stabilité.»⁹ Il semble ainsi tenir compte des leçons de Durand, de même que des changements intervenus pendant tout son siècle. Mais il met l'accent sur le mot et le concept de "proportion": son constat prend donc un sens apparemment contraire à la lettre de son apostrophe, à savoir précisément que l'architecture n'est pas que calcul statique. Dans son *Histoire*, Choisy répète sans cesse que l'architecture, malgré ou grâce aux contraintes matérielles, est l'expression d'un idéal esthétique. Et l'esthétique est une sensation et un sentiment qui entraînent le plaisir des sens et le plaisir de l'intellect. On retrouve cette conception dès la plus haute antiquité égyptienne dans toute la tradition non seulement classique, mais encore gothique et néoclassique. Cet idéal esthétique se résume en un mot: *symétrie*, qui se traduit normalement par *proportion*, bien que l'on y perde les nuances du latin *commensuratio*, *commodulatio*, et du grec *analogia*, *harmonia* et *eurythmia*.

Mais maintenant les proportions classiques ne sont plus en mesure de répondre aux exigences modernes, lesquelles se posent désormais à une échelle qui les dépasse: «Une société nouvelle s'est constituée, qui veut un art nouveau. L'abolition des maîtrises ouvre le champ aux innovations [...].»¹⁰ Et cependant, les anciennes catégories de l'esthétique du beau continuent d'être évoquées et employées lorsqu'il s'agit de retrouver la dimension



A gauche: *L'os de l'homme de taille normale et l'os du géant*. Pour que le géant ait une résistance proportionnelle à sa taille, l'os ne change pas seulement de dimensions mais aussi de forme. *Démonstration de Galilée (Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, 1638)*. D'après S. Di Pasquale, op. cit. à la note 11).

En haut, à droite: *Diagramme de Serlio pour les proportions d'une porte*.

En bas, à gauche: *Dessins de fra' Giocondo pour mettre en proportion les éléments architectoniques au corps humain*.

du monument: églises, écoles, mais aussi les nouveaux monuments empruntent le langage sûr et expérimenté de la tradition, les gares, les banques, les grands bureaux et usines confrontés à la nécessité de voiler, pour ne pas effrayer, la violence de la modernité, affichent une image de marque qui donne en même temps l'assurance de leur continuité dans la tradition. La "convenance" sera assurée par cet "architectural digest" que sont les "tracés régulateurs": les tracés régulateurs seront la version bourgeoise désenchantée des harmonies classiques, le répertoire de l'ordre, le décalogue qui devient catalogue, un reflet de l'hémiplégie moderne du souvenir¹¹.

En effet, «*il existe toujours l'illusion que la pratique pourrait être réduite à un système de règles prescriptives. Ceci est particulièrement évident dans l'enseignement de l'architecture et ne facilite pas notre perception des rapports entre la théorie et la pratique jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. On ne doit pas considérer cette relation moderne comme une normalité: elle incarne la crise de l'architecture contemporaine*», et illustre le processus de «*transformation de la théorie en une série de règles techniques [as fabricandi]*», qui accompagne le «*déplacement de la signification aussi bien de la géométrie que du nombre*»¹².

En ce sens, notre compréhension du *cosmos* classique devient difficilement perspicace, du fait que nous avons de l'univers une tout autre image. L'expérience de l'errance symbolique constituait et balisait l'horizon classique, faisant du monde un *cosmodrame*; tandis que la nôtre est une expérience non pas d'errance mais de fugacité, excursionniste, liée à notre entendement de la vitesse, de la fréquence d'échanges et de rechanges, de la profusion des signes, de la pléthora des informations, qui font de l'univers un *cosmodrome*.

La vidange du monde classique

Une fois que l'on a vidé le monde classique de ses significations organiques à son univers de sens, ses règles ne relèvent plus que de la normative prescriptive: l'architecture, devenue autoréférentielle, discipline autonome, ne se retrouvera que des "règles de l'art", des "tracés régulateurs", signaux lisibles mais non pas compréhensibles. Tout compte fait, l'architecture ne peut pas se passer du souvenir, qui lui est pour ainsi dire inscrit, de son activité originale qui est celle de reproduire et de reconstituer l'ordre recomposé et repourvu de sens de l'univers; elle n'a jamais réussi à se débarrasser de cette ancienne mise en représentation d'elle-même. Sauf que, maintenant, on emploie des mots, identiques dans leurs écriture, mais différents dans leur sens. Il ne faut pas aller trop loin, pour rencontrer ce cas de figure: quand on prononce le mot "harmonie", pensons-nous à sa signification chez les Anciens? Songeons-nous à "adaptation, connexion, liaison", et donc à "assemblage"? Tout au plus notre esprit nous renvoie à "accord", juste à la seule référence musicale étant mise en cause, tandis que la "cheville" ou le "joint", que le terme "harmonia" indique classiquement en maçonnerie, nous paraissent hors lieu, alors qu'ils seraient parfaitement bien placés. Également, pour prendre un autre exemple, dans la définition de l'ellipse nous en avons perdu les "résonances", lesquelles, dans le monde classique, font partie du concept, en sont même la partie essentielle: rien ne nous rappelle plus la valeur première du mot, si bien que l'"insuffisance", la "déprivation", que l'ellipse signifie, nous reste étrangère, et du même coup la vision que les classiques avaient de l'ellipse comme celle d'un " cercle manqué" nous échappe; elle nous étonnerait même.

Le premier alphabet des architectes est peut-être celui des proportions. A l'instar cependant de la langue étrusque, nous pouvons le lire, mais pas le comprendre; comme une langue morte, dont l'oubli est imputable au déficit moderne de mémoire active. Reste l'enseignement du proportionnement, avec sa mise en valeur euristique, cautionnée encore une fois par Choisy. Choisy ne se soustrait pas au courant qui revitalise les études sur l'esthétique positive (et non seulement sur le nombre d'or et sa transcription linéaire, la section d'or¹³). Mais, en bon ingénieur, il les rapporte à la matérialité (culturelle et opérationnelle) de la construction, où le mythe se plie aux exigences des conditions de travail, aussi bien de conception que d'exécution.

Son insistance sur la recherche de lois régulatrices, à savoir de tracés régulateurs, traduit son propos de montrer le souci prioritaire du constructeur, qui est éminemment exécutif. Il ne désapprend cependant pas qu'il ne s'agit là que de la mise en exécution d'une vision totalisante, dont nous aurions oublié les substructions. La recherche des tracés régulateurs ne serait alors qu'un aide-mémoire, dont le but est de reconstituer le cadre de l'harmonie, et non un but en soi. Mais le fait de n'avoir gardé, à l'époque contemporaine, que des liens avec les signifiants équivaut à une perte d'affinités aux signifiés, au point que certaines analyses font disparaître les œuvres sous un réseau de lignes et de figures censées en vain «décrypter et percer les secrets de la composition»¹⁴.

L'industrie des proportions

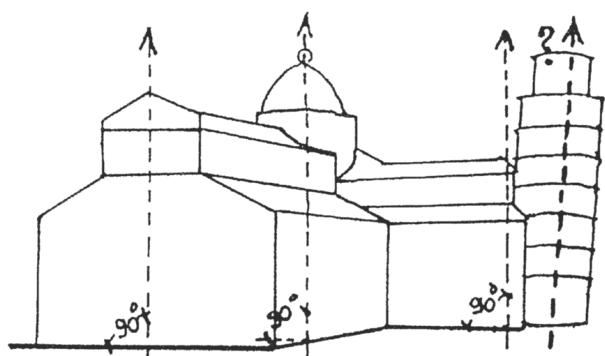
Les «parties essentielles de la théorie architecturale, de Vitruve à Le Corbusier, sont des doctrines des proportions.»¹⁵ Ce serait comme si l'on disait que l'histoire de la philosophie occidentale, comme par ailleurs le voulait Whitehead, ne fût qu'une série de notes en marge à Platon.

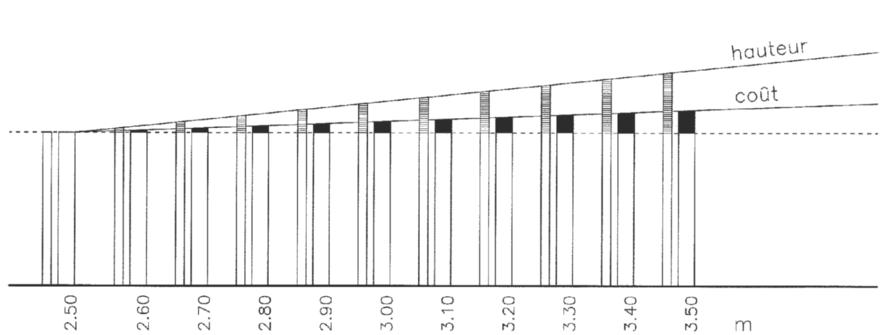
Peut-on imaginer que cette belle continuité ait pu demeurer intouchée, malgré les circonstances évoquées? Peut-on croire que l'harmonie dont parle Choisy soit la même que celle de la tradition classique? C'est le fait de se situer hors de l'histoire qui a pu préserver à la théorie architecturale classique son caractère d'universalité – qui est d'ailleurs le signe propre au mythe. L'architecture demeure ainsi une fabrique de symboles dont le sens est de garder le souvenir de l'unité primordiale sans partage et indivisible. Le temps humain, c'est-à-dire le temps historique, ne fait que rendre plus aiguë cette nostalgie du "retour" à l'unité et à l'universalité. C'est cette unité que Descartes ramène à une unité que la méthode impose, alors que chez les classiques se produisait exactement l'inverse, l'unité imposant pour ainsi dire sa méthode.

Ci-contre: La proportion à l'époque de la normalisation industrialisée.

La définition de la hauteur d'un logement est mise en relation avec le coût de la construction: l'augmentation du coût est proportionnelle à l'augmentation de la hauteur par étage, une variation de 4% de la hauteur entraînant une variation du coût de 1,50% env., suivant une progression linéaire. (D'après Charles Noël, «Variation du coût de la construction», Cahiers du Centre Scientifique et Technique du Bâtiment, n° 311, Paris, août 1959, p. 67).

Ci-dessous: La Tour de Pise (asymétrie injustifiée). (Tiré de M. Borissavliévitch, voir la note 15).



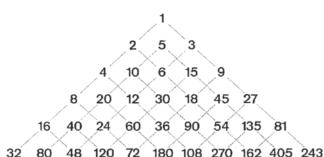


Celle de la proportion demeure un souci, presque un réflexe conditionné de l'architecte, jusqu'encore, aux temps récents, dans la théorie moderne de la "modularité". La dimension (et non seulement la catégorie) du temps, entre en jeu comme une des variables de référence, alors qu'elle n'avait guère d'évidence dans l'univers classique. Le temps devient même une fonction du coût de construction¹⁶: on est là au bout de la course, dont Durand avait donné le coup d'envoi, à une distance maintenant très éloignée des prémisses classiques.

Le concept de *norme* subsiste, mais les critères de "qualité" et d'"agrément" changent du point de vue conceptuel, théorique, pratique. A côté de l'introduction de termes d'un univers nouveau, tels le *temps* et le *coût*, l'adaptation des termes linguistiques est également un indice supplémentaire du changement: le *programme* devient *programmation*, ou mieux un ensemble de techniques de programmation, les *normes* sont soumises à des contrôles, alors que traditionnellement c'était l'exécution, et non pas la norme, qui faisait l'objet du contrôle.

La méthode à l'époque contemporaine est entendue «comme ensemble de propositions conventionnelles (différentes selon les sciences et aussi à l'intérieur d'une même science et exprimables par des langages particuliers), choisies dans le but de rendre possible un discours cohérent.»¹⁷ Le modèle de référence est celui du langage et de la langue: de la structure et des règles structurelles fondamentales des systèmes logico-linguistiques. La logique formelle, la théorie des jeux, sont des techniques modernes créées dans la tentative de gérer la multiplicité, historique et contextuelle, et de la réduire à un simulacre d'unité.

L'exigence de prendre autorité et de faire continuité à partir de la citation des "majeurs" se manifeste, sans se rendre compte apparemment du hiatus intervenu vers la fin du XVIII^e siècle (avec néanmoins des préavis): «Architecture, du grec *tektaino*, je fabrique, j'exécute, de même que j'invente [...]. Science et art de bâtir, mais aussi quelque chose de plus. Preuve en est le fait que déjà dans l'antiquité l'architecture est considérée comme une discipline ayant des tâches et des possibilités transcendant la signification courante de science et d'art pour prendre des aspects moraux, sociaux, parfois même gnoséologiques. Par transposition, dans le sillon des doctrines philosophiques depuis la classicité jusqu'aux temps modernes, l'art architectonique est, par exemple, chez Kant, 'l'art du système', où par système il entend l'unité de multiples connaissances rassemblées sous une idée' (*Critique de la raison pure*, chap, III). Pour les mouvements de la pensée contemporaine [...], l'extension du champ contenue dans la signification primitive du mot [architecture] [...] est élargie et précisée dans ses valeurs et dans ses retombées théorétiques et pratiques.»¹⁸



Il s'agit d'une mésentente euphorique mais fatale de l'histoire et du monde classique. D'autant plus que l'avènement de l'industrialisation ne peut que confirmer la différence irréversible du classique.

Par ailleurs, d'autres phénomènes peuvent aider cette perception. «*Entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, à côté de la Révolution française, une autre révolution prend vie, moins perceptible, mais aux conséquences aussi bouleversantes : la découverte de l'électromagnétisme [...]*».¹⁹ «[...] Il s'agit d'un type d'énergie totalement réfractaire aux mesures traditionnelles par le point, la ligne et la superficie, c'est-à-dire par la géométrie euclidienne [...]. Ou, dans d'autres termes, la modernité s'est créé un fétiche de certaines règles de mesure de l'espace, lesquelles sont totalement destituées lorsque le nouvel univers électromagnétique s'affirme. Pour ce dernier, les notions de point, ligne, superficie apparaissent absolument incongrues» pour décrire et traiter des grandeurs vectorielles, des dimensions définies par le champ, les ondes, le courant, et la vitesse qui les parcourt et qui en change les rapports. «[...] La perspective, dont on considère Leon Battista Alberti comme le chef de file, était un système de mesure parfait, homogène, isotrope.» Mais maintenant, «dans le nouvel univers technétronique, nous savons que l'espace est sillonné par la vitesse presque incommensurable et pratiquement infinie de la lumière (des télécommunications), en conséquence de quoi il devient futile de perdre du temps et de se fatiguer à enregistrer les valeurs de l'éloignement: celles-ci peuvent être "brûlées" sans regret, le centre est partout, les images voyagent dans un état ubiquitaire, elles avancent et reculent à notre gré.»²⁰

Dans ce contexte, l'architecture se cramponne à sa propre tradition, revendiquant son appartenance au monde des "racines", du commencement, et même, d'une façon plus fondamentaliste, au monde des origines et partant des archétypes. Elle revendique son espace tridimensionnel et son temps linéaire, gérés par un réalisme géométrique considéré comme plus propre et plus proche de l'homme. A une échelle extrêmement plus primitive, le domaine de la construction produit lui aussi des secousses et des soubresauts à la paisible voie des pères: face à des matériaux tels l'acier et le béton armé, comment s'y prendre pour assurer la reconnaissance quasi phylogénétique de l'espèce pensante et de ses expressions architecturales, à l'ascendance d'autant plus pleine qu'elle est immémoriale?

Il est inévitable que lorsque cette belle construction se déchire, il n'en reste plus que des fables, dont on a perdu le sens mais dont on a gardé la liturgie: les règles répondant à l'harmonie universelle deviennent des gestes d'ordre déterminés par une autorité (la tradition, l'histoire, un personnage...), qui cherchent à pallier la perte de l'origine par un complexe de normes figées et rassurantes.

De ce point de vue, on ne peut que comprendre la violence de la critique durandienne aux légendes et habitudes vitruvianesques. Malheureusement, elle ne propose que peu de chose face à cette tradition, et notamment elle n'arrive guère à remplacer les fastes de ses legs par une production symbolique comparable. "Monsieur entraxe" est néanmoins le coryphée de la modernité imminente, et en ce sens il ne fait qu'annoncer l'éloignement et l'inintelligence par rapport au monde classique, qui seront pourtant aussi le fait de ceux qui s'en réclament.

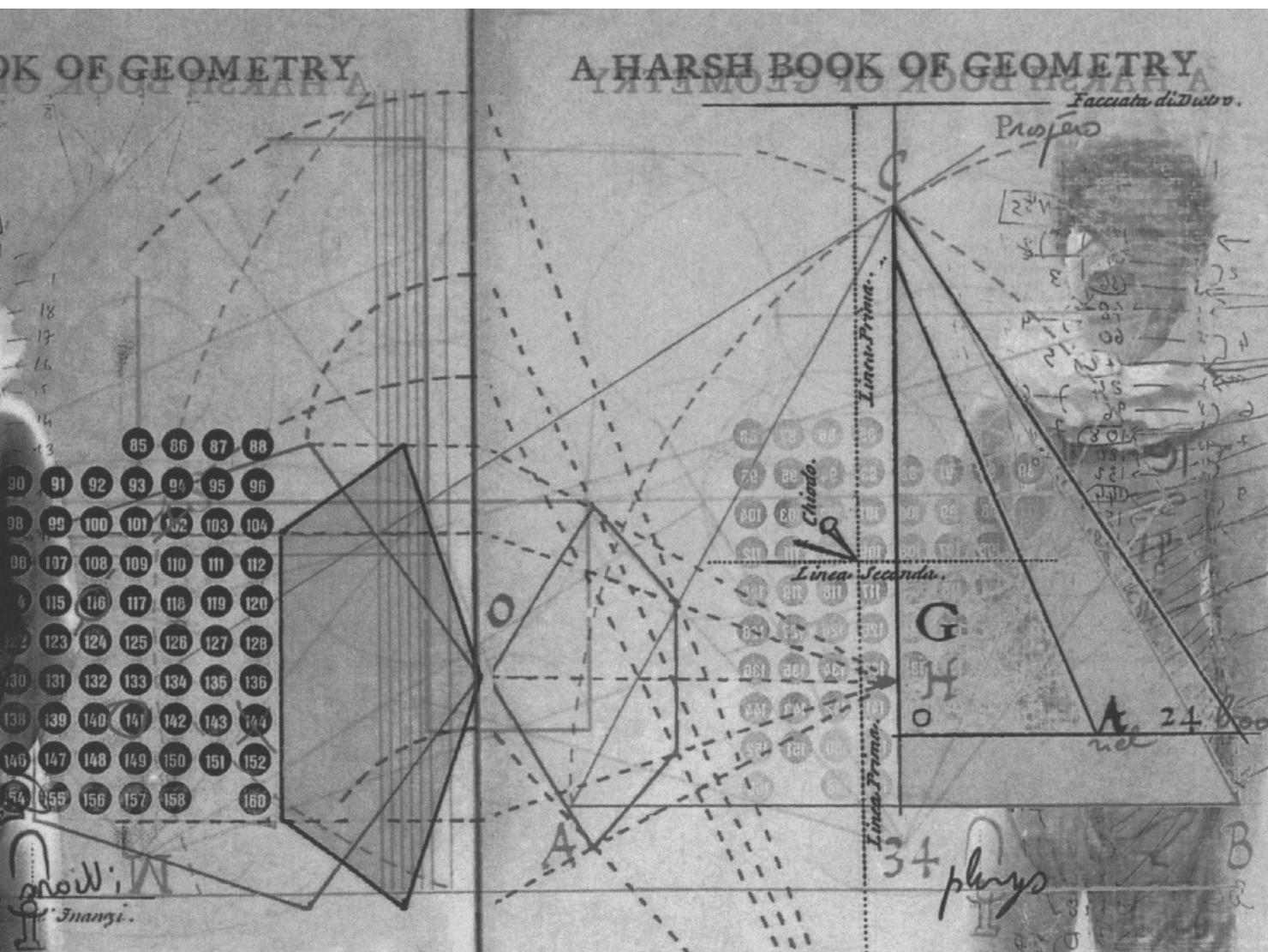
Makro et mikro sine kosmo

Si l'on croit les linguistes, et que pendant quelques instants l'on assimile l'architecture à un langage²¹, nous pourrons constater que de son antiquité nous connaissons l'alphabet et



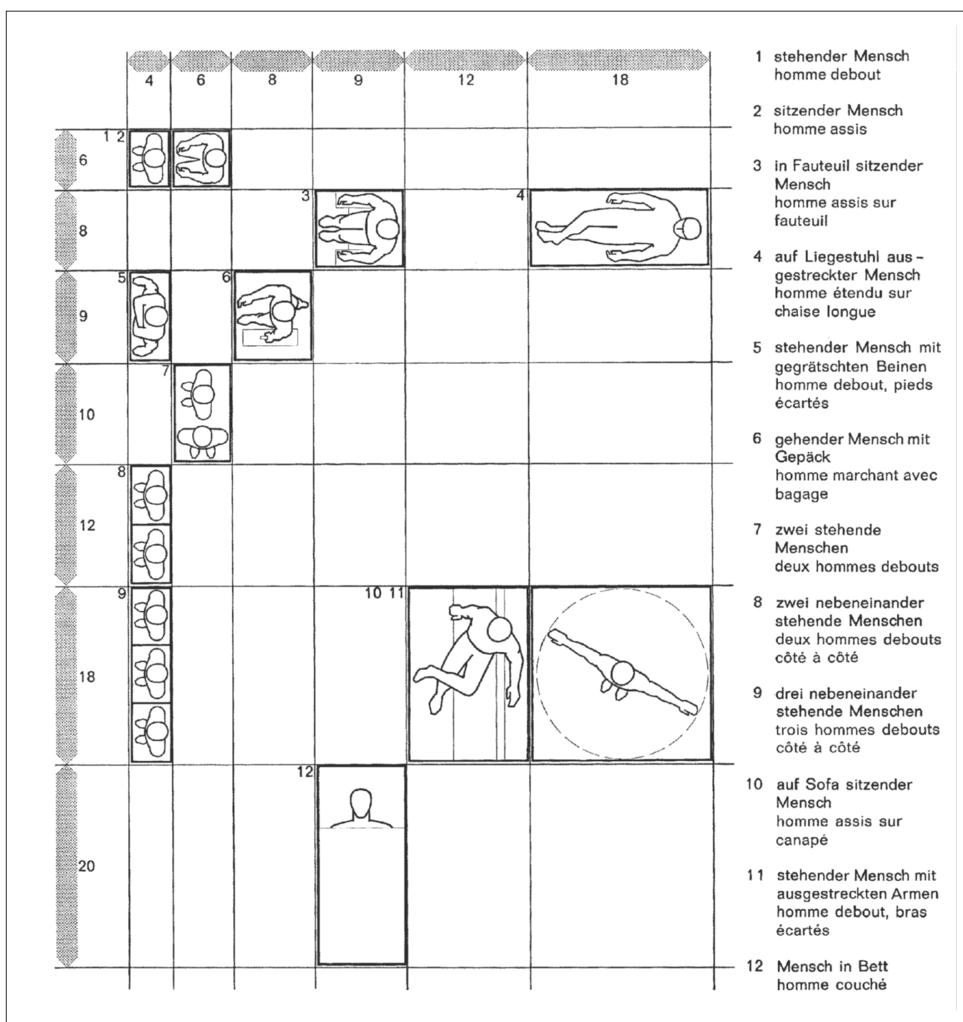
L'univers proportionnel classique se traduit en des combinaisons du répertoire et en un décor joyeux et ironique.
(Tiré de Peter Greenaway, The Harsh Book of Geometry from Prospero's Books, in The Stairs, Genève, vol. I, Le cadrage, Merrell Holbritten Publ., London, 1994, p. 101).

pour ainsi dire la phonétique, et aussi la morphologie, c'est-à-dire l'organisation formelle de son système linguistique. Et puisque nous avons saisi les règles de cette organisation, nous avons eu tendance à les interpréter et à les utiliser par le biais d'une sorte d'accumulation de suffixes, c'est-à-dire par des éléments ajoutés à leur racine originale, qui en modifient la signification : on garantirait par là une continuité basée sur des désinences, par consonances et assonances, qui ont travesti peu à peu le sens de départ. On s'est emparé également de la syntaxe de ce langage, c'est-à-dire des fonctions propres à la structure et à la construction de la phrase et du discours. Avec tout cela, on a pensé avoir répertorié toutes les variantes compatibles avec cet univers, et on a cru pouvoir exhiber tous les exercices de style qui en découlent, c'est-à-dire parvenir à des expressions architecturales parfaitement achevées.



La non-falsification d'une théorie signifie qu'aucune observation ne peut la réfuter : elle n'est ni fausse ni dépourvue de signification, simplement elle n'a pas le caractère d'une théorie empirique. Elle produit néanmoins un vide explicatif vis-à-vis du réel²² : mais ce fait ne constituait nullement un inconvénient pour les classiques, car une confiance mythique était installée entre le réel et sa représentation conceptuelle. Amphion bâtit les murs de Thèbes, les pierres venant se placer harmonieusement d'elles-mêmes suivant les lois de disposition (*taxis*) des sept cordes de sa lyre²³.

Or nous sommes confrontés non seulement au difficile congé de la classicité, mais aussi au non moins difficile congé de la modernité, une mère contestée de nos jours : congés que les temps actuels nous forcent à envisager et à balancer, nous astreignant à une fuite en avant, pour privilégier une "langue" qui se donne uniquement dans sa "forme" devenue pure "écriture", qui se meut dans le monde raréfié du virtuel, de la combinatoire aléatoire et possibiliste, où l'ordre n'est plus qu'un *flatus vocis* adopté comme dispositif de simulacre, et l'architecture une composition anagrammatique non oublieuse peut-être de la déconstruction cabaliste, un sténogramme adéquat à notre vitesse de fuite.



A gauche: Homo ad quadratum, ad rectangulum, ad circulum dans la représentation de grandeurs modulaires fonctionnelles appliquées au dessin et exprimées en modules de 10 cm. (Tiré de Pierre Bussat, Die Modul-Ordnung im Hochbau/La coordination modulaire dans le bâtiment, Karl Krämer Verl., Stuttgart, 1963, p. 31).

Ci-dessous: Homo ad quadratum, ad circulum, ad pentagramma. Figures tirées du traité de philosophie occulte d'Agrippa de Nettesheim (1486-1534), à mettre en relation aux premières publications du texte retrouvé de Vitruve.



Face à leur aspiration récurrente de maîtriser leur langage et de contrôler leurs arguments, les architectes se sont toujours adressés aux mathématiciens et aux philosophes. En quête de certitudes, ils se sont accrochés aux visions du monde les plus achevées. Très souvent cette attitude demeure même au-delà des exigences historiques de leur époque. Mais il est indéniable que les mathématiques modernes et les philosophies actuelles dépassent les possibilités effectives du faire architectonique, lequel reste cramponné et pour ainsi dire condamné à l'espace euclidien, dont la géométrie correspond à une philosophie qui ne peut qu'être architectonique, comme l'est l'aristotélicienne, intégrée aux certitudes pensives du platonisme : dans ce contexte, on peut comprendre la persistance rassurante de la théorie des proportions, qui en est l'expression la plus précise.

Comment, en effet, l'architecture pourrait-elle envisager de se mouvoir en dehors du vieux procédé *per genus proximum et differentiam specificam*, et sans partir d'un concept général préalable d'"art" et d'"artisticité"²⁴, ou sans devoir y refluer ? L'œuvre architecturale n'a jamais coïncidé à sa simple "chose", elle a toujours conduit à "autre" (allégorie), elle a toujours cherché à réunir les parties jetées et dispersées dans l'espace et le temps de l'aventure humaine (symbole) : mais, classiquement, cet espace était bien et préalablement défini, com-mensuré, pro-portionné, et les résultats de l'opération architecturale étaient prévus et attendus, car il ne s'agissait que d'un *retour*. La tentative toute moderne de maîtriser le *projet*, c'est-à-dire l'*histoire* et sa *progression* (que la modernité avait d'ailleurs inventées), paraît se solder par un prolapsus de la raison. Celle des proportions, qui à la raison appartiennent par antonomase, est une question qui n'a pu que suivre le même destin.

Fiat mundus, pereat principium ! Fiat principium, pereat mundus ! Peut-on recoudre ces deux exigences égales et contraires ?

Notes

¹ William Gilpin, *Three Essays on Picturesque Beauty*, 1794 (2^e éd.), p. 32 (1^{re} éd. 1792).

² Il n'est pas question ici d'ambitionner un "traité des proportions": entreprise d'ailleurs hors propos, si l'on songe que la bibliographie à ce sujet occupe à elle seule des centaines de pages (Hermann Graf, *Bibliographie zur Problem der Proportionen*, Speyer 1958; Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie*, DuMont Buchverlag, Köln 1984/1982, p. 232-286).

Il n'est pas non plus question de développer des analyses ponctuelles sur des aspects, bien qu'ils soient par ailleurs de vaste portée et de grand prestige, tel la "divine proportion", ou le "Modulor".

Nous avons simplement cherché, comme l'indique le sous-titre de ce

bref essai, à saisir les quelques signes du désarroi intellectuel auquel se trouve livré le "bon architecte" de nos jours, et d'en donner les quelques présages d'entendement.

Dans la quête de notre documentation, nous avons constaté, à notre regret, ne pas disposer de la documentation intégrale du Congrès sur les proportions, qui eut lieu à l'occasion de la IX^e Triennale de Milan, en 1951. A ce propos, v. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy Editions, Londres 1962 (1964 et 1971), Appendice (Bibliographie), où il signale l'événement: 1951, Nona Triennale di Milano. Studi sulle proporzioni. Mostra bibliografica, Milano (catalogo della mostra tenutasi in occasione del Congresso di Milano sulla proporzione). Paul

v. Naredi-Rainer, *op. cit.*, chap. IV, p. 138, n° 1, est même plus précis: du 27 au 29 septembre 1951 eut lieu à Milan, dans le cadre de la IX^e Triennale, un congrès sur «Les proportions dans l'art», dont les compte-rendus annoncés n'ont malheureusement pas vu le jour. A ce sujet on ne connaît apparemment que les articles d'Alfred Roth («Erster Internationaler Kongress über die Proportionen in der Kunst», *Werk*, 38/1951), et de Rudolf Wittkower («International Congress on Proportion in the Arts», *The Burlington Magazine*, 94/1952), outre une correspondance dans *Die Neue Zürcher Zeitung* du 11.10.1951.

Dans ces années-là, on remarque une floraison renouvelée d'intérêt et d'études à ce sujet, dont Le Modulor occupe certainement le

centre, mais dont Lurçat et quantité de recherches historiques font aussi partie.

Ci-dessous figurent les quelques ouvrages auxquels, outre ceux cités dans les notes et dans les légendes des illustrations, nous nous sommes référés:

Eugène E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture* (sous "symétrie"), et *Entretiens sur l'architecture* (Paris, 1863), vol. I.

Heinrich Wölfflin, «Zur Lehre von den Proportionen», *Deutsche Bauzeitung* 23/1889 (repris in: H.W., *Kleine Schriften*, édités par Joseph Gantner, Basel, 1946).

Louis Hautecœur, «Les proportions mathématiques et l'architecture», *Gazette des Beaux-Arts*, XVIII (1937), p. 263 ss.; Id., *De l'architecture*, Paris, 1938, p. 198 ss. (Les Proportions).

James S. Ackerman, «Ars sine scientia nihil est'. Gothic theory of architecture at the Cathedral of Milan», *The Art Bulletin* 31/1949.

Le Corbusier encyclopedia, Electa, Milan, 1988 (Centre Pompidou, Paris 1987), par les soins de Jacques Lucan.

André Lurçat, *Formes, Composition et Lois d'Harmonie. Éléments d'une science de l'esthétique architecturale*, 3 vol., Paris, 1953.

Rudolf Wittkower, «Le Corbusier's modulor», in *Four Great Makers of modern architecture*, 2^e éd. New York 1970 (repris in *Le Corbusier in Perspective*, par les soins de Peter Serenyi, Englewood Cliffs, New Jersey, 1975).

³ Alberto Pérez-Gómez, *L'architecture et la crise de la science moderne*, Mardaga, Bruxelles 1987 (éd. orig. améric., MIT, 1983), p. 11.

⁴ Matila Costiescu Ghyska, *Le Nombre d'Or*, Gallimard, Paris, 1959 (et 1952; 1^{re} éd. 1931), p. 32. Du même Auteur: *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Gallimard, Paris, 1927; *Philosophie et mystique du nombre*, Payot, Paris, 1952.

⁵ M. C. Ghyska, *Le Nombre d'Or*, op. cit., pp. 32-33.

⁶ Id., p. 28. Cf. aussi Giovanni Della Casa, *Galateo* (1556), XXVI: «[...] dove ha convenevole misura

*fra le parti verso di sé e fra le parti e l' tutto, quivi è la bellezza [...]. Vuol essere la bellezza uno quanto si può il più e la bruttezza per lo contrario è molti». Et Id., XXVIII: «Non si dee adunque l'uomo contentare di fare le cose buone, ma dee studiare di farle anco leggiadre. [...] cose che sono ben composte e ben divise l'una con l'altra e tutte insieme: senza la qual misura ezziando il bene non è bello e la bellezza non è piacevole.» Et du reste, cette belle rationalité harmonieuse est encore saisie ici et là aux temps modernes, chez Goethe, chez Semper, et encore chez Valéry. Suivant l'expression de Valéry, les temples chantent; ce que Goethe dit déjà dans le *Second Faust*: : «Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt;/ Ich glaube gar, der ganze Tempel singt!». De Semper, on connaît sa reconstitution mythique de la naissance de l'architecture découlant de la danse.*

⁷ M. C. Ghyska, *Le Nombre d'Or*, op. cit., pp. 38-39.

⁸ Id., pp. 40-41. Vitruve insiste longuement sur cette "symphonie" parfaite du jeu des proportions dans le corps humain, et sur le jeu de correspondances analogues, parfois même numériquement identiques, que l'architecte doit établir dans le plan eurythmique des édifices sacrés: tout son troisième livre est consacré à ce parallélisme, les comparaisons et similitudes empruntées à la musique y alternant du reste avec les préceptes purement géométriques (ibid., p. 40). Ghyska évoque aussi la représentation figurée de la tétractys, bien connue:



La tétractys avait ainsi à la fois les qualités transcendantes de la Décade (archétype de la dizaine), et les qualités dynamiques de la croissance triangulaire, base elle-même de la génération de tous les nombres figurés plans ou solides (ibid., pp. 34-35). Parmi les multiples passages dont l'arithmologie

s'alimente et qu'elle produit, il faut évoquer encore, pour compléter le cadre de référence qui était celui de nos ancêtres, la Pentade ou caractéristique du Cinq. Elle participe d'une part à l'essence et à l'importance de la Décade comme étant sa moitié et son image condensée, mais différemment de celle-là et en plus elle représente l'harmonie propre au monde de l'homme: archétype abstrait de la génération (ibid., pp. 36-37). Son image graphique, le pentalpha ou pentagramme (pentagone étoilé), se distingue en livrant directement cette proportion continue dont le résultat est celui de la section d'or, avec toutes ses implications pour la mise en proportion des entités aussi bien conceptuelles que physiques et organiques: il sera donc à la fois le symbole de l'Amour créateur et celui de la beauté vivante (ibid., p. 37). La boucle est bouclée: l'idée de l'analogie, de la correspondance entre la structure (le "Nombre") et le rythme du Cosmos et ceux de l'Homme, entre le Macrocosme et le Microcosme trouve ici son expression accomplie.

⁹ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture* (2 vol., 1899), Serg, Ivry, 1976, vol. II, p. 593.

¹⁰ Id., vol. II, p. 592. C'est d'ailleurs sur les pas de cette clôture que prend source l'*Histoire de l'architecture moderne* de Benevoli: «Le 14 avril 1791, l'Union fraternelle des travailleurs du bâtiment de Paris – les ouvriers des chantiers de Sainte-Geneviève, de la Place de la Concorde, des nouveaux ponts sur la Seine –, invitent les employeurs à édicter un règlement des salaires. Un mois auparavant, un arrêté de l'Assemblée constituante a abrogé l'ordonnance traditionnelle des corporations qui régissaient jusqu'alors les relations de travail. Le 26 avril le maire de Paris, Baily, par une affiche collée dans les rues de la ville, confirme: "La loi a anéanti les corporations qui entretenaient le monopole".» (Grace M. Jaffé, *Le mouvement ouvrier à Paris pendant la révolution française (1789-1791)*, F. Alcan, Paris, 1924, in Leonardo Benevoli, *Histoire de l'architecture moderne*, Dunod/Bordas, Paris, 1978, 1^{re} éd. ital. 1960, 1. La révolution industrielle, p. 1). Ce monopole ne concernait pas que le règlement des salaires, mais aussi tout le

pouvoir du savoir et y compris le corpus pour initiés de la doctrine des proportions.

¹¹ La gêne sinon le malaise, et puis le délabrement de la tradition s'annoncent d'ailleurs déjà au XVII^e s. V. Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Seuil, Paris, 1980, pp. 261 ss., à propos de Pierre Patte. V. aussi, pour un autre aspect, Salvatore Di Pasquale, *L'arte del costruire*, Marsilio, Venise 1996, p. 45 et chap. 2, où l'on fait référence à l'opération déstabilisante entamée par Galilée (*Discours*), lorsqu'il met en crise la compacité de la triade vitruvienne en venant à en saboter la stabilité de la *firma*.

¹² A. Pérez-Gomez, *op. cit.*, p. 16.

¹³ Cf. bibliographie in Marguerite Neveux, *Le Nombre d'Or. Radiographie d'un mythe*, Seuil, Paris, 1995.

¹⁴ M. Neveux, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ P. v. Naredi-Rainer, *op. cit.*, p. 139. Il y a toutefois de la vérité dans cette affirmation: l'approche "proportionnelle" aux arts semble en effet se perpétuer, sous différentes formes, avec une tendance plus accentuée vers l'interprétation psychologique. V. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1987 (1961), p. 699 (Note sur la consonance): «[...]

*il doit y avoir une certaine proportion entre les durées de chacune des articulations de la forme temporelle, sinon la conscience perdrait de vue au cours de l'un de ses moments les "significations" qu'elle a enregistrées au cours du moment précédent et qu'elle porte en elle; les relations qu'elle a à se signifier dans la durée entre les images mélodiques appartenant aux deux ou trois moments de la forme dépasseraient son pouvoir relationnel. C'est une des conditions de la Beauté que cette proportion dans la durée des diverses parties de l'œuvre.» Ce passage paraît en résonance avec ce qu'avait cru démontrer Milioutine Borissavliéwitch, *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, Blanchard, Paris, 1954, p. 177, s'étant aventuré jusqu'à "corriger" les proportions du Parthénon: «[...] le nombre de colonnes du Parthénon nous paraît exagéré, parce qu'il nous fait perdre cet effet de symétrie. Lorsque ce nombre est encore plus grand [...], l'effet de symétrie est presque nul: seul, le tympan reste symétrique, tandis que les colonnes sont regardées comme une rangée, une colonnade ou une continuité. Nous nous y perdons en les comptant, tandis que lorsque leur nombre ne dépasse pas six, nous saisissions facilement et très vite ce nombre et la disposition symétrique des colonnes: trois à gauche, trois à droite.»; et jusqu'encore à trouver "injustifiée" la Tour de Pise: Id., fig. 123, vol. des figures, p. 30: «La Tour de Pise (asymétrie injustifiée)».*

¹⁶ Cf. AIRE (Associaz. Ital. per la promozione degli studi e delle Ricerche per l'Edilizia), *Dieci studi preliminari all'industrializzazione edilizia*, Milan, 1965.

¹⁷ Giuseppe Ciribini, in AIRE, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸ Id., p. 8.

¹⁹ Renato Barilli, *L'alba del contemporaneo*, Feltrinelli, Milan, 1996, Présentation.

²⁰ Id., pp. 12-13.

²¹ Cf. John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Methuen & Co/BBC, London, 1963.

²² Edoardo Benvenuto, «Sul lessico», *Anfione e Zeto*, A.I., N. 0/1988, p. 166 (avec référence entre autres à Karl Popper, *Science et Philosophie*, tr.it. Turin, 1969, p. 130).

²³ Cf. Romano Gasparotti, «A proposito dei miti greci su Anfione e Zeto», *Anfione e Zeto*, *op. cit.*, p. 217. Cf. aussi Rosario Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Jaca Book, Milan, 1983.

²⁴ Cf. E. Benvenuto, *op. cit.*, p. 175.

Les Constructeurs de Fernand Léger

De la place de Smolensk à la vallée de Chevreuse, ou quelques tribulations d'un chantier pictural

Antoine Baudin

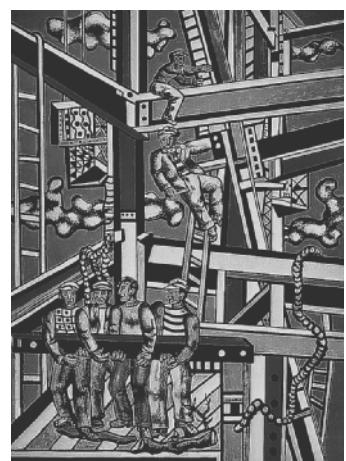
Dans l'histoire des relations équivoques qu'entretiennent l'architecture et les arts plastiques au XX^e siècle, Fernand Léger occupe une place de premier plan. On connaît, dès les années 1910, son attention pionnière à l'environnement urbain et à la culture technique, puis son apport déterminant à la formulation picturale de l'"esprit moderne" postcubiste, sa mise en cause du tableau de chevalet au profit du "mur" et d'une communication sociale élargie, sa réflexion sur la couleur dans l'espace de l'architecture, sans parler de sa collaboration privilégiée avec maints architectes du mouvement moderne. Autant d'éléments qu'est venue rappeler en 1997 la grande rétrospective consacrée à l'artiste par le Centre Pompidou¹. Y figuraient quelques pièces majeures de son cycle *Les Constructeurs* (1950-1951), mais aussi l'indication discrète de sa source visuelle immédiate jusqu'alors occultée, une couverture de la revue *L'URSS en construction*, dont on mesurera plus loin la profonde ambivalence.

Le cycle en question est exceptionnel à plus d'un titre. Il pose le problème de l'iconographie du chantier, rarissime dans la tradition picturale moderne, singulièrement française, et celui de ses enjeux idéologiques. Le contexte de son élaboration, ses sources, ses usages et sa fortune critique en font un puissant révélateur des tensions et des paradoxes de cette période encore méconnue de l'évolution artistique. Les quelques remarques ci-dessous n'ont d'autre ambition que d'y signaler certaines voies d'investigation.

Polysémie

Des ouvriers occupés (lâchement) au montage d'une structure métallique : considéré d'un point de vue vulgairement thématique, l'iconographie des *Constructeurs* est à la fois tardive (cinq ans avant sa mort) et unique dans l'œuvre de Léger. Elle est tout aussi rare dans la peinture française de ce siècle (sauf par exemple chez un Maximilien Luce), où, plus généralement, le tabou de la représentation du travail ne souffre que de rares exceptions, y compris chez les artistes restés fidèles à une esthétique du sujet : labours rural ou domestique y dominent décidément, à l'exclusion quasi totale de l'activité industrielle. Les raisons en sont multiples, à commencer par le poids de la hiérarchie traditionnelle des genres et des thèmes. L'autonomisation moderniste des valeurs formelles n'en renversera pas vraiment le principe, sinon bien sûr pour déplacer la question du sens et de la valeur du sujet.

Fernand Léger, *Les Constructeurs* (état dit définitif), 1950, huile sur toile, 330 x 200 cm. © ProLitteris, Zürich. Musée national Fernand Léger, Biot.



De la métaphore machiniste quasi abstraite à l'association poétique d'organismes et d'objets quotidiens, Léger aura pour sa part exploité nombre d'éléments emblématiques de l'activité moderne, non à des fins de représentation synthétique ou descriptive, mais pour les subordonner au primat de l'organisation plastique tout en connotant cette dernière. Le thème "narratif" de la construction en acte n'a donc guère sa place ici, il apparaît de même relativisé dans *Les Constructeurs*: on verra que Léger expose d'abord son cycle comme un *work in progress*, ou plutôt comme un travail de construction pourvu de tout son matériel. C'est aussi que le référent du chantier implique une analogie et une manière de concurrence avec sa propre pratique (souvent comparée à celle d'un ouvrier) et avec son système pictural conçu comme "organisation de la forme".

L'argument vaut à plus forte raison pour la plupart des praticiens de l'abstraction dite "constructive" (Léger est l'un de leurs parrains les plus souvent invoqués) à l'échelle internationale. Dès le début des années vingt, la notion de construction est au centre des systèmes élaborés par l'avant-garde issue du néoplasticisme et du suprématisme; elle peut comporter différents niveaux de signification et désigner tantôt (ou à la fois) l'idée de l'objet, son thème plastique, l'acte de la mise en forme, l'ensemble du processus et enfin l'objet lui-même, tandis que l'artiste s'intitule «constructeur» (El Lissitzky, 1924). L'*«Internationale des constructeurs»* (Weimar, septembre 1922), mais surtout les différentes variantes du constructivisme russe et est-européen (dit parfois «architectonisme») portent le phénomène à son paroxysme, régulièrement en relation d'analogie, de simulation ou de concurrence avec la pratique de l'ingénieur et de l'architecte.

C'est dans l'URSS de 1930 que, faute d'accès à la mise en forme concrète de la production, la rhétorique visuelle du constructivisme se déploie en termes d'imagerie au service de la «construction du socialisme» et du premier plan quinquennal. L'iconographie du «grand chantier» y sera d'ailleurs l'affaire des graphistes et affichistes, photographes et photomonteurs, rarement celle des peintres. Elle abonde dans l'un des principaux vecteurs internationaux de cette esthétique dite "du fait" (construction-manipulation arbitraire de l'image de la réalité), le mensuel *L'URSS en construction*, fondé en 1930, édité en plusieurs langues et réalisé par les plus prestigieux représentants de la tradition constructiviste (Rodtchenko et Stepanova, Lissitzky, etc.). Au prix d'une atténuation progressive de leurs procédés, cet organe va rester jusqu'en 1941 l'un de leurs derniers fiefs, cependant que s'accomplit l'installation du système du réalisme socialiste, de son emprise administrative et de ses normes formelles et représentatives «restauratrices» (primat du sujet instrumentalisé).

Jdanovisme et nouveau réalisme

En 1950, au plus fort de la guerre froide, l'URSS et le camp socialiste traversent la phase paroxystique du réalisme socialiste, appelée jdanovisme (1947-1953): l'organisation totale de la vie culturelle s'y double d'une réacadémisation de l'activité artistique sous tous ses aspects, sa modernité spécifique résidant dans la «réalité soviétique», forcément la «plus moderne du monde»². Après une longue éclipse, *L'URSS en construction* n'a reparu qu'en 1949, "classicisée" et expurgée de toute incongruité visuelle comme de ses animateurs de la décennie héroïque. Rares y sont les reliquats de la *Gestaltung* constructiviste, sinon, fortement euphémisés, dans certains accents industrialistes, dans le choix de certains objets ou situations, dans le cadrage ou l'angle de vue de certaines photographies. La couverture anonyme de la livraison de novembre (n° 11) en constitue un spécimen caractéristique, jusque dans sa soumission au processus de "picturalisation" alors imposé à la photographie (colorisation, passage quasi atmosphérique entre la structure métallique et l'arrière-plan de la ville).



Léger en aura immédiatement fixé la structure et les figures dans un dessin à la plume, puis, au début de 1950, dans une gouache au format du mensuel soviétique³. Parmi les nombreuses variantes qui vont suivre, et notamment dans l'état monumental désigné comme "définitif" (1950, 300 x 200 cm), les éléments-clés de la construction d'origine subsisteront (dont le personnage à la croisée supérieure des poutres), tout comme sera violemment accentué le système des contrastes de valeurs et de couleurs.

«C'est en roulant sur la route de Chevreuse que l'idée m'est venue. Il y avait près de la route des pylônes à haute tension en construction. Penchés dessus, des hommes qui travaillaient. J'ai été frappé par le contraste entre ces hommes, l'architecture métallique, les nuages, le ciel. Ces hommes tout petits, comme perdus dans un ensemble rigide, dur, hostile. C'est cela que j'ai voulu rendre sans concession. J'ai évalué à leur juste valeur le fait humain, le ciel, les nuages, le métal.» Transmis par la tradition orale, cet énoncé indéfiniment répété a fixé entre autres l'image identitaire des *Constructeurs* en «monteurs de l'Ile-de-France»⁴. De même apparaîtra-t-il rétrospectivement comme une prise de position nécessaire et suffisante face au programme promu par le PCF (Parti communiste français), dont Léger est sympathisant depuis l'époque du Front populaire et membre depuis 1946.

Il faut rappeler que les effets du jdanovisme à Paris culminent eux aussi en 1950-1951, sous les espèces d'un art-de-parti baptisé "nouveau réalisme", sans détruire toutefois l'image de relative ouverture culturelle que cultive le PCF. D'où une politique à deux vitesses, qui consent à l'autonomie de ses artistes vedettes tout en commettant sa jeune garde à une mise en œuvre à peine démarquée des directives soviétiques : l'hebdomadaire *Les Lettres françaises* en donne une illustration exemplaire⁵. De telles rigueurs ne sauraient obliger Léger, alors au faîte de sa notoriété internationale et dont les prestations s'exercent dans tous les secteurs du champ artistique, jusqu'à l'art sacré catholique : ses interventions militantes "bénévoles" sont d'autant plus profitables au Parti, même lorsque leur adéquation à la ligne pose problème. Davantage que la grande toile "humaniste" *Les Loisirs* de 1948-1949, sous-titrée «hommage à Louis David» (référence historique majeure du PCF dans sa fabrication d'un "héritage artistique national"), *Les Constructeurs* viennent ici conforter et menacer à la fois les positions du "nouveau réalisme".

Le cycle se conforme globalement aux instances jdanoviennes cardinales, à commencer par l'«engagement idéologique», traduit en l'occurrence par une "peinture d'idée", idée correcte bien que concrétisée sur un mode mineur. Car les sujets (autrement) "engagés" suscitent alors une émulation sans précédent. L'année 1951 est ainsi ponctuée d'attentats aux bonnes manières iconographiques, de l'exposition *Le pays des mines* d'André Fougeron aux toiles anti-impérialistes expulsées du Salon d'automne («La peinture a cessé d'être un jeu», titrera Aragon le 15 octobre dans *Les Lettres françaises*), via le Massacre en Corée de Picasso exposé au Salon de mai. Sans parler, chez la concurrence "bourgeoise", du premier Salon des Peintres témoins de leur temps, sur le thème du travail (un blason de Léger en patronne le catalogue), qui a motivé – pour la première fois dans les annales de l'art parisien – des expéditions collectives dans l'univers industriel!⁶

Telle est la conjoncture qui qualifie en juin 1951 l'exposition du cycle *Les Constructeurs* à la Maison de la Pensée française, institution phare du PCF. Autour de la toile "définitive" (datée 1950) et d'autres grands formats polychromes ou en camaïeu (cadrements partiels, gros plans), Léger y présente donc tout un matériel de chronologie problématique, préparatoire, mais surtout annexe et connexe (souvent daté 1951), fait en particulier d'études de détail sur la figure du travailleur (dont les attributs de la main, de la salopette ou de la casquette,

Ci-contre: L'URSS en construction, 1949, n° 11, couverture. Collection privée. (Photographie Jean-Daniel Chavanne, Archives de la construction moderne, EPFL).

Ci-dessous: Fernand Léger, *Etude pour Les Constructeurs*, 1950, gouache sur papier, 40 x 30,5 cm, collection privée (reproduit d'après Jean Cassou et Jean Leymarie, Fernand Léger. Dessins et gouaches, Chêne, Paris, 1972). © Pro-Litteris, Zürich.



elle-même magnifiée sur l'affiche de l'exposition). C'est là aussi, tout en restant fidèle à sa méthode artistique ("contrastes de formes", "objets poétiques"), une manière de pallier le déficit en "réalisme" (vérité, historicité, univocité) et en "humanisme" tels que les requiert le jdanovisme : pour toutes ses connotations progressistes, le thème de la construction, traité de surcroît d'une manière aussi arbitraire et indéterminée dans le temps et dans l'espace, ne saurait s'imposer au détriment de l'"image de l'homme"⁷.



A gauche : Les Lettres françaises, 1951, n° 366, page de titre. © ProLitteris, Zürich. Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.

Ci-contre, de haut en bas :

Fernand Léger, Affiche de l'exposition Les Constructeurs, 1950, lithographie, 76 x 52 cm. © ProLitteris, Zürich. Collection privée.

L'Union soviétique, 1950, n° 8, couverture (immeuble de la place de Smolensk en construction). Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.

L'Union soviétique, 1952, n° 5, couverture (immeuble de la place de Smolensk). Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.



Annoncée avec fracas dans *Les Lettres françaises*, concélébrée par les plumes lyriques autorisées du Parti (poème de Paul Eluard, album de Claude Roy) mais significativement peu commentée, l'exposition semble avoir éveillé la perplexité dans les rangs communistes, quand bien même la presse taira les indignations obligées du public populaire (irrationalité de la construction et des personnages). Reste que le cycle ne pourra être assimilé au "nouveau réalisme" – de toute façon lâché par le Parti dès 1953. Mais parce qu'il s'est précisément gardé du piège de la descriptivité circonstancielle, il pourra être ensuite présenté comme un fruit légitime de la politique du PCF. Ce sera au titre d'évocation chaleureuse des vertus de la classe ouvrière française et du paysage national en transformation, conformément à deux autres catégories réalistes socialistes : la *narodnost'* (esprit national/populaire, opposé à "cosmopolitisme") et le mot d'ordre «forme nationale, contenu socialiste».

Le spectre de Maïakovski

Ces circonstances suffiraient sans doute à expliquer l'occultation persévérente de la source formelle immédiate des *Constructeurs*. Son importance doit d'ailleurs être relativisée : comme souvent chez Léger, elle a pu n'être que le prétexte à concrétiser un thème déjà pressenti (ses premières traces apparaissent en 1946⁸).

Pourtant, l'on imagine mal Léger indifférent aux enjeux que représente cette couverture de *L'URSS en construction*, ni aux problèmes que pose alors aux communistes français l'évolution des arts plastiques soviétiques : son assistante et bientôt épouse Nadia Petrova (née en Biélorussie) en est l'une des mieux informées à Paris, elle qui travaille dans sa propre peinture à la synthèse des propositions formelles du maître et des préceptes jdanoviens d'origine, parfois même en traitant une iconographie russe, au risque (redoutable !) de profaner l'image de la «réalité soviétique». Un péril qui a peut-être contribué au travestissement de la source des *Constructeurs*⁹.

Mais il faut surtout considérer ce que cache l'image tardo-constructiviste exploitée par Léger : la carcasse métallique est celle de l'immeuble de la place de Smolensk à Moscou, soit le premier spécimen concret et donc paradigmatic des «grands édifices staliniens», objets de plusieurs articles dans la même livraison de *L'URSS en construction*. Pour quelques autres vues amplifiant la technicité du système constructif, c'est sur les «maîtres dans l'art de la maçonnerie» chargés du remplissage qu'est porté l'accent, et surtout sur le résultat à venir de telles constructions, exaltées en termes d'historicité et de «majesté» des formes, des matériaux et du décor. Symptomatiquement aussi, tandis que le mensuel change de titre dès 1950 (*L'Union soviétique*) comme pour effacer son passé "moderniste" et signifier le passage de la construction au "socialisme réalisé", le même immeuble y reviendra deux fois en couverture, exhibant son habillage (1950, n° 8), puis son irrémédiable monumentalité (1952, n° 5), à l'exclusion désormais de toute rhétorique industrialiste (cette dernière est à plus forte raison proscrire en peinture).

Léger s'abstiendra de commenter ce phénomène. Tout porte à croire qu'il le perçoit, à l'instar de ses amis architectes du mouvement moderne, comme le comble de la régression. Une raison supplémentaire de taire la source, vouée à la dégénérescence, de ses *Constructeurs*? Ou une manière implicite de subvertir un "modèle soviétique" qui, sauf en littérature ou au cinéma, fait visiblement la honte des communistes français?

En matière d'arts plastiques, André Breton va résumer le problème en janvier 1952 dans son pamphlet «Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?», contrignant son rival Aragon à publier dans *Les Lettres françaises* un premier cycle de divulgations sur





Fernand Léger, dessin pour le poème de Maïakovski «Camarades, on ne se laissera pas faire!», Les lettres françaises, 1951, n° 371. © ProLitteris, Zürich. Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.

l'art soviétique, dont les reproductions ont été jusqu'alors soigneusement censurées en France¹⁰. Le cas de l'architecture reste à étudier de ce point de vue, mais elle n'est apparemment guère mieux lotie, sauf à se fondre dans le "grand plan stalinien" de transformation de la nature et de la ville¹¹.

Réciproquement, tandis que même le «nouveau réalisme» du PCF et son leader Fougeron essuient les foudres de la critique soviétique, Léger passe encore à Moscou pour un fourrier du formalisme, quelle que soit sa bonne volonté politique : le public russe n'en verra aucune reproduction durant tout le jdanovisme, il ne saura rien de la toile "ludique" de l'artiste offerte – en toute innocence ? – «par un groupe d'élèves» en 1949 à Staline pour son 70^e anniversaire¹²...

Ce contexte éclaire d'une autre lumière l'irruption dans le matériel des *Constructeurs* du spectre de Vladimir Maïakovski. C'est d'abord le picto-poème *Les mains des constructeurs* que Léger dédie à la mémoire de l'illustre suicidé, éloge de la main-outil ouvrière, mais promise à la libération par la machine. En 1951, cette dédicace apparaît certes on ne peut plus "correcte" aux esprits jdanoviens : la récupération du «fondateur de la poésie politique moderne» bat son plein, aussi vigoureuse que sélective à Moscou, tonitruante à Paris¹³. Mais le peintre et le poète se sont connus et appréciés en 1922 déjà, et Maïakovski pourrait incarner surtout la tradition (constructiviste) précisément étouffée par le jdanovisme. C'est son poème *Camarades, on ne se laissera pas faire!* que vient illustrer Léger en été 1951, comme un commentaire de plus au cycle alors exposé: des poutres métalliques émerge la face vengeresse du constructeur Maïakovski¹⁴.

L'historiographie retiendra des *Constructeurs* leur valeur emblématique, extra-partisane, universelle et nationale à la fois¹⁵, par-delà les tentatives d'accaparement posthume du PCF post-stalinien¹⁶. Ils auront pourtant aussi fait œuvre de résistance. Une fonction qui leur sera implicitement reconnue d'abord dans les "démocraties populaires" aux prises avec les contraintes soviétiques. Ainsi en Pologne, où une pièce du cycle est admise dès 1952 à la présentation publique, assortie il est vrai d'importantes précautions oratoires¹⁷. Il faudra attendre 1963 pour que la même toile entre au Musée Pouchkine, suite à la première exposition de Léger en URSS, stratégiquement préfacée par Maurice Thorez. Tout comme l'œuvre de Picasso ou des muralistes mexicains, elle y sera dès lors utilisée (précautionneusement) pour stimuler le renouvellement des formes du réalisme socialiste...

Notes

¹ *Fernand Léger, cat. expo. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.*

² Cf. Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne. T. I. Les arts plastiques et leurs institutions*, Peter Lang, Berne, 1997.

³ *Dessin pour les Constructeurs*, 1949, 62 x 52 cm, in Christian Dérouet, Léger. *Le cabinet des dessins, aquarelles et gouaches*, Flammarion, Paris, 1997, s.p.; *Etude pour les Constructeurs*, 1950, 40 x 30,5 cm, in Jean Cassou et Jean Leymarie, *Fernand Léger. Dessins et gouaches*, Chêne, Paris, 1972, n° 268.

⁴ Cité généralement sans indication de source, cet énoncé n'a été publié qu'en 1963 par Georges Bauquier dans son introduction au catalogue de la première exposition Léger à Moscou (F. Léger, N. Petrova, G. Bauquier, Musée Pouchkine, janvier 1963). Une variante plus précoce substitue une usine aux pylônes (F. Léger, *Bekenntnis und Gespräche mit André Verdet*, Zurich, 1957, cité in Léger. *Gouachen. Aquarelle. Zeichnungen*, Hatje, Stuttgart, 1987, p. 138).

⁵ Voir notamment Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard/Minuit, Paris, 1983; Dominique Berthet, *Le PCF, la culture et l'art*, La Table ronde, Paris, 1990.

⁶ A noter que dans tous ces cas le thème de la construction et du chantier reste exceptionnel; Léger montrera lui-même deux versions des *Constructeurs* à l'exposition du

PCF *De Marx à Staline* (1953) et au 3^e Salon des Peintres témoins de leur temps (1954, sur le thème de l'homme dans la ville).

⁷ Le critique soviétique V. Prokofiev l'accusera en l'occurrence de «déformer complètement l'image de l'homme et de la transformer en machine, en robot mécanique» (*Iskusstvo*, 1953, n° 2, traduit in *La Nouvelle critique*, 1953, n° 48, p. 102). Léger aurait pourtant précisé: «Les figures de mes ouvriers sont différenciées. J'ai entrepris ici d'individualiser les personnages. Et cela parce que la force du contraste entre eux et la géométrie métallique dans laquelle ils s'inscrivent atteint un maximum» (G. Bauquier, op. cit. note 4, cité in M. Sagalovitch, *Po sledam Fernana Leje*, Moskva, 1983, p. 154).

⁸ P. ex. *Construction et nuage*, toile de 1946; *Les fumées dans une architecture métallique*, aquarelle, 1947 (in Lawrence Saphire, *Fernand Léger. The complete graphic Work*, Blue Moon Press, New York, 1978, pp. 258-259).

⁹ Pour les rapports déclarés intenses du couple Léger avec l'URSS, voir M. Sagalovitch, op. cit. à la note 7; L. Doubenskaïa, *Rasskazyat Nadia Leje*, Minsk, 1983. Sur la rareté et les dangers du sujet soviétique chez les plasticiens communistes occidentaux, voir A. Baudin, «Hans Erni, Mitchourine et le réalisme socialiste», *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1990, n° 4, pp. 449-466.

¹⁰ Sur les perceptions et les relations internationales difficiles de

l'art soviétique, voir A. Baudin, op. cit. à la note 2, T. I., pp. 257-283; *Id.*, T. II. *Usages à l'intérieur, image à exporter*, Peter Lang, Berne, 1998, pp. 319-368.

¹¹ Voir. p. ex. les commentaires exemplairement dilatoires d'Anatole Kopp, déjà spécialiste de la question au sein du PCF, «Une œuvre d'architecture, le canal Volga-Don», *Les Lettres françaises*, 1952, n° 433, p. 7.

¹² *La carte postale*, 1932-1948, entrée à l'Ermitage en 1953. Cf. G. Bauquier et al., *Fernand Léger, catalogue raisonné de l'œuvre peinte*, V. Maeght, Paris, 1996, n° 819.

¹³ P. ex. Aragon, «De Pétrarque à Maïakovski», *Les Lettres françaises*, 1951, n° 360.

¹⁴ *Les Lettres françaises*, 1951, n° 371, p. 8.

¹⁵ Voir Jean-Pierre Rioux, «Les *Constructeurs*, un emblème républicain», in Fernand Léger, op. cit. à la note 1, pp. 238-239.

¹⁶ Une version monumentale traitée en mosaïque sera ainsi installée en 1967 à l'Institut Thorez à Paris.

¹⁷ *Sur le chantier*, 1951, Exposition d'art français contemporain, Varsovie, mai-avril 1952, dominée par les «nouveaux réalistes». Tout en louant ses qualités plastiques, la critique souligne le caractère problématique de la représentation du travail (R. Stanislawski, «Nowe drogi malarstwa francuskiego», *Przegląd artystyczny*, 1952, n° 3, pp. 67-68).



L'avènement d'une nouvelle rationalité

“La barre haute au milieu du parc” dans l’après-guerre en Suisse romande : l'immeuble Lucinge (1950-1954) à Lausanne de Charles et Frédéric Brugger

Bruno Marchand, Colette Fähndrich

Une des caractéristiques des configurations urbaines de la période du second après-guerre est la diversité des quartiers implantés dans la périphérie. Constructions en hauteur, dispositions sérielles ou mixtes, agencements articulés ou organiques dénotent des courants et doctrines parfois antagonistes au même titre qu'ils témoignent d'un vaste champ d'expérimentation où les recherches plastiques, spatiales, paysagères côtoient de nouvelles préoccupations d'ordre sociologique telles que les notions de communauté ou de voisinage.

Pourtant, parmi cette variété de compositions – qu'André Hermant, dans un effort de classification, compare aux «*tissus vivants végétaux ou animaux, et aux tissus tissés et ornés par l'homme*»¹ –, une forme tend à se généraliser: la *barre haute*, isolée ou groupée en séries parallèles et décalées, ou encore associée à des tours, selon les compositions typiques Beaux-Arts. En effet, la barre haute présente des qualités intrinsèques qui lui confèrent une sorte d'efficacité et de rationalité maximales: simplicité de la forme, économie de la construction par la sérialité et la répétition, intégration optimale des équipements, disposition des espaces domestiques adaptée à la course du soleil, enfin, une emprise minimale du sol.

En réalité, cette forme d'habitat trouve sa légitimité dans les recherches effectuées durant l'entre-deux-guerres, notamment les travaux théoriques de Walter Gropius sur le rendement supérieur des constructions en hauteur en regard des constructions horizontales ou de hauteur intermédiaire². Gropius reconnaît, bien entendu, les avantages du *Zeilenbau* par rapport aux îlots fermés, notamment sous l'angle hygiénique, économique et urbanistique. Mais il cherche, avant tout, «à faire la démonstration de la validité technique du prototype [haut] qui est présenté comme une voie avancée par rapport à la pratique des petits immeubles bas des *Siedlung*»³.

Pour les architectes rationalistes de l'entre-deux-guerres, la construction en hauteur est indissociable de l'idée de “ville verte”, concept qui repose sur la vision d'un sol identifié à sa seule composante végétale, sorte de toile de fond où s'érigent des immeubles hauts.

Mais ce n'est que dans le contexte du second après-guerre que seront réunies les conditions économiques, sociales et techniques nécessaires à la diffusion de cet idéal urbanistique, notamment à travers la création d'ensembles de constructions élevées et espacées, exploitant au maximum les qualités naturelles des sites.

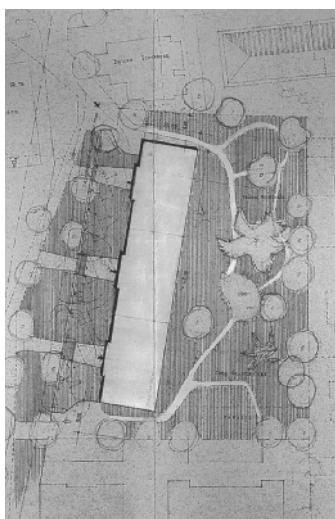
En Suisse romande, certains bâtiments du début des années cinquante méritent une attention particulière car ils préfigurent cette nouvelle rationalité émergente : *la barre haute au milieu du parc*. C'est le cas de l'immeuble Lucinge, conçu et construit entre 1950 et 1954 à Lausanne par Charles et Frédéric Brugger, associés pour l'exécution avec Pierre Bonnard et Edouard Boy de la Tour.⁴

Complémentarités

D'origine bâloise, Frédéric Brugger obtient en 1937 le diplôme d'architecture de l'EPFZ après avoir suivi, entre autres, les enseignements de William Dunkel et de Otto Rudolf Salvisberg. A la fin de ses études, Salvisberg l'engage comme collaborateur dans son bureau à Zurich et, en 1941, le recommande à Hermann Baur à Bâle chez qui il travaille jusqu'à la fin de la guerre.

Arrivé à Lausanne en 1945, appelé dans l'agence de son oncle Charles, il apportera un nouvel élan de créativité à un bureau d'architecture dont les dernières réalisations marquantes datent des années trente⁵. Très rapidement, ses aptitudes de projeteur vont être mises à l'épreuve et couronnées de succès dans une série impressionnante de concours remportés ou primés⁶, qui lui confèrent une certaine notoriété, mais qui ne donnent pas lieu à des réalisations. Pendant ces années où la hausse des prix, le rationnement des matériaux et la pénurie d'équipements⁷ ne favorisent pas l'essor de la construction, le bureau Brugger subsiste essentiellement grâce à des transformations de moindre importance.

C. + F. Brugger, Bonnard, Boy de la Tour, avant-projet de l'immeuble Lucinge, plan de situation. Doc. archives F. Brugger.



En octobre 1950, quand l'hoirie de Blonay décide de vendre la propriété qu'elle possède au lieu dit «Au Singe», l'occasion se présente enfin d'effectuer une opération immobilière mettant un terme à cette période difficile et, en même temps, permettant de tester la complémentarité entre le talent du jeune architecte et l'intérêt de Charles Brugger pour la promotion immobilière, sa connaissance des mécanismes économiques et son expérience dans le montage des opérations et la maîtrise d'ouvrage.⁸

L'entreprise s'avère néanmoins complexe en raison des servitudes qui grèvent le terrain et des difficultés rencontrées lors des négociations avec les autorités. Après de multiples démarches et tractations, l'acte de vente est finalement signé en janvier 1952 par les propriétaires et la société anonyme Rumine-Lucinge SA, dont le mandat d'administrateur est confié à Charles Brugger.

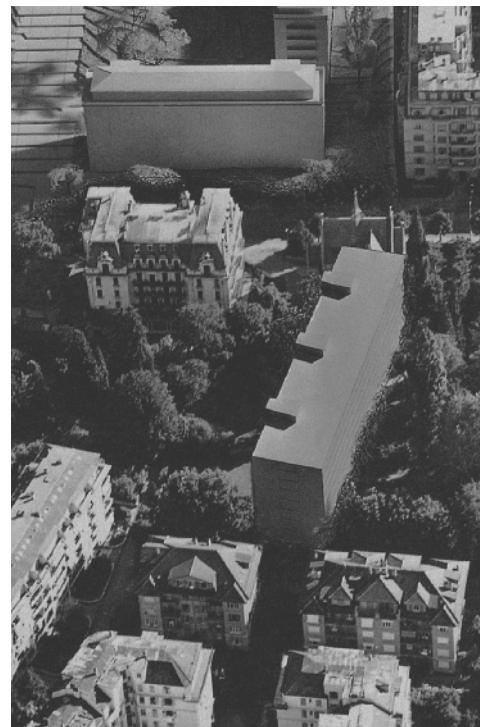
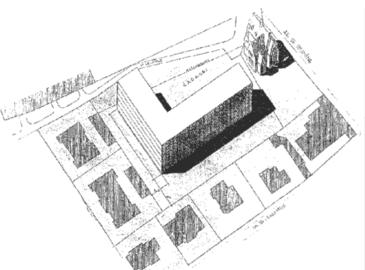
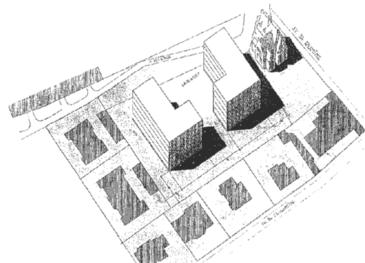
La promotion de l'affaire fait valoir l'adresse urbaine prestigieuse – le quartier de Rumine – pour entreprendre la construction de logements destinés à une classe aisée. Dans le contexte du second après-guerre, ce programme est pourtant en pleine mutation, les valeurs traditionnelles de la bourgeoisie s'effaçant progressivement au profit de nouveaux besoins plus proches des réalités sociales. Mais comment un architecte bâlois, peu ou pas rompu aux usages et coutumes lausannois, va-t-il se confronter à ces changements ? A quels modèles architecturaux fait-il référence ? Dans le renouveau de la modernité, quelle forme va-t-il donner au logement de haut standing ?

Densification urbaine et zones légales

A Lausanne, la plupart des quartiers construits entre 1945 et 1950 s'inspire encore de la morphologie des réalisations de l'entre-deux-guerres: des bâtiments bas, équidistants et orientés de façon identique⁹. La construction d'autres formes d'habitat – comme les immeubles en hauteur – n'est possible qu'après l'obtention de dérogations au règlement du plan d'extension de 1942, instrument urbanistique dont le contenu est sévèrement jugé par les architectes¹⁰. Si les critiques portent d'emblée sur la monotonie des quartiers¹¹ et sur l'inadéquation entre la supposée homogénéité des zones de construction et le paysage lausannois mouvementé – dont la topographie devrait plutôt inspirer des solutions urbanistiques différencierées –, elles insistent tout particulièrement sur les difficultés posées par le règlement de la zone urbaine de l'ordre non contigu qui limite la hauteur des bâtiments à cinq étages et leur longueur à 36 mètres.

Le domaine de Lucinge, situé justement en limite de cette zone légale, est admirablement implanté, avec une importante frondaison d'arbres séculaires dont l'ombre s'étend, à certains moments de la journée, jusqu'au pied de l'Eglise écossaise (1876-1877) conçue par Viollet-le-Duc. Dès les premières esquisses, Frédéric Brugger entend tirer parti de ce cadre naturel et cherche à se soustraire aux dispositions réglementaires qui imposent la construction de 3 bâtiments de 36 mètres de longueur, orientés est-ouest, ce qui «entraînerait fatallement la disparition de tous les arbres et de la zone de verdure»¹².

Doit-on voir dans cet intérêt pour l'exploitation des ressources naturelles d'une des dernières zones de verdure du centre de la ville les prémisses d'une pensée «organique», oppo-



sée à l'idée d'un ordre formel de la ville basé sur des principes classiques de composition urbaine ? Bien que le projet soit situé en bordure de l'avenue de Rumine, axe principal d'entrée en ville, il n'est pourtant pas pensé comme faisant partie d'un ensemble plus vaste¹³. Cette autonomie de la forme architecturale est manifeste dans une série de variantes établies conjointement avec le Service du plan d'extension qui, à partir de l'implantation dans le terrain de formes simples ou composites (des U, des L), visent à évaluer simultanément le potentiel à bâtir de la parcelle et le degré d'intégration de l'Eglise écossaise.

La variante définitivement choisie, tout en dérogeant aux règles de la zone légale, est la seule qui à la fois assure le dégagement de l'entrée de l'Eglise écossaise, limite l'occupation du terrain au minimum (18,5% contre 31% pour la solution réglementaire) et permette de créer «un superbe parc de 2200m² environ, qui constituera pour les locataires une zone de verdure et de tranquillité»¹⁴: il s'agit d'une barre de 7 étages, dressée selon l'alignement du tracé du chemin de Lucinge élargi, dont la pureté géométrique dialogue avec les arbres sauvagardés et dont la rationalité «tient compte de la situation et de la nature du terrain, ainsi que des tendances actuelles de l'urbanisme»¹⁵.

Techniques de construction et pragmatisme

L'échelle d'un tel bâtiment implique-t-elle, pour sa matérialisation, l'emploi de nouvelles techniques de construction ? A Lucinge, Frédéric Brugger et l'ingénieur Alexandre Sarrasin – qui va se distinguer ultérieurement par sa participation à certains projets audacieux de Jean Tschumi – optent pour une ossature en béton armé, système porteur peu courant dans l'architecture domestique lausannoise. Pourtant, il ne faut pas voir dans l'originalité de ce choix un souci d'expérimentation technique ou spatiale : Brugger ne cherche pas à recréer un semblant de plan-libre par le dessin d'une structure ponctuelle parfaitement autonome des répartitions spatiales, ni à exploiter les performances statiques liées à la plasticité du béton armé – grandes portées, porte-à-faux, etc. Ce sont surtout des déterminations d'ordre pratique qui président aux options constructives. Le pilier isolé «créant des effets de ponctuation dans le continuum spatial»¹⁶ est plutôt jugé encombrant car il diminue considérablement le potentiel d'ameublement des espaces. L'emplacement et la forme des points porteurs, tout en assurant la cohérence propre du système constructif selon des portées rationnelles, sont plutôt conditionnés par la disposition des pièces et par les relations qu'elles entretiennent entre elles et avec l'extérieur.

Force est de constater que Brugger n'accorde pas une prépondérance, dans le processus de projet, à une pensée structurelle qui infléchirait les autres caractères, distributifs ou stylistiques. La rationalité constructive vers laquelle il tend n'est pas de nature idéaliste. Au contraire, elle est empreinte d'une sorte de *réalisme pragmatique* qui prend en compte simultanément les exigences programmatiques, économiques, techniques et esthétiques du projet. Dans cet esprit, le choix d'une structure constituée de piliers-poutres en béton armé et de dalles à hourdis (système «Lauper») se justifie avant tout par les multiples avantages qu'elle offre: son emploi permet de résoudre, avec une extraordinaire économie de moyens, les problèmes statiques posés par un immeuble aux dimensions imposantes, d'obtenir une plus grande ouverture du plan et des espaces ainsi que le passage aisément du nombre toujours croissant d'équipements, et encore d'augmenter les apports de lumière par la création de grandes fenêtres en façade.

Ci-contre: Service du plan d'extension de la ville de Lausanne, Etudes d'implantations. Doc. Microfilm de la Police des constructions, Lausanne.

Ci-dessous: Photomontages de la solution réglementaire (à gauche) et de la variante définitivement choisie. Photo M. Vulliemin et D. Dorsaz. Doc. archives de la Direction des Travaux de la ville de Lausanne.



Modernité et représentativité

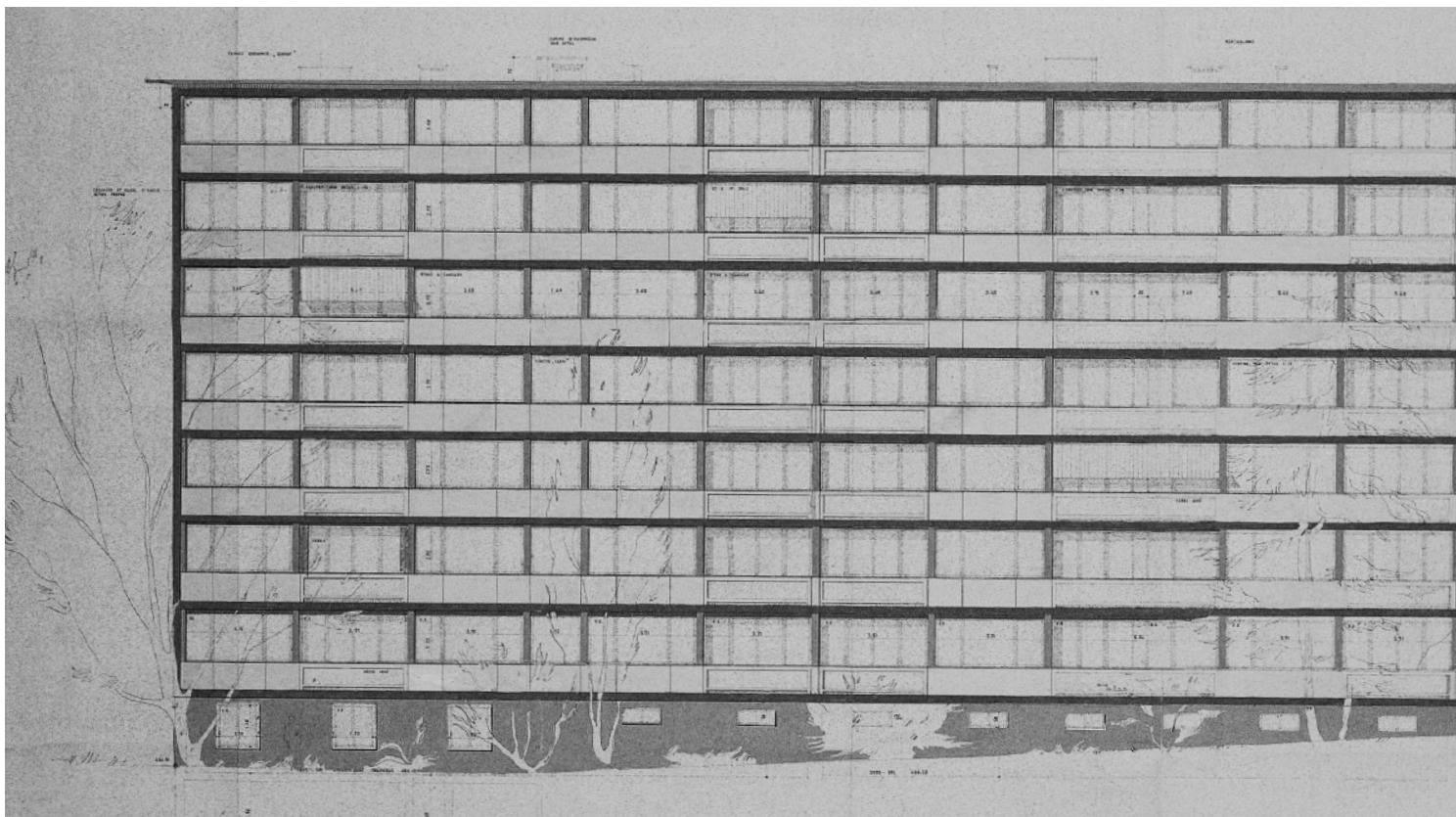
Ce même pragmatisme trouve son prolongement dans le champ de l'esthétique. L'expression du bâtiment ne repose pas sur l'«honnêteté tectonique» de la transcription en façade du système porteur, le béton n'étant visible que pour souligner les chaînages périphériques de l'immeuble, utilisés en tant qu'éléments de composition pour faire ressortir les lignes horizontales et pour lier les quatre faces du bâtiment entre elles. La recherche stylistique ne cherche pourtant pas à établir un traitement unitaire des façades – de nature à renforcer la forme géométrique pure du bâtiment – mais repose plutôt sur l'affirmation de concepts antinomiques: horizontalité / verticalité, transparence / opacité, etc.

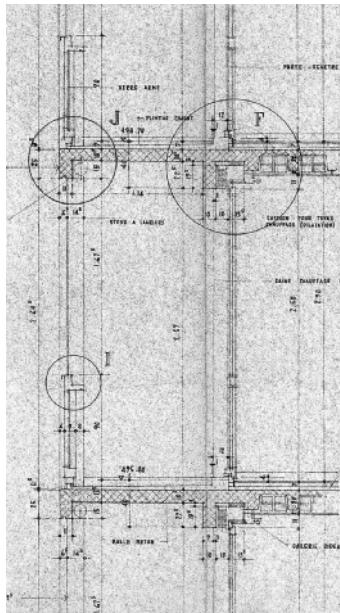
L'élévation sur le parc, avec ses loggias contenues dans le plan de la façade, est parfaitement lisse, offrant ainsi un écran aux arbres qui s'y découpent et dont le profil figure, dès le début du projet, sur les dessins des façades. Le trait dominant est l'horizontalité marquée des chaînages, des fenêtres en bande qui s'étendent entre les porteurs situés en arrière-plan et des garde-corps des loggias. La vision perspective de ces lignes fuyantes confère une certaine dynamique à cette façade, fluidité accentuée par les effets de transparence et de réflexion des grandes surfaces vitrées et des balustrades en verre armé.

La façade sur le chemin de Lucinge, quant à elle, est animée par trois décrochements verticaux dont l'expressivité plastique des premières phases du projet évoque le langage rationaliste de l'entre-deux-guerres¹⁷. Cette tripartition – que l'on retrouve aussi dans l'élévation

Coupe sur les loggias. Doc. archives F. Brugger.

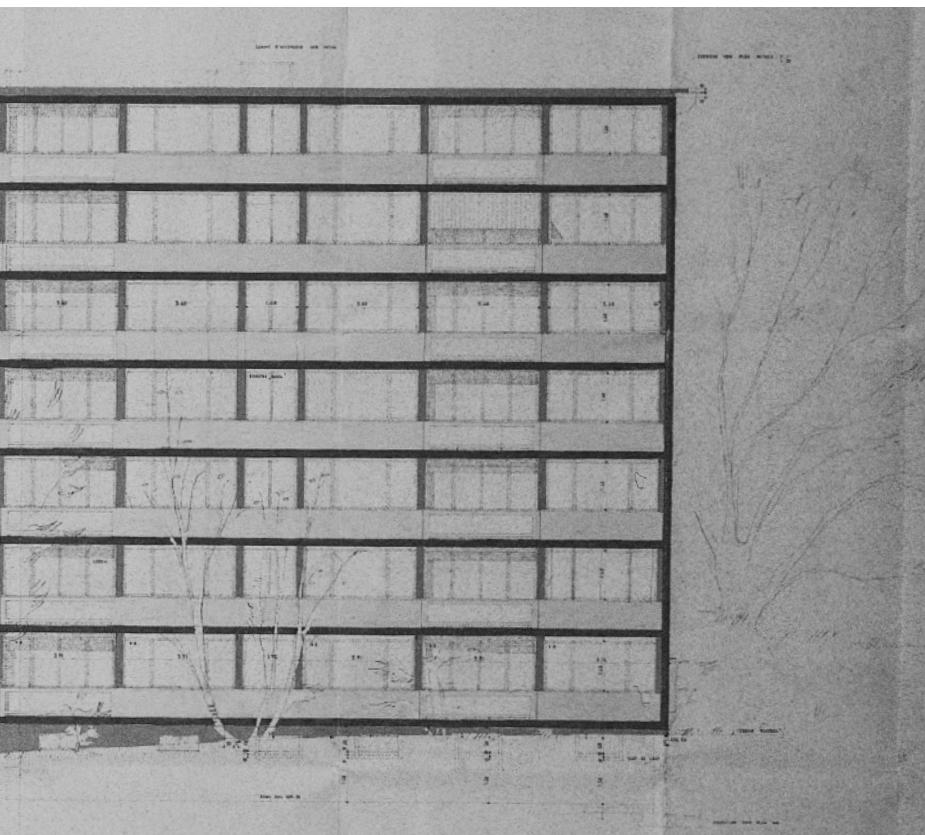
Elévation sur le parc. Héliographie teintée à la gouache. Doc. archives F. Brugger.





sur rue de l'immeuble de l'avenue de Rumine, 4-8, réalisé en 1927-1928 par A. Laverrière – exprime les entités constitutives de la barre : chaque entrée est ainsi bien distinguée et individualisée alors que le jeu de relief obtenu par ses saillies atténue la masse du bâtiment. D'un caractère plus mural, cette façade joue sur le contraste entre la ponctualité des percements encadrés de simili-pierre et les grands pans de verre verticaux situés au milieu des saillies, en dessus des entrées de l'immeuble.

L'expression différenciée des deux façades principales est déjà une caractéristique des bâtiments de standing lausannois des années vingt, pour la plupart implantés parallèlement aux courbes de niveau et dont l'élévation sud, située face au lac, «se trouve être l'objet du traitement architectural le plus attentif»¹⁸. Pourtant, à Lucinge, malgré certaines similitudes avec ces réalisations, la hiérarchie entre l'avant et l'arrière n'est jamais clairement affirmée. Il revient en effet à la façade sur le chemin de Lucinge d'exprimer le caractère et la représentativité de l'immeuble. Les signes extérieurs du logement de standing sont immédiatement perceptibles dans le traitement architectural des accès. S'inspirant de la réalisation de son oncle, avenue du Tribunal Fédéral, 21-27, Frédéric Brugger crée entre l'immeuble et le chemin une zone de transition plantée d'arbres et légèrement surélevée par paliers selon une coupe subtile qui intègre les garages enterrés¹⁹. Le volume bâti est ainsi rehaussé par un socle de verdure au sommet duquel sont disposés des auvents métalliques qui ponctuent et protègent les espaces d'entrée.



Mis en valeur par un décor mural, ces éléments rapportés contrastent, par leur légèreté et leurs formes obliques, avec l'aspect massif de la façade, dont l'architecte aurait voulu souligner le standing par un revêtement lisse de plaques de simili-pierre, à l'image de l'élegance discrète de certains bâtiments de Salvisberg²⁰ ou de Otto Senn²¹. Ce choix stylistique correspond aussi au besoin, éprouvé par l'architecte, d'opérer un contrôle du dimensionnement du projet et de la composition de l'enveloppe par l'établissement d'une grille modulaire de 60 cm, matérialisée par l'assemblage de plaques de parement de 60 cm de large et de modules de fenêtres de 80 cm de large.

Des raisons économiques ont conduit à l'abandon de ce revêtement de façade et à son remplacement par un remplissage en briques Durisol²² enduites de crépi Jurassite, changement radical qui, bien que sans répercussions sur les caractéristiques principales de l'immeuble, va néanmoins changer fondamentalement son image. Le dépouillement qui en résulte confère à cette façade une expression «moderne» atténuee par les chaînages, la corniche et les encadrements des fenêtres qui apparaissent maintenant clairement comme un

Vue de la façade sud-est. Photo Jean Bischof. Doc. archives F. Brugger.



ornement, interrompant des surfaces crépies peut-être trop austères. L'expression émane ici de la juxtaposition, sur le même plan, de la «nudité» des surfaces lisses et de la modé-nature des éléments de décor, les termes de l'esthétique oscillant, de façon subtile, entre modernité et représentativité.

Caractère et fonctionnalité

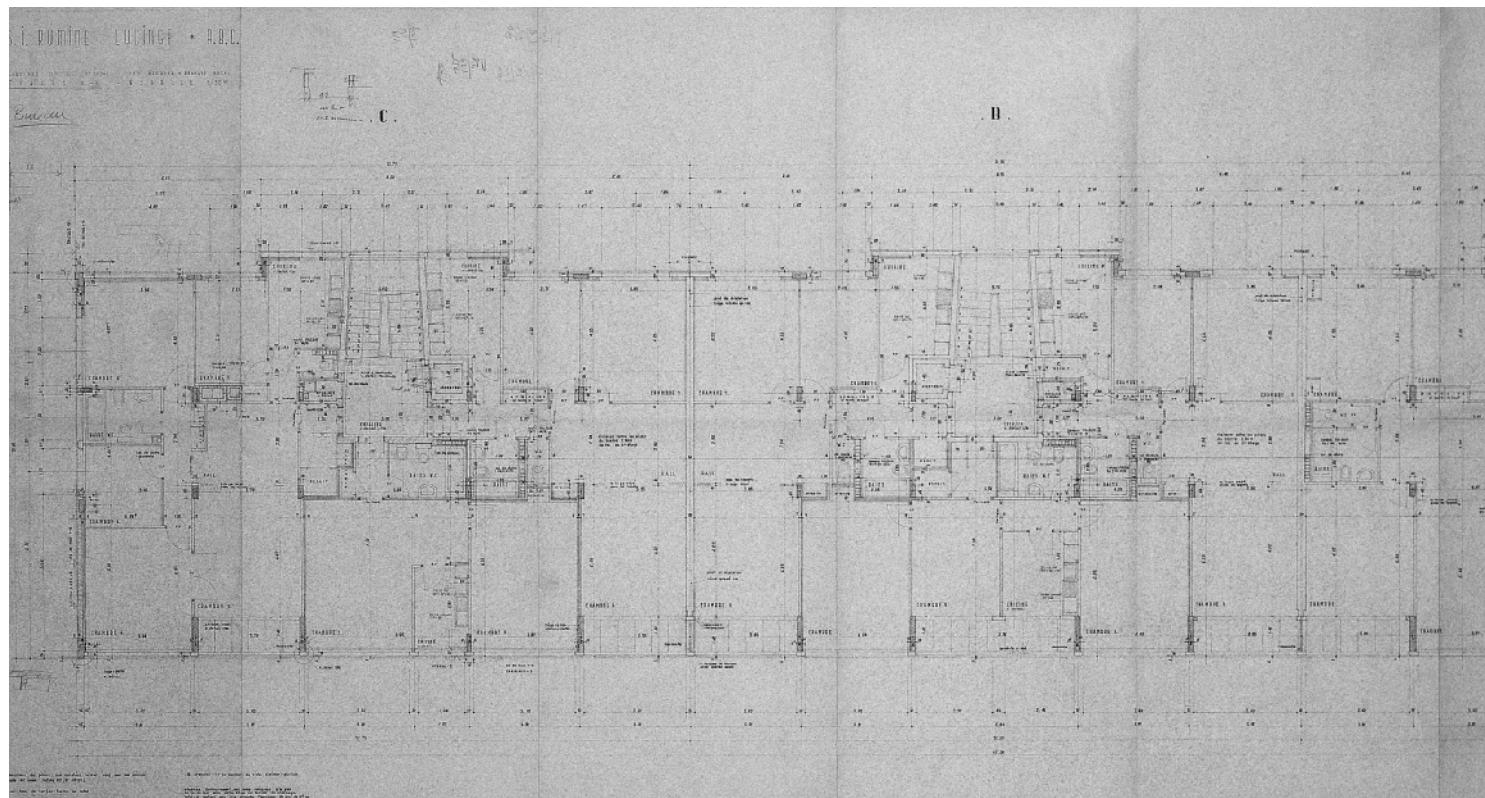
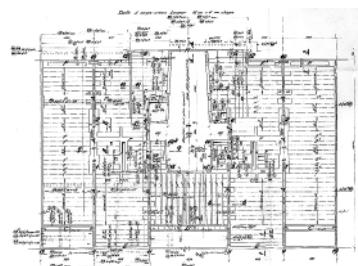
Retrouve-t-on ces mêmes valeurs – représentativité et modernité – dans la mise en place du plan? Parmi les valeurs de nature représentative, il faut souligner le traitement des entrées en tant qu'espace d'accueil. En plus de la présence déjà évoquée des auvents, un effort particulier est porté sur le dessin de la cage d'escalier qui, aux étages, se trouve en façade puis se retire au centre du bâtiment, dégageant au rez-de-chaussée «des halls d'entrée spacieux et bien éclairés»²³. Le choix des couleurs, la forme sculpturale de l'escalier, la menuiserie intérieure en noyer – qui comprend un revêtement mural jusqu'à l'extrémité supérieure de la porte d'entrée ainsi qu'un ensemble constitué des boîtes aux lettres, d'une

Vue de la façade nord-ouest. Photo Jean Bischof. Doc. archives F. Brugger.



niche pour les radiateurs, d'une petite table pour poser un sac-à-main et d'une lampe, le tout disposé symétriquement de part et d'autre de l'entrée –, confèrent à cet espace une ambiance chaleureuse.

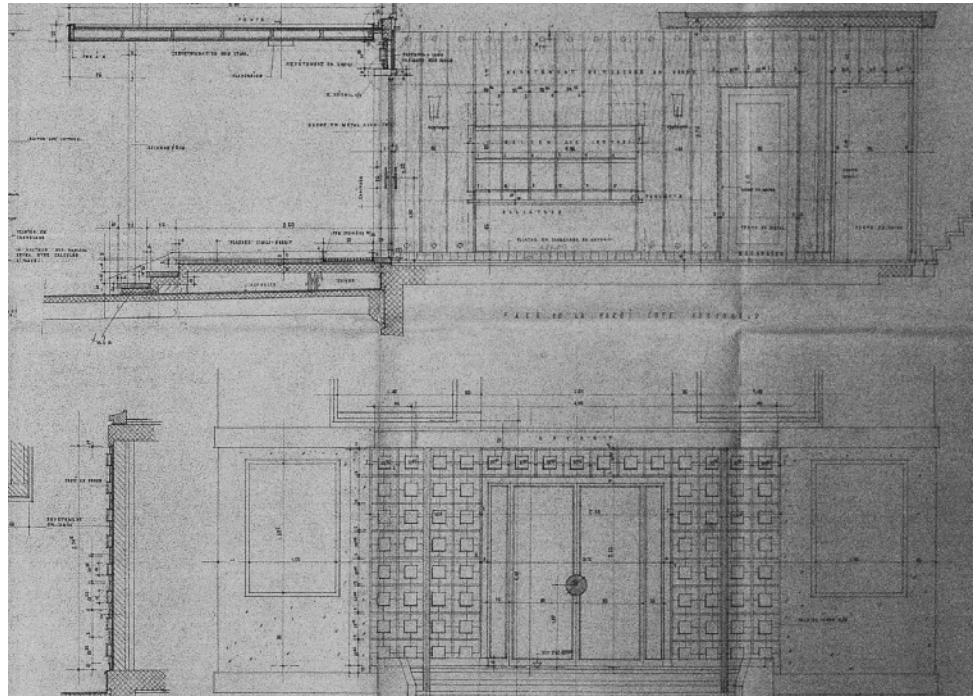
Ces signes distinctifs du caractère du bâtiment contrastent avec la fonctionnalité et la rationalité des plans d'appartement²⁴. A Lucinge, les cuisines sont adossées de part et d'autre de trois cages d'escaliers qui distribuent des appartements traversants parmi lesquels sont intercalés de petits appartements mono-orientés. Une zone centrale accueille les halls et le groupement de sanitaires, alors que toutes les pièces majeures s'ouvrent sur le parc²⁵. Même si l'on peut raisonnablement recevoir dans les grands appartements, force est de constater que le schéma bourgeois de la dissociation des parcours s'y est considérablement assoupli pour disparaître complètement au niveau des petits appartements. La surface de distribution est réduite au minimum, les dimensions des pièces ne sont pas excessives et l'économie du projet commande l'abandon des circulations de service et des dépendances usuelles des espaces de réception comme le fumoir et le boudoir. En effet, le confort proposé s'appuie moins sur des critères d'usage ou de luxe bourgeois que sur la matérialisation des nouveaux besoins d'une classe sociale aisée²⁶: notamment par l'utilisation de techniques et d'équipements évolués pour l'époque – comme le froid central «Frigidaire» ou le chauffage central à eau chaude avec compteur individuel par appartement – ou par la création des conditions architecturales nécessaires à l'apport de lumière, air et soleil dans un environnement de verdure.



A gauche: Dalle sur rez, coffrage. Doc. archives A. Sarrasin.

A droite: Coupe et vue de l'entrée (dessin non conforme à l'exécution). Doc. archives F. Brügger.

Ci-dessous: Étage courant, plan d'exécution. Doc. archives F. Brügger.



A la croisée des chemins

Par sa formation et son parcours professionnel, Brugger appartient à une sensibilité architecturale alémanique qui a peu de points communs avec la tendance Beaux-Arts qui prédomine depuis des générations à Lausanne²⁷. Œuvre de jeunesse, intégrant à la fois l'acquis des quelques expériences menées outre-Sarine et la référence à une architecture locale empreinte d'un rationalisme académique, l'immeuble de Lucinge n'est pourtant pas significatif d'une quelconque «*antinomie Beaux-Arts versus modernité*»²⁸.

Avant de prendre clairement position, à partir des années soixante, en faveur d'une architecture «organique», Brugger évolue en marge des courants dominants, et sa quête de la modernité n'exclut pas le recours à des principes classiques. Si le parti urbanistique est novateur – un véritable «tour de force» de la part de Brugger qui, bravant les contraintes réglementaires et les recours des propriétaires voisins, réussit à imposer une barre haute et la conservation du parc –, la conception architecturale n'emprunte pas une voie aussi radicale, le langage finalement adopté étant plutôt proche d'un «modernisme tempéré». La richesse de sens de cette réalisation provient en effet de la coexistence dans son sein de valeurs et systèmes architecturaux parfois contradictoires qui perpétuent certaines normes et usages des années vingt et trente et adoptent des nouveaux dispositifs induits par les réalités sociales de l'après-guerre.

Publié dans *Werk*²⁹, dans *L'Architecture d'aujourd'hui*³⁰, présenté à l'Exposition romande d'architecture en 1956³¹, l'immeuble de Lucinge a été immédiatement reconnu par les milieux spécialisés. Peut-être leur a-t-il fait percevoir avec plus de netteté les contours d'un îlot futur qui, au fond, n'est qu'un «*vaste jardin dans lequel les maisons seront réparties, isolées les unes des autres, respirant par toutes les façades et dans toute la hauteur de leurs étages multiples*».³²

Nous remercions tout particulièrement Frédéric Brugger de sa disponibilité et du récit de ses innombrables souvenirs. Nous tenons aussi à remercier M. E. Catella, architecte SIA, M. P. Sarrasin, ingénieur SIA, M. B. Grangier, chef du service administratif de la Direction des Travaux de la Ville de Lausanne et M. C. Martel collaborateur dans ce même service, de nous avoir laissé consulter leurs archives.

Notes

¹ André Hermant, «Tissus résidentiels», *Techniques et Architecture* n° 7-8, 1947, pp. 335-376.

² Walter Gropius, «Construction horizontale, verticale ou de hauteur intermédiaire?» in Walter Gropius, *Architecture et société*, textes choisis, présentés et annotés par Lionel Richard, Editions du Linteau, Paris, 1995, pp. 85-108. Publié pour la première fois dans le recueil des CIAM, Verlag Englert und Schlosser, 1931.

³ François Laisney, «Place nette pour une typologie du gratte-ciel», *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 178, 1975, p. 22.

⁴ Selon la convention du 18 octobre 1951, il est stipulé que «MM. Brugger s'occuperont principalement des plans, tandis que MM. P. Bonnard et E. Boy de la Tour s'occuperont de la direction générale et de la surveillance de chantier» (doc. Archives Frédéric Brugger, ACM - EPFL).

⁵ Dont notamment la Salle paroissiale et école enfantine de l'avenue de la Harpe (1932) et le bâtiment d'habitation, avenue du Tribunal-Fédéral, 21-27 (1933) à Lausanne. Charles Brugger (1879-1973) est aussi d'origine bâloise. Après avoir fait un apprentissage dans le bureau d'architectes Faesch à Bâle et avoir travaillé chez Prince & Béguin à Neuchâtel, Brugger s'installe à Lausanne en 1905 et devient collaborateur de Francis Isoz jusqu'à la mort de celui-ci en 1910. Par la suite, et jusqu'à la fin des années vingt, il s'associe avec Trivelli, avec qui il réalise, entre autres, plusieurs opérations immobilières de logements collectifs. Les œuvres de Charles Brugger témoignent de son attachement aux compositions Beaux-Arts mais dénotent aussi un certain éclectisme.

⁶ 2^e prix au Concours pour la construction d'une grande salle à Pully, 1944; allocations dans le Concours pour la grande salle et salle de concerts Paderewski à Lausanne, 1945 et le Concours pour l'étude d'un bâtiment destiné à l'Ecole supérieure de jeunes filles, à Lausanne, 1946; 1^{er} prix au Concours d'idées pour l'aménagement d'un centre touristique à Montreux, 1945; enfin 2^e prix au Concours d'un groupe scolaire – Ecole supérieure, Gymnase de jeunes filles et école enfantine – à Lausanne, 1948 (en association avec P. Dumartheray). Frédéric Brugger a pu certainement bénéficier de l'expérience et des avis éclairés de son oncle Charles qui a lui-même fait partie de plusieurs jurys de concours.

⁷ La suppression du rationnement du ciment ne survient qu'en mai 1946 et la pénurie d'autres matériaux, comme la brique et le bois, durera jusqu'en 1948. Voir à ce sujet les numéros du *Journal de la Construction de la Suisse romande* (JCSR) parus entre 1945 et 1948.

⁸ Charles Brugger a un véritable talent pour saisir des opportunités de construire. Il procède à des achats de terrains, constitue des consortiums avec des entrepreneurs et investit ses honoraires dans les affaires immobilières.

⁹ Voir à ce sujet J. P. Vouga, «L'habitation à Lausanne», *Bulletin Technique de la Suisse romande* n° 19/20, 1951, pp. 296-304.

¹⁰ Le plan d'extension de Lausanne de 1942 a été conçu dans les années qui ont suivi le concours d'extension de 1932. Sa conception repose sur la vision d'une ville traditionnelle concentrique, s'étendant à partir d'un centre dense vers une périphérie constituée essentiellement de petits immeubles et de villas. Le territoire lausannois est ainsi découpé en quatre zones principales – zone urbaine de l'ordre contigu, zone urbaine de l'ordre non contigu, zone périphérique et zone de villas – ayant chacune des caractéristiques morphologiques spécifiques.

¹¹ «On a popularisé la formule de l'habitation de faible densité et construit des quantités de cités d'habitations horizontales, généra-

lement de deux ou trois étages. Il arrive que, prises individuellement, certaines de ces demeures ne soient pas déplaisantes, mais quand on les multiplie à l'infini, toujours sur le même type, on aboutit naturellement à une impasse». «L'évolution dans la construction de logements économiques», conférence de J. P. Vouga lors du congrès annuel de l'Union suisse pour l'amélioration du logement, 18 et 19 mai à Montreux, JCSR n° 11, juin 1957, pp. 732-733.

¹² Lettre des architectes à la Municipalité de Lausanne du 26 janvier 1952 (doc. des Archives de la Direction des Travaux de Lausanne - ADTL).

¹³ L'importance de trouver une solution adaptée à l'aménagement futur de l'avenue de Rumine a été soulevée à plusieurs reprises. Voir à ce sujet la note à la Municipalité du 28 janvier 1952 de M. P. Graber, Directeur des Finances (doc. ADTL) et le rapport établi par H. R. von der Mühl à la demande de la gérance d'immeubles Chamay & Thévenoz S. A. (doc. ADTL).

¹⁴ Annonce dans la *Feuille d'avis de Lausanne* du mardi 25 août 1953, p. 15.

¹⁵ Lettre des architectes à la Municipalité de Lausanne du 26 janvier 1952 (doc. ADTL).

¹⁶ Henri Bresler, «Les immeubles parisiens: entre 'vertébrés' et 'crustacés'», in Jacques Lucan, *Eau et gaz à tous les étages. Paris, 100 ans de logement*, Editions du Pavillon de l'Arsenal, Picard Editeur, Paris, 1992, p. 226.

¹⁷ A travers les étapes antérieures du projet, on remarque que ces saillies proviennent d'une structuration verticale beaucoup plus importante: dans l'avant-projet, le décrochement était plus prononcé, rejoignant le local de l'ascenseur sur le toit, interrompant ainsi également la ligne horizontale du toit. Suite à des critiques énoncées par la Direction des Travaux de la Ville de Lausanne, l'architecte diminua cette expressivité plastique sans pour autant renoncer à la partition verticale de la façade.

¹⁸ INSA 5, 1850-1920, Société d'Histoire de l'Art en Suisse, Berne, 1990, chap. «Lausanne», p. 283.

¹⁹ Il est intéressant de constater qu'à Lucinge le stationnement des voitures a conduit à un dispositif pratiquement inédit à Lausanne : le garage enterré. Les quelques réalisations des années trente profitaient, pour la plupart, de la pente du terrain pour insérer des boxes individuels dans le socle des bâtiments. Pour un programme de haut-standing, un garage collectif est indispensable, alors qu'il ne l'est pas pour les réalisations de logements sociaux. Jusqu'aux années soixante, on estime en effet que la majorité de la classe ouvrière n'a pas les moyens de s'offrir une voiture.

²⁰ Comme le bâtiment administratif de Hoffmann-la Roche (1935-1936), à Bâle.

²¹ Comme le Parkhaus Zossen (1934-1935), à Bâle.

²² Dès la fin des années quarante, la maison Durisol entame une campagne de présentation de ses matériaux jusque-là peu connus en Suisse romande, et le 30 juin 1949 un film publicitaire est projeté au cinéma Bel-Air à Lausanne, événement qui a eu un succès considérable. Parallèlement Durisol organise au Laboratoire d'essais de matériaux de l'Ecole polytechnique de Lausanne un essai comparatif de résistance au feu de divers matériaux dont les résultats prouvent la qualité supérieure des matériaux Durisol. Voir à ce sujet «DURISOL présente...», *JCSR*, juin 1949, pp. 385-386 et P. J., «Le laboratoire d'essais de matériaux

de Lausanne a trente ans», *JCSR*, avril 1950, pp. 213-215.

²³ Lettre des architectes à la Municipalité de Lausanne du 14 mars 1952 (doc. ADTL).

²⁴ Il est incontestable qu'une des caractéristiques de l'architecture domestique de l'après-guerre est l'atténuation de la distinction traditionnelle entre logements économiques et logements bourgeois. D'une part, le logement ouvrier, se transformant en logement social et subventionné, va bénéficier d'une amélioration constante de son niveau d'équipement et de confort. D'autre part, les modes de vie vont se ressembler par la disparition des domestiques et le nivellement des besoins.

²⁵ Cette disposition est déjà adoptée dans l'immeuble situé à la rue du Simplon, 22-24-26, conçu et réalisé entre 1937 et 1939 par J. Haefliger. Nous remercions Jacques Gubler de nous avoir transmis ce renseignement.

²⁶ Voir à ce sujet Monique Eleb-Vidal avec Anne Debarre-Blanchard, *Architectures de la vie privée*, AAM Editions, Bruxelles, 1989, chap. VIII, «Le luxe et ses rapports avec la notion de besoin au XIX^e siècle», pp. 261-286.

²⁷ On peut voir la confirmation de cette prédominance Beaux-Arts dans la publication par Jean Tschumi des résultats de cinq premières années d'enseignement au département d'architecture de l'EPUL. Voir à ce sujet «Ecole poly-

technique de l'Université de Lausanne, Ecole d'Architecture et d'Urbanisme, projets des élèves» par J. Tschumi, professeur, Directeur des Ateliers d'architecture et d'urbanisme, *BTSR* n° 23, 6 novembre 1948, pp. 28-290.

²⁸ Voir à ce sujet Jacques Gubler, «Jean Tschumi, sculpteur de l'architecture» in *Jean Tschumi Album*, Editions Archigraphie, Genève, 1988. On pourrait relever certains traits de parenté entre Lucinge et des bâtiments réalisés au même moment par les meilleurs élèves de Tschumi, comme les immeubles avenue d'Ouchy, 24 (1950-1953) et chemin de Pré-Fleury, 1-3 (1955) de Roger Adatte, dessinés par Pierre Foretay.

²⁹ «Immeuble locatif à Lausanne, 1953/54, C. & F. Brugger, architectes FAS/SIA, Pierre Bonnard, architecte, Lausanne», *Werk* n° 11, 1954, pp. 420-421.

³⁰ *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 57, 1954, p. 61. Le matériel suisse de ce numéro consacré aux «Habitations collectives» a été récolté par Georges Brera, architecte membre de la section genevoise des CIAM.

³¹ Organisée par la SVIA et la section romande de la FAS, l'Exposition romande d'architecture s'est tenue du 10 février au 4 mars 1956 au Comptoir Suisse de Beaulieu à Lausanne.

³² Jean Martin, «Espaces verts ... à bâtons rompus», *Urbanisme* n° 3 - 4, 1951, p. 12.

Débat

Entre architecture et sciences sociales. Débat non contradictoire

Pascal Amphoux, Gilles Barbez

Après les impasses des années 70, les rapports entre architecture et sciences sociales se sont distendus ou durcis. Les raisons de la désillusion sont nombreuses: interdisciplinarité mal comprise, exigences naïves d'applicabilité des analyses, positivisme parfois primaire des techniques ou méthodes appliquées à l'objet architectural,..., la déception a été grande et les deux domaines se regardent aujourd'hui en chiens de faïence.

Tous deux, pourtant, en une génération, ont évolué. Entre le fonctionnalisme moderne et le formalisme postmoderne, l'architecture est aujourd'hui sommée de développer une voie tierce et d'inventer d'innombrables modalités pour intégrer le contexte. De même, entre la spéculation philosophique et l'expérience de laboratoire, les sciences sociales ont développé des savoirs intermédiaires et des méthodes nouvelles d'analyse *in situ* qui sont susceptibles de devenir opératoires pour le projet. De nouveaux rapprochements deviennent possibles. Davantage, ils paraissent incontournables aux auteurs, tous deux architectes et chercheurs, de ce débat non contradictoire¹.

Le texte qui suit questionne les modalités d'un tel rapprochement, en proposant, sans prétention d'exhaustivité, six entrées successives qui, dans leur succession établissent une sorte d'itinéraire pour la réflexion: épistémologie, expérimentation, programmation, composition, maîtrise d'œuvre et enseignement. Pour chacune de ces entrées, on pose d'abord une question binaire qui, s'appuyant sur des représentations stéréotypées ou du moins bien établies, renvoie dos à dos l'activité de l'architecte et celle du chercheur en sciences sociales; puis on propose une brève analyse de l'évolution ou de la mutation en cours; avant de montrer des voies tierces et de lancer des pistes prospectives pour échapper au dilemme initial.

Epistémologie

Déduction et/ou induction

De tous temps, l'architecte croit mieux connaître le cadre bâti que le destinataire de son œuvre – et c'est ce qui le dispense habituellement de consulter l'usager sur les modalités de conception. Ainsi peut-on considérer que la vision interne de l'habitant dans son habitat fait largement défaut à l'architecte, alors qu'elle serait centrale pour le sociologue ou l'ethnologue. Le savoir de l'architecte se voudrait inviolable (tel un fief qui se refuserait au partage), tandis que la position des chercheurs viserait une épistémologie constructiviste consistant en une recomposition en commun du savoir. Les stratégies seraient inverses et l'on pourrait se poser la question sui-

vante: l'architecte ne raisonne-t-il pas principalement de manière déductive, à partir de son expérience de projet, là où le chercheur accorde davantage de crédit à l'exploration inductive, à partir de ses observations?

Explication et/ou compréhension

La distinction entre déduction et induction est une distinction classique en épistémologie des sciences sociales (à l'intérieur de leur propre domaine). Elle ne saurait donc en soi constituer un signe de démarcation par rapport aux méthodes des architectes. Par contre, elle peut sans doute être opératoire pour décrire, dans ce champ d'activité qui a tendance à promouvoir une telle confusion, deux démarches qui, loin de s'opposer, peuvent être ou devenir complémentaires et constituer un premier fondement pour une épistémologie architecturale.

Rappelons donc que dans le premier cas, la démarche hypothético-déductive inscrit le chercheur dans ce que l'on appelle une *logique explicative*, c'est-à-dire dans un mode de connaissance analytique qui repose sur la décomposition élémentaire de l'objet d'analyse²; tandis que dans le second, la démarche inductive relève de l'ordre de la *logique compréhensive*, mode de connaissance synthétique et intuitif, qui repose sur une recomposition "essentielle" des phénomènes observés³.

Le projeteur en architecture, à ce titre, est comme le chercheur en sciences sociales: il peut adopter l'une ou l'autre démarche. Et l'une n'est pas meilleure que l'autre *a priori* – elle est seulement plus ou moins adaptée suivant le contexte.

Un juste retour des sciences sociales

De même qu'après le positivisme chevronné auquel se sont ralliées les sciences sociales, dès la fin du XIX^e siècle, pour se faire reconnaître et acquérir durement le statut de science qu'elles revendiquaient, est née toute une multitude de "branches compréhensives" (par exemple la sociologie du quotidien, l'ethnométhodologie, les théories interactionnistes, l'éthologie humaine, ...) ⁴, on attend avec impatience que la théorie architecturale, après sa première percée analytique, intègre des développements comparables (on pourrait par homologie développer une "architecture du quotidien", une "archiméthodologie", une théorie de l'espace en mouvement, une ergonomie de l'habiter, ...) – qu'elle dépasse la seule explication de l'objet architectural pour reconstruire une meilleure compréhension du *phénomène architectural* – par exemple de la morphogénèse d'une ambiance⁵.

¹ Ce débat, instauré entre deux architectes-chercheurs qui n'ont pas renié leur formation ou leur expérience de projet, n'est en effet pas contradictoire au sens habituel du terme. S'il a bien été construit à partir d'un jeu de questions posées par l'un et de réponses développées par l'autre, celles-ci comme celles-là ont été reprises en commun et visent finalement à cerner le potentiel de complémentarité des perspectives ordinairement opposées les unes aux autres: celles des architectes et celles des chercheurs.

² La démarche hypothético-déductive repose sur la formulation explicite d'hypothèses qu'il s'agit ensuite de vérifier pour établir un ensemble de connaissances, lesquelles apparaissent donc comme la conséquence vérifiée de ces hypothèses. Une telle démarche suppose une théorie préalable dont la valeur est générale et des principes de causalité qui soient applicables à n'importe quel cas particulier. Elle donnera lieu, le cas échéant, à une "théorie appliquée".

³ La démarche inductive parcourt le chemin inverse et consiste à remonter (mais peut-être devrait-on dire descendre) du particulier à l'universel, de la connaissance de faits spécifiques à celle des lois qui les expliquent.

⁴ On fera remarquer au passage que ces domaines, dont les apports à la pratique du projet sont potentiellement énormes, sont encore largement ignorés des architectes et presque absents des réflexions prospectives sur l'enseignement.

De même, après avoir plaidé, dans la tradition des Beaux-Arts, pour des approches intuitives du territoire ou du projet qui savent s'affirmer, prendre parti, produire un grand geste ou, comme certains ont pu le revendiquer, "un coup de poing dans le paysage"..., on attend avec impatience que la pratique architecturale développe une foule de savoir-faire minuscules, hybrides et complexes, qui ne sont pour le moment formalisés que de manière embryonnaire, mais qui réintègrent de manière active et sensible des données techniques et des savoirs scientifiques avancés. Les sciences sociales offrent aujourd'hui une palette de méthodes d'observation des pratiques et d'interprétation des représentations qui, loin de se réduire aux techniques traditionnelles de la psycho-sociologie des années 60, devient directement opératoire en amont, au cours ou en aval de l'activité de projet⁶.

Expérimentation

"Faire avec" ou "chercher toujours"

A chaque nouveau projet, l'architecte tend à considérer sa mission sous l'angle du cas particulier, c'est-à-dire sous celui d'un objet à définir intégralement. Alors que son expérience professionnelle lui fournit habituellement l'essentiel de ses références, il oriente sa recherche vers l'espoir de déboucher sur un prototype inédit susceptible d'être homologué. En revanche, le chercheur, dans sa quête de l'universel, va s'appuyer sur l'expérimentation pour établir des résultats généralisables à partir de l'étude ou de l'observation des interactions, des modes d'appropriation de l'habitant ou d'adaptation de l'espace bâti à l'usage ordinaire. En schématisant grossièrement, ne pourrait-on pas dire que le concepteur "fait avec" (avec ce dont il dispose, c'est-à-dire à partir de son expérience), tandis que le chercheur vise à découvrir les lacunes de la mission architecturale (en recourant à l'expérimentation)?

Test retrospectif et observation prospective

Une telle opposition entre concepteur et chercheur serait dangereuse (dommageable, acculturante et lâche) si elle devait ramener à la représentation stéréotypée de l'opposition entre pratique et théorie. Les architectes (comme les sociologues ou d'autres métiers), ont l'habitude de s'entre-déchirer entre théoriciens et praticiens, les premiers étant considérés par les seconds comme des analystes froids et abstraits (la théorie architecturale de fait est souvent cantonnée à l'analyse typologique et morphologique), les seconds comme des intuitifs concrets et approximatifs (la pratique est alors réduite à

une forme d'activité quasi inconsciente soumise aux contingences du projet). Le processus d'acculturation est réciproque.

Si le but matériel n'est pas le même (construire ou écrire), l'intention doit rester commune: pour reprendre la distinction épistémologique précédente, le théoricien peut parfaitement adopter (comme le praticien) une démarche inductive qui ne refoule pas l'intuition; et inversement le praticien doit souvent adopter au cours du projet (comme le théoricien) une démarche deductive qui ne refoule pas la connaissance analytique.

Simplement, le statut de l'expérience n'est pas le même dans les deux cas. Dans la démarche deductive, c'est un test *a posteriori*, qui permet de vérifier la justesse d'une hypothèse ou les performances d'un bâtiment (c'est par exemple le principe du bâtiment expérimental); dans la démarche inverse, c'est un *matériau d'observation a priori*, qui permet de fonder l'induction d'un concept ou la pertinence d'un parti architectural (c'est par exemple l'expérience acquise dans une même équipe, indiscutable, implicite au cours de la pratique de projet). L'expérimentation n'est pas seulement technique et ne se réduit pas seulement à des tests de vérification, elle est aussi sociale et doit fonder la valeur heuristique du projet architectural.

A la redécouverte du contexte

Dans les sciences sociales existe actuellement une revendication pour faire repasser les résultats des sciences expérimentales du côté de l'analyse *in situ*, en actes et dans le contexte d'émergence des phénomènes. Là où celles-ci dégagent des variables pertinentes en plaçant des sujets hors contexte, dans des situations dont toutes les variables environnementales sont soit neutralisées, soit contrôlées, on plaide aujourd'hui pour l'observation de phénomènes récurrents et l'explicitation de leurs conditions d'émergence dans leur contexte pragmatique⁷.

Ce changement d'attitude préfigure peut-être celui que l'on peut attendre du côté de l'architecture. Après les dominations polaires du fonctionnalisme et du formalisme, l'heure est au "contextualisme". Encore faudrait-il prendre acte du sens profond et du changement de position épistémologique que ce mot suppose – autrement il ne sera que mode passagère et retombera fatalément d'un côté ou de l'autre de la barrière forme/fonction. Il ne s'agit pas de prendre en compte le contexte, comme si c'était un élément supplémentaire du projet, mais de prendre acte de ce que ce contexte est déterminant du bâtiment que l'on est en train de conce-

⁵ Cf. notre travail récent de mission exploratoire pour le Ministère de l'équipement à Paris: P. Amphoux et al., *La notion d'ambiance, une mutation de la pensée architecturale et urbaine*, IREC, rapport n° 140, EPFL, Lausanne, 1998.

⁶ Plusieurs auteurs soulignent depuis quelques années le retard qu'a pris de ce point de vue le projet dans le champ de la conception architecturale par rapport à celui de la conception industrielle. L'exemple le plus connu est celui de l'usage opératoire qui est fait des sciences sociales dans le domaine du design et de la création d'objets. Cf. par exemple Michel Conan, *L'invention des lieux*, Editions Théâtre, Saint-Maximin, 1997. Robert Prost (éd.), *Concevoir, inventer, créer*, L'Harmattan, Paris, 1994.

⁷ C'est un courant de recherche qui part de l'hypothèse que le phénomène (par exemple la perception) est non seulement déterminé par l'objet ou le sujet mais aussi et peut-être avant tout par le contexte dans lequel la perception, littéralement, a lieu. Cf. par exemple les travaux de Gibson sur le rôle du mouvement dans l'éco-logie de la perception.

voir, de produire ou de percevoir. C'est ce qui peut conduire l'analyste à repérer la figure du puzzle dans certains projets des jeunes architectes européens⁸, le praticien à privilégier les espaces intermédiaires, ou mieux, les "espaces de transaction"⁹.

Programme

Le panorama et le kaléidoscope

L'élaboration d'un programme architectural n'est presque plus jamais le travail d'un acteur unique, mais le produit d'un partenariat. L'expérience montre que les programmes évoluent dans le temps de manière imprévisible et exigent en permanence des mesures de réadaptation. Le programme doit donc incarner davantage qu'une simple quantification de besoins matériels et c'est au chercheur que l'on peut faire appel pour lui donner la forme d'un répertoire d'intentions susceptibles de varier et d'évoluer qualitativement. Ne pourrait-on alors pas suggérer qu'à la vision volontiers "panoramique" de l'architecte soit opposée celle que l'on pourrait qualifier de "kaléidoscopique" du chercheur ?

Le général et le particulier

Une fois de plus, il faut soutenir qu'un bon programme doit être à la fois panoramique et kaléidoscopique – il doit à la fois offrir une vue d'ensemble et diffraction la description des choses, ou plus précisément à la fois structurer les attentes du maître d'ouvrage en énonçant une intention claire et la redéployer sous une multitude de facettes qui en renvoient une image toujours différée.

Au lieu de cela, on voit les programmes se sophistiquer, et trop souvent perdre et le sens de la structure d'ensemble (combien de programmes donnent en quelques lignes claires et bien senties la philosophie du projet attendu ou la problématique qu'il est demandé de traiter?), et le sens du détail (combien de programmes se perdent en découpages interminables et en comptages de surfaces fonctionnelles qui seront périmées dans le temps du chantier?).

La codétermination du programme et du projet

Derrière ces deux excès, on voit bien le rôle que l'on pourrait attribuer au chercheur : remettre un peu de "vision kaléidoscopique" là où la "vision panoramique" conduit à un survol qui s'éloigne de la réalité, remettre un peu de vision panoramique là où c'est le détail qui prime. Mais une fois encore, ce n'est pas plus l'architecte que le sociologue, le géographe ou l'économiste qui doit s'en charger, de même que ce n'est pas l'interdisciplinarité en soi qui peut offrir la garantie

d'un équilibre paradoxal (et non ambigu) dans l'écriture du programme : c'est beaucoup plus une façon de pratiquer l'interdisciplinarité.

Si le chercheur sait théoriquement formuler une problématique en sciences sociales, l'architecte sait pratiquement établir un parti d'aménagement – et il est ou devient à ce titre chercheur. Le parti est au projet d'architecture ce que la problématique est au projet de recherche – on ne saurait trop souligner l'importance de cette homologie, curieusement inaperçue dans l'enseignement de l'architecture, alors même qu'elle révèle la réciprocité potentielle des apports entre la logique de l'analyse et celle du projet.

En tout état de cause, on comprend la menace qui pèse dans le mouvement hyperfonctionnaliste qui souhaiterait rendre ces deux activités étanches l'une à l'autre : le programme (réputé "social") ne doit plus précéder le projet (réputé architectural), l'un et l'autre doivent apprendre à évoluer ensemble – ce qui ne veut pas dire que des acteurs différents ne puissent pas intervenir aux étapes successives du processus de réalisation. Mais l'attribution des rôles et compétences doit peut-être moins reposer sur la formation de chacun que jouer sur le moment de son intervention dans le processus de conception. On notera à ce propos que la participation de plus en plus courante de l'architecte à l'élaboration du programme marque une évolution qui tend à atténuer le décalage entre la demande et l'offre de services ou d'espaces.

Composition

Intégrer ou différencier

La légitimation venturienne¹⁰ de la "complexité" architecturale par la contradiction des éléments de composition a servi de fondement à une multitude de déviations postmodernistes qui ont fini par provoquer la mauvaise conscience de certains architectes; et ceux-ci, rappelés à l'ordre notamment par le courant minimaliste, cherchent aujourd'hui à éliminer toute ambiguïté du parti architectural. De la même façon, le rationalisme du Mouvement moderne s'est évertué jusqu'à présent à évacuer l'ambiguïté des programmes de construction en ramenant leur contenu à un jeu de fonctions utilitaires, c'est-à-dire en ignorant la question plus large de l'usage¹¹. Au contraire, le chercheur semble cultiver, presque d'instinct, le paradoxe, comme si celui-ci lui fournissait un potentiel d'argumentation et de compréhension plus étendu. En recourant à la métaphore mathématique, ne pourraient-on pas faire l'hypothèse que l'architecte cherche "l'intégrale" des arguments du projet tandis que le chercheur œuvre de façon "différentielle"?

⁸ P. Amphoux, «Le domino, le fragment et le puzzle», in *Europan 4, Catalogue européen*, Paris, 1997.

⁹ Eric Daniel-Lacombe critique et corrige des plans d'habitat institutionnel en délimitant des «espaces de transaction», qui correspondent à la désignation du «behavior setting», reconnu par le psychologue américain Roger Barker dans ses travaux sur Midwest (Oklahoma, US). E. Daniel Lacombe, «L'évaluation inventive», in *Pratiques et projet – analyser les pratiques sociales et concevoir le projet architectural et urbain*, Actes du colloque de Sion, 2-4 oct. 97, Institut Kurt Bösch, à paraître en 1999.

¹⁰ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966, trad.fr., *De l'ambiguité en architecture*, Dunod, Paris, 1971.

¹¹ Cf. par exemple Daniel Pinson, *Usage et architecture*, L'Harmattan, Paris, 1993.

Représenter l'ambiguïté

Il faut ici préciser la différence entre contradiction et paradoxe. Justement traduit, le livre de Venturi traite bel et bien «de l'ambiguïté en architecture», mais l'essai correspondant qui devrait être intitulé «Du paradoxe en architecture» reste à écrire. L'ambiguïté, par l'étymologie, signifie pousser de part et d'autre, laisser en suspens; elle sous-entend le doute, le sentiment et le jugement contradictoires, on ne sait si elle est vraie ou fausse. Le paradoxe, qui par l'étymologie s'oppose à l'opinion commune, la doxa, sous-entend par différence le détachement par rapport à la contradiction, la suspension du jugement et la jouissance esthétique du fait qu'il est, en toute logique, à la fois vrai et faux.

L'ambiguïté de Venturi et de ses suiveurs n'était donc pas dans l'architecture mais dans le fait de plaider pour (l'ambiguïté): c'était un moyen de présenter la contradiction comme un état de fait et donc de légitimer l'association, le collage ou la simple juxtaposition de signes antinomiques pour garantir la production d'un effet d'architecture. Le cas de Venturi est intéressant parce qu'il permet de révéler précisément le processus de réduction sémiotique qui a sévi dans les années 70 et dont nous subissons aujourd'hui pratiquement les contrecoups dans les traces postmodernes de la production architecturale ordinaire, même si théoriquement ces analyses ont perdu leurs adeptes.

Exprimer le paradoxe

Le problème n'est pas de juxtaposer des éléments d'architecture pour faire de l'effet (perspective aujourd'hui accentuée par les chantres de la fragmentation¹²), il est de mettre en œuvre des effets pour faire de l'architecture. Au-delà du jeu de mots, un tel retournement de perspective oblige à concevoir le projet comme un enchevêtrement de «couches sémantiques» différentes, comme quelque chose qui ne prend de sens que si on a assumé différents niveaux de signification : par exemple, pour nous, que s'il prend sens sur un moins trois plans différents à la fois, le plan technique, le plan social et le plan sensible¹³.

Ce n'est donc plus la contradiction que l'on essaie de représenter (perspective qui s'inscrivait dans un contexte alors pertinent de critique militante), c'est le paradoxe que l'on essaie d'exprimer (perspective qui s'inscrit dans le contexte actuel d'une critique tendant à séparer des logiques différentes plus qu'à établir des jugements de valeur). Paradoxe pour un style nouveau : ce qui est œuvre originale pour le concepteur est paradoxalement (et non contradictoirement) objet banal du quotidien pour l'usager.

¹² On peut légitimement se demander si les discours sur la fragmentation de la ville n'ont pas contribué, malgré leur apparence critique, à sa fragmentation effective, la surenchère d'«effets d'architecture» générant finalement une tendance à l'indifférenciation généralisée.

¹³ Ceci n'est pas nouveau, mais l'évolution des techniques de représentation et des procédures de réalisation ont modifié les conditions d'équilibre de ces trois types de données, conduisant généralement à privilégier autre mesure la seule dimension technique. Cf. notre «modèle CVS» (Connu, Vécu, Sensible) qui renvoie de manière homologue à la distinction théorique que nous avons établie entre Environnement, Milieu et Paysage. Cf. par exemple P. Amphoux et al., *Aux écoutes de la ville*, rapport IREC n° 94, EPFL, Lausanne, 1991, rééd. 1997.

¹⁴ Cette discipline, couramment pratiquée aux Etats-Unis sur des bâtiments publics sous l'appellation *POE* (*Post Occupancy Evaluation*) offre théoriquement la possibilité de rectifier en tout temps les erreurs de la programmation et les défauts de la maîtrise d'œuvre.

Maîtrise d'œuvre

La reconnaissance de l'usage

Si l'on admet que la maîtrise d'œuvre devrait légitimement s'étendre au-delà de la durée d'un chantier, il faut attribuer au concepteur la responsabilité d'un fonctionnement «normal» du bâtiment. Mais la pratique du suivi d'opération consistant en une observation continue des usages¹⁴ fournit trop souvent davantage une caution rétrospective de bonne programmation qu'un outil fiable de prévision ou de correction des écarts de fonctionnement. Pour cela, il faudrait que le chercheur occupe une position offensive plus que défensive, qui consiste non seulement à déceler les défauts, insatisfactions ou dysfonctionnements mais surtout à repérer les qualités, les adéquations particulières ou les aspirations nouvelles des habitants. La connaissance détaillée de l'usage n'exige-t-elle pas une fréquentation et une observation prolongées du bâti qui dépasse largement les résultats dûment quantifiés et les références psycho-sociologiques à disposition ?

Stéréotypes d'usage et images du réel

On retombe ici sur la distinction entre expérimentation *in vitro* et expérimentation *in situ*. De la première on tire des connaissances psycho-sociologiques fiables, dans la mesure où elles établissent des résultats généraux, mais stéréotypées : les études psycho-sociologiques traditionnelles sédimentent des modèles culturels à partir d'enquêtes ou de questionnaires qui sont effectués hors du contexte d'habitation ou de travail sur lequel il portent. De la seconde on tire des observations ethno-anthropologiques peu fiables (dans la mesure où elles sont singulières) mais moins stéréotypées : les approches permettent de décrire des comportements réels dans leur contexte d'émergence – et c'est dans cette mesure qu'elles ont une plus grande valeur heuristique.

Génie de l'usage et anthropologie de l'espace ordinaire

Dans cette perspective, deux mouvements peuvent être attendus de la part du chercheur (qu'il soit architecte ou sociologue) :

- qu'il opère une remontée vers l'amont du processus de projet, c'est-à-dire par exemple qu'il invente de nouvelles formes de conceptualisation moins tournées vers l'analyse que vers le projet, qu'il contribue à constituer un véritable «génie de l'usage» au même titre qu'il existe un génie urbain ou un génie de l'environnement, qu'il fasse basculer la traditionnelle rédaction de cahiers des charges techniques et normatifs vers

la mise en forme de chartes conventionnelles définissant des enjeux communs (symboliques) et des règles du jeu entre acteurs, ...;

– qu'il opère inversement et simultanément une redescense vers l'aval du processus de projet – c'est-à-dire par exemple qu'il contribue à départager les pratiques réelles et les pratiques virtuelles que génère la réalisation d'un projet, qu'il précise les modes d'inscription du corps dans l'espace architectural, que par la construction progressive d'une anthropologie de l'espace ordinaire il parvienne à nommer et définir les déterminants sensibles (lumineux, acoustiques, thermiques ou autres facteurs d'ambiance) des rites d'interaction socio-spatiale, à comprendre les conditions d'émergence d'un sentiment d'artifice ou d'authenticité, à dépasser l'opposition idéologique entre nostalgie et modernité, ...¹⁵

Enseignement

La "culture du projet"

Malgré les efforts de certains enseignants, l'acte de bâtir se réduit trop souvent dans les écoles à ce que l'on appelle parfois "la culture du projet", habituellement cantonnée à l'appréhension et à l'analyse de types de bâtiments privilégiés – d'où sont d'ailleurs habituellement exclus des types architecturaux importants comme la maison individuelle. Plutôt que d'affronter les manifestations de défi et de désaccord que les chercheurs pourraient contribuer à cerner entre les partenaires ou usagers de la construction, les concepteurs tentent souvent de préserver leur privilège en se repliant sur leur création avec le sentiment du devoir accompli. Dans ces conditions, est-il légitime de concentrer l'enseignement en architecture exclusivement sur "l'esprit du projet", sachant qu'on en abandonne aujourd'hui la matérialisation, voire la maîtrise d'œuvre, à des partenaires inconnus ou anonymes ?

Le clivage entre art et technique

La réponse est négative et positive à la fois.

Elle est négative si l'on continue à envisager le projet comme relevant de la responsabilité d'un "maître d'œuvre", c'est-à-dire littéralement d'une personne qui maîtrise l'ensemble des partenaires travaillant pour elle dans un système rigoureusement hiérarchisé. Il est frappant de constater à ce propos que cette obsession de la maîtrise d'œuvre, soigneusement entretenu dans la forme comme dans la plupart des contenus d'enseignement, touche aussi bien l'architecte qui apprend à l'étudiant à se comporter comme un artiste, que l'ingénieur qui lui fait croire, sous caute d'exactitude, à l'exhaustivité de son calcul; l'un et l'autre s'affrontent au sein des mêmes

écoles, ou alors créent des départements séparés, et l'on voit même à l'échelle européenne, un clivage toujours plus grand s'opérer entre la "pente artistique" et la "pente polytechnique". Pendant ce temps, l'emprise du système marchand s'accroît, s'inscrit sous le signe bien nommé de l'"entreprise générale" ou de la seule rentabilité; et peut-être la distinction classique entre maîtrise d'œuvre et maîtrise d'ouvrage, garante du statut de la profession dite libérale, est-elle en train de disparaître en même temps que celle-ci meurt de sa belle mort ou du moins perd progressivement toute signification dans le contexte nouveau de la production architecturale.

Le principe de récurrence

La réponse est par contre positive si l'on envisage le projet comme un processus de création collective qui engage un nombre d'acteurs, de médiations techniques et de compétences disciplinaires tels qu'il est impossible de les ordonner dans un temps linéaire et entièrement programmé, mais qu'il devient urgent de les coordonner dans une "temporalité récursive". Le *principe de récurrence*, qui en constitue le fondement, peut toucher des domaines aussi différents que la conduite d'opération, la mise en service d'un espace bâti ou les techniques de communication¹⁶.

Dans le premier domaine, il s'agit de montrer et d'apprendre comment il est possible de passer de modèles d'"organisation hiérarchique" des tâches et compétences sollicitées par ce que l'on appelait le "maître" d'œuvre (c'est-à-dire celui qui était et devait rester maître de son œuvre) à des modèles d'"organisation négociée" des tâches et compétences de ce qu'il convient toujours d'appeler une "maîtrise" d'œuvre, alors entendue au sens d'un processus de création collective.

Dans le second cas, il s'agit d'inventer et de s'initier à des méthodes qui permettent de passer de la notion d'"usage pré-médité"¹⁷ à la notion d'"usage rétro-actif," (en développant des techniques d'observation de l'usage ou de l'appropriation en temps réel qui permettent de faire évoluer le projet à mesure qu'il se formalise et non simplement *a posteriori*).

Dans le champ des techniques de communication entre les acteurs du processus de réalisation, il s'agit enfin de développer des techniques qui permettent de faire remonter le rôle de certains acteurs (l'usager, l'exploitant, le fabricant, ...) d'un statut de "participation"¹⁸ à un rôle d'"implication" – terme qui par différence pourrait désigner un rôle actif de contribution sans droit de veto à la formalisation du projet) qui autorise l'acquisition progressive d'une culture et d'une mémoire collective¹⁹ du projet.

¹⁵Pour une définition précise de ces orientations de recherche et d'autres encore, cf. P. Amphoux et al., *La notion d'ambiance...*, op. cit.

¹⁶On soulignera le fait que ce principe pourrait être commun aux nouvelles logiques de projet (largement développées dans le monde de la création industrielle et d'ores et déjà mais à un moindre degré dans certains grands projets urbains) et à la pédagogie du projet architectural (plaidoyer pour une interdisciplinarité restreinte).

¹⁷Cette notion permet de désigner la représentation a priori de l'usager que le concepteur se fait, le plus souvent de manière implicite, pour justifier le parti ou la forme architecturale.

¹⁸Terme qui dans la pratique s'est souvent réduit à une forme de consultation *a posteriori* de projets tout faits, face auxquels les personnes consultées n'ont le choix qu'entre la soumission et l'opposition.

¹⁹Dans le sens très précis que Maurice Halbwachs a donné à ce terme. M. Halbwachs, *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1950.

Un chantier expérimental sur les hauts de Morges

Bruno Marchand, Colette Fähndrich



Coupe transversale

Les villas des années cinquante sont souvent représentatives des changements qui s'opèrent, après la guerre, dans la pensée architecturale. Le fonctionnalisme est progressivement remis en question au profit de l'expression des réalités tactiles et de la recherche du degré émotionnel que procurent la fluidité visuelle des espaces, les effets de lumière et la chaleur des textures et des matériaux.

Alois Rinderknecht, jeune ingénieur civil suisse-allemard, décide au milieu des années cinquante de construire sa villa sur un terrain situé sur les hauts de Morges¹. La vue panoramique sur le lac Léman et la Savoie pourra ainsi servir de toile de fond aux multiples réceptions mondaines qu'il organise pour la promotion de sa vie professionnelle. Le mandat est confié à l'architecte Jean Serex². Les deux hommes partagent un même enthousiasme pour la modernité et, tout naturellement, collaborent de façon étroite à l'élaboration du projet et au suivi de son exécution.

Le chantier commence en automne 1956. Deux volumes juxtaposés et décalés qualifient, par des expressions différencierées, les sphères collectives et privées de la villa. La massivité des espaces des chambres contraste avec le sentiment étrange d'apesanteur du séjour où, pour dégager au maximum la transparence et la vue sur le paysage, le système porteur est réduit à quatre frêles colonnes (diamètre 12 cm) en métal, rem-

plies de béton. Cet intérêt pour l'expérimentation technique s'accompagne, de la part du maître d'ouvrage, d'une attitude positive face aux progrès technologiques, la villa étant équipée d'un nouveau chauffage à rayonnement par plafond, Stramax³ et de vitres Thermopan doubles renfermant un gaz isolant. Le confort intérieur est encore intensifié par l'emploi d'une multitude de matériaux: parois murales en bois des îles, claustra en bois précieux, glaces sécurit, vitrages aluminium, sol en marbre blanc de Carrare, cheminée en granit du Tessin.

Le chantier s'achève durant l'été 1957. La famille Rinderknecht s'installe sans que jamais un permis d'habiter ne soit délivré. Manifestement cette maison se moque trop des règles établies par les autorités (pas de garde-corps au balcon pour ne pas entraver la vue, toit plat contraire aux quatre pans figurant sur la mise à l'enquête) pour en obtenir la bénédiction.

La villa Rinderknecht a fait partie des objets analysés durant le semestre d'hiver 97/98 dans le cadre de l'Unité d'Enseignement B *Critique architecturale* portant sur les villas des années cinquante et soixante en Suisse romande⁴. Le but de ce reportage est d'illustrer le récit du chantier par des images issues de deux albums photographiques⁵ qui attestent de l'attention accordée à la recherche d'ambiances variées et d'effets plastiques contrastés.

¹ La villa a été publiée à plusieurs reprises. Cf. «Villa d'un ingénieur à Morges, Vaud», *Architecture, Formes et Fonctions* n°6, 1959, pp. 162-163 et «Villa à Morges» (sic), *L'Architecture d'aujourd'hui* n°86, 1959, p. 27.

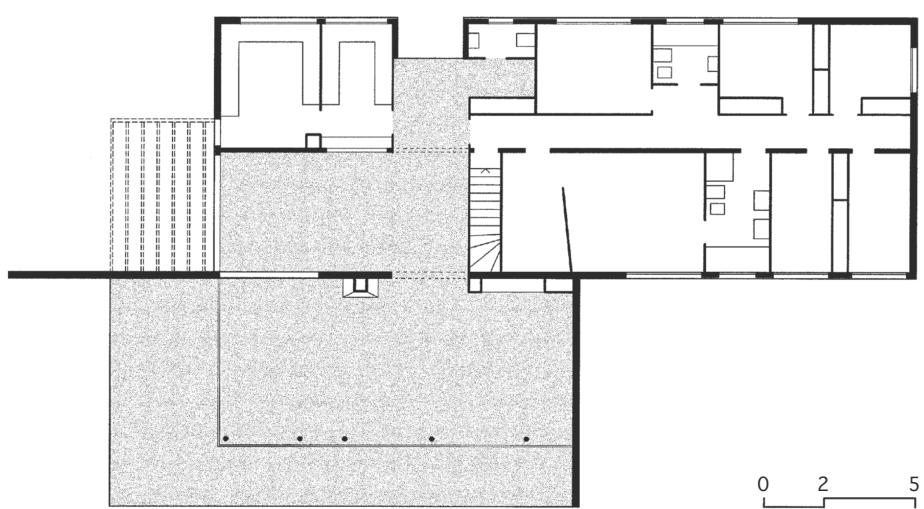
² Jean Serex (1921), fils de Charles-Paul, ancien syndic de Morges, député et architecte, fait ses études à l'école des Beaux-Arts de Lille de 1937 à 1939. Il vient en Suisse en 1939 où, après avoir obtenu le diplôme de dessinateur-architecte, il suit les cours de Jean Tschumi à l'EPUL. En 1952 il reçoit le diplôme d'architecte de l'Etat de Vaud et l'année suivante il ouvre son propre bureau à Morges. Cf. Jean Serex architecte SIA, 40 ans d'architecture à Morges, 1993.

³ Stramax, d'après son inventeur Max Stramm, représenté par l'entreprise Haupt à Bâle, aujourd'hui Bucher & Zordan à Lonay. Le système, qui représentait un progrès à l'époque, n'a pas su s'imposer face au développement de nouveaux systèmes comme le chauffage par le sol.

⁴ L'Unité d'Enseignement B *Critique architecturale* est dispensée par l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture et dirigée par Jacques Lucan et Bruno Marchand.

⁵ Les deux albums ont été constitués patiemment par M. Rinderknecht. Nous remercions la famille Villars, propriétaire actuelle de la villa, de nous les avoir mis à disposition et de nous avoir accueilli à plusieurs reprises. Nous tenons aussi à remercier M. Serex et M. Rinderknecht ainsi que M. Oberegger et M. Birbaum, anciens collaborateurs du bureau Serex, de leur disponibilité.

Plan du rez-de-chaussée





L'architecte et le propriétaire.

16 octobre 1956. Démarrage du chantier. Le trax entame les travaux de terrassement sur fond de vignes.

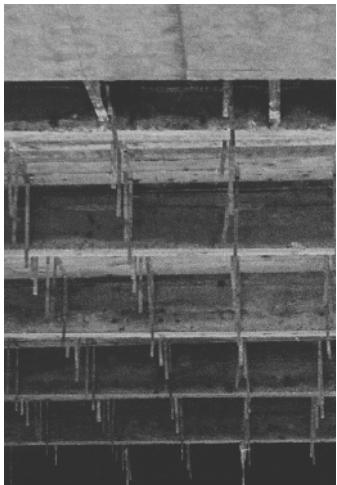


30 novembre 1956. Les murs de brique du sous-sol sont montés, la dalle du rez-de-chaussée est coulée et le coffrage pour la dalle de toiture est en place.

11 janvier 1957. Un mois après le "bouquet" (13 décembre 1956) la dalle de toiture est décoffrée et les étais enlevés. L'effet plastique est saisissant: la masse du béton en porte-à-faux semble flotter dans un état d'apesanteur accentué par la minceur des points porteurs.



25 janvier 1957. Le chauffage par rayonnement système «Stramax» est incorporé dans la dalle de toiture. Le système est constitué de serpentins suspendus au-dessous d'une feuille d'aluminium réfléchissant la chaleur vers le bas (au travers du faux-plafond gypse).





4 juin 1957. Montage du mur en pierre naturelle – granit du Tessin – qui intègre la cheminée tout en se dépliant en longueur, créant une relation entre l'intérieur et l'extérieur.



30 juillet 1957. Point de rencontre entre les deux volumes. La massivité des murs est le prétexte à des essais de couleurs que la photo en noir-blanc ne peut pas transcrire.

19 août 1957

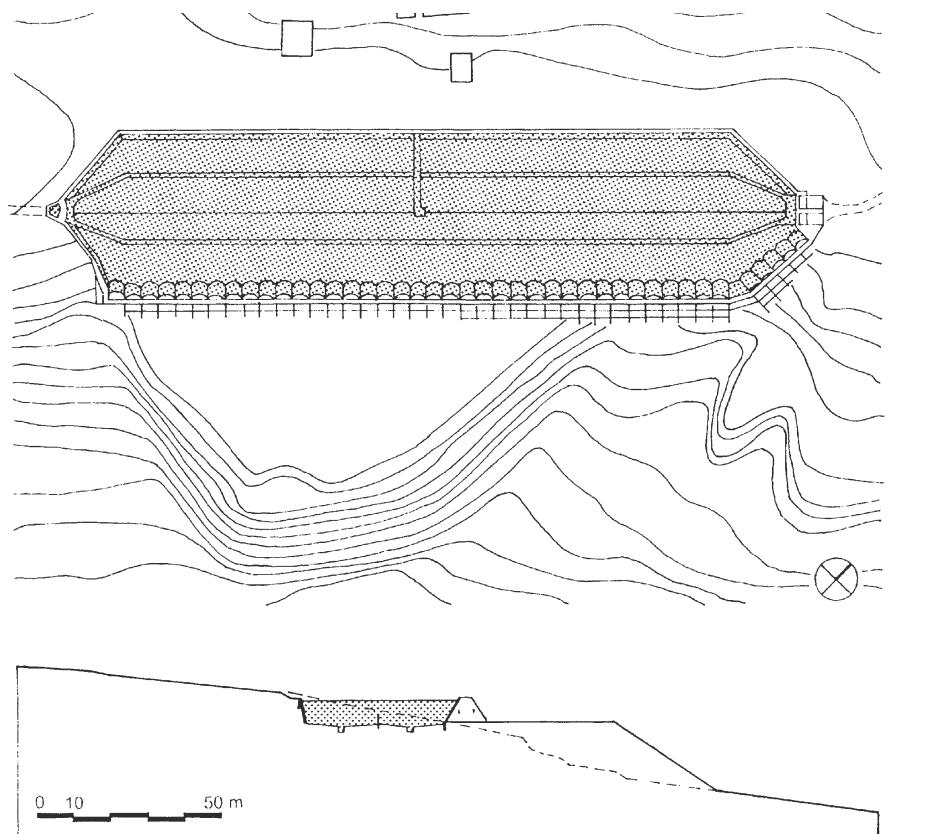


19 août 1957



Vue d'avion en octobre 1957

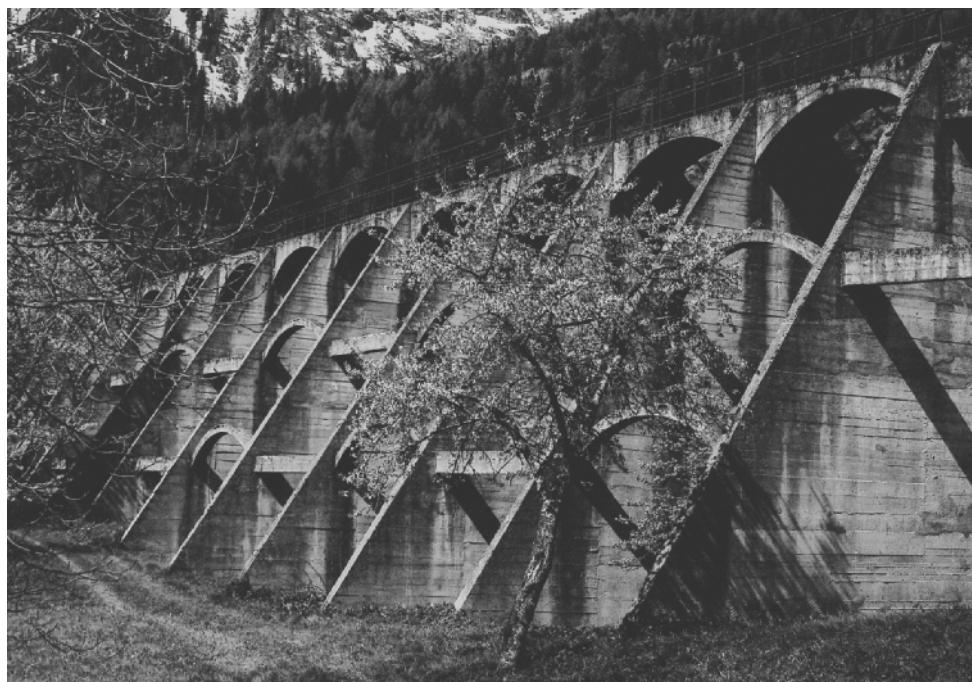




Plan de situation et coupe transversale du bassin de compensation.

Le choix de l'emplacement des Marécottes pour implanter un bassin de compensation, entre les deux paliers de production de Châtelard (altitude 1120 m) et de Vernayaz (altitude 456 m), s'explique avant tout par sa situation intermédiaire (1100 m), qui correspondait de façon idéale à la pente d'une galerie à écoulement libre (2,2 %) et ménageait une chute optimale vers la plaine. L'implantation proprement dite fut réalisée en creusant dans le terrain. Le volume excavé a ensuite été utilisé comme remblais en aval du barrage. Il en résulte un important replat, qui participe à la mise en scène de l'ouvrage en tant que repère dans le paysage. Des raisons purement parcellaires expliqueraient que ce remblais ne s'étende pas sur toute la longueur du barrage.

(Dessins réalisés à partir de l'étude citée en note 1)



Vue du barrage des Marécottes avant sa rénovation, intervenue en 1990 et 1991. (Doc. Archives CFF).

Reportage

Le barrage des Marécottes

Emmanuel Rey

¹ Nicolas Greppin, Claude-Alain Porchet, Emmanuel Rey, Norbert Seara, *Analyse du bassin de compensation des Marécottes*, EPFL-DA, Histoire de la construction, Diplôme théorique 1995-1996.

² Pour s'y rendre, remonter depuis Martigny la vallée escarpée du Trient jusqu'au village de Salvan-Les Marécottes. Le barrage se trouve en contrebas.

³ Alexandre Sarrasin, «Notes sur les barrages à arches multiples», *Schweizerische Bauzeitung*, 1939, n° 19, pp. 231-235.

⁴ Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Archigraphie, Genève, 1988 (2^e édition), p. 226.

⁵ En particulier MM. Bernard Joos, chef de section (Hydrologie), et Livio Pedrelli, responsable de projets (Génie civil).

⁶ Christoph Allenspach, "Alexandre Sarrasin pionnier du béton", *Baudoc-Bulletin*, 1996, n° 3, p. 5.

⁷ A. Sarrasin, *op. cit.* à la note 3, p. 234.

⁸ Archives CFF, *Livre de barrage*, Rapports annuels de surveillance 1982 à 1996.

Cette étude remonte à un travail de diplôme théorique en histoire de la construction dirigé par Alberto Abriani en 1995-96¹, mais sous sa forme actuelle, elle est le fruit des recherches successives menées par Emmanuel Rey, architecte diplômé de notre Ecole en 1997. Ce sujet pourrait se prêter à développer plusieurs thématiques: celle de la figure de l'ingénieur Alexandre Sarrasin, et notamment de l'esprit et des procédés algorithmiques engagés dans sa conception du barrage; celle des moyens mis en œuvre dans sa réalisation; celle de la vie du barrage; et finalement celle de la remise en état de l'ouvrage. Tandis que sur le fond, tout un paysage va se dessiner... Après un survol rapide de quelques aspects utiles pour situer l'objet à ses principaux niveaux de repérage et de connaissance, on a estimé que celui de sa rénovation serait l'argument peut-être le plus important et le plus saillant, en raison des exigences actuelles concernant la "sauvegarde du moderne", et plus précisément la "restauration d'ouvrages d'art", en raison aussi d'une documentation inédite fournie par la direction des CFF.

Parmi les édifices qui modèlent le territoire et participent à la caractérisation du paysage alpin, les ouvrages d'art occupent sans nul doute une place prépondérante. Par leur ampleur et leur spécificité formelle, certains constituent souvent de véritables repères dans le panorama. L'étude citée nous en présente une remarquable illustration: le barrage à voûtes multiples des Marécottes, conçu et réalisé par Alexandre Sarrasin (1895-1976) de 1923 à 1929.

Un barrage à vocation ferroviaire

Après avoir découvert l'édifice au hasard d'une balade en montagne² et s'être assuré que celui-ci s'inscrivait dans l'optique du cours, il importait en premier lieu de repérer les différentes sources d'information accessibles. Les premières recherches bibliographiques, bien que mettant en lumière un nombre relativement restreint de publications consacrées au barrage des Marécottes, permirent d'abord de situer le contexte général lié à la conception de l'ouvrage et, au travers d'un article publié par Sarrasin lui-même³, d'appréhender les principes statiques et constructifs développés pour sa réalisation. Celle-ci est intimement liée à la problématique de l'électrification ferroviaire, poursuivie par les Chemins de Fer Fédéraux dans les années vingt.⁴ Plus précisément, elle fait partie du vaste complexe hydroélectrique de Barberine-Châtelard-Vernayaz, élaboré à cette époque pour la ligne du Simplon. Situé entre les usines électriques de Châtelard (altitude 1120 m) et de Vernayaz (altitude 456 m), le barrage permet une retenue d'eau d'environ 47 000 m³, nécessaire entre ces deux paliers de

production pour compenser les variations de débit. Le choix de l'emplacement des Marécottes s'explique avant tout par son altitude (1100 m), qui correspondait de façon idéale à la pente d'une galerie à écoulement libre (2,2%) et menaçait une chute optimale vers la plaine.

Propriétaires des lieux, les CFF représentaient donc une source privilégiée d'informations. Les archives de la Direction générale (plans d'ouvrages, livres du barrage, photographies), associées aux commentaires avisés des techniciens de la division des usines électriques⁵, constituaient l'essentiel des documents de la recherche. Plusieurs visites sur place compléteront la démarche.

L'alliance de l'audace et de la rationalité

A l'opposé de celle des barrages-poids traditionnels, la solution adoptée aux Marécottes se caractérise par une constante recherche de légèreté. «Le poids est l'ennemi» constitue d'ailleurs un paramètre que Sarrasin érigait en principe⁶. Cette quête, qui participe d'une démarche esthétique, s'appuyait aussi sur le fait qu'à cette époque (ce n'est plus le cas aujourd'hui), la matière était nettement plus onéreuse que la main-d'œuvre. Pour parvenir à cet évidemment maximal, le barrage est conçu comme une addition d'éléments ayant chacun la forme la plus adéquate à son rôle statique.

Il se présente donc comme une suite de murs transversaux trapézoïdaux sur lesquels reposent des voûtes inclinées, application en série du principe des barrages-voûtes. L'ensemble est ensuite stabilisé par un dispositif de contreventement, subtile alternance d'éléments rigides assurant l'équilibre statique (tirants rectilignes) et d'éléments souples pouvant absorber les sollicitations dynamiques engendrées par des variations de température ou de pression (arcs). Cette solution, techniquement brillante et formellement élégante, met en évidence le fait que Sarrasin ne considérait pas un ouvrage en béton comme une chose inerte. «Il vit sa vie propre, il se meut, il s'arc-boute pour résister à une pression; l'un de ses muscles semble-t-il faiblir, il bande les autres pour le soulager; il souffre du froid, de la chaleur, de la soif même, le manque d'eau entrave sa formation, ou peut lui causer des blessures dont il péira, le gel peut à la longue le tuer. Il subit toutes les influences du milieu dans lequel il se trouve.»⁷

Une rénovation en deux temps

Cette recherche de durabilité a permis au barrage des Marécottes de remplir son rôle pendant de nombreuses années. Son comportement statique en particulier, contrôlé régulièrement par les CFF⁸, est excellent. Comme beaucoup

d'autres ouvrages en béton armé, il a cependant subi peu à peu un nombre croissant de détériorations : fissurations, éclatements du béton (épaufrements, angles détériorés), apparitions ponctuelles des armatures et proliférations d'efflorescences et de mousses. Ces dégradations s'expliquent principalement par le phénomène de carbonatation, associé au cycle du gel/dégel. Les effets ont en outre été favorisés par une non-homogénéité de la qualité du béton (agrégats pris sur place) et une non-conformité du principe de recouvrement des armatures. D'après les plans d'archives, Sarrasin prévoyait en effet une épaisseur de 2 cm, ce qui est déjà inférieur à la pratique actuelle et qui n'a de surcroît certainement pas été respecté partout lors de la mise en œuvre sur le chantier⁹.

Face à l'étendue des détériorations, dont la progression a été croissante dans les années quatre-vingt, les CFF décidèrent d'entreprendre une rénovation complète de l'ouvrage. Celle-ci eut lieu durant l'arrêt des installations de l'usine de Vernayaz en juillet-août 1990 et en septembre 1991. A cette occasion, le bassin de compensation fut entièrement vidé, ce qui révéla des dégâts également dans le fond des bassins intérieurs. Ce fut donc par la réfection d'environ 900 m² de radier que commença la rénovation. Puis vint la partie la plus visible de l'opération, celle concernant les éléments constitutifs du barrage. Ceux-ci ont été tout d'abord entièrement lavés à la pression et démoussés (surface totale environ 8000 m²). Le béton altéré a ensuite été piqueté, les armatures visibles dégagées et traitées (Sika Armatex 110). La géométrie initiale des éléments a ensuite été reconstituée par trois couches successives : un matériau de remplissage (Betec 340), une couche d'encollage (Betec Euco A) et un

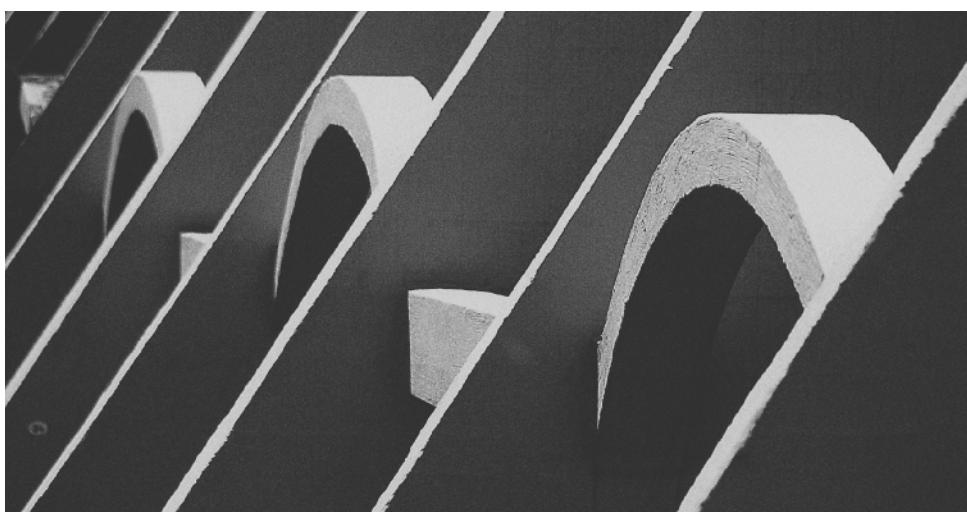
bouche-pores (Betec 305-310 A). La surface a également été enduite d'une double couche de peinture de protection (Eucocolor 210), dont la couleur tentait de se rapprocher de la teinte naturelle du béton.

Quelque temps après l'application de cette peinture, du sulpêtre est apparu de manière inattendue sur les contreforts. Après analyse, il s'est avéré que ces efflorescences étaient dues à de l'humidité qui pénétrait à la base des voûtes, passait dans les contreforts par capillarité et se heurtait à l'étanchéité de la nouvelle protection. Une rénovation complémentaire a donc été effectuée pour améliorer l'étanchéité de la jonction voûtes-radier, à savoir le remplissage des joints par du bitume à chaud et leur recouvrement par collage d'une bande de bitume et d'une bande de serrage en cuivre.

Bien qu'elle modifie quelque peu l'aspect du béton, cette opération a eu le mérite, moyennant un coût raisonnable, de maintenir le caractère volumétrique original de l'ouvrage et d'assurer ainsi sa pérennité. Elle illustre aussi le fait que la rénovation d'une construction ancienne ne met pas seulement en jeu des considérations économiques et techniques, mais aussi des notions théoriques liées à l'histoire, la culture et la mémoire. Afin de tendre vers la solution la plus adaptée à la survie de tels témoignages architecturaux, il semble indispensable de prendre en compte l'ensemble de ces paramètres, à travers ce que nous appellerons volontiers un «projet de connaissance». Celui-ci, au-delà de son aspect purement analytique, donne surtout au décideur une vision complète des alternatives qui se présentent à lui et lui permet de légitimer par la suite pleinement les options retenues¹⁰.

⁹ Constatations faites par les techniciens des CFF lors du chantier de rénovation (juillet-août 1990 et septembre 1991).

¹⁰ Emmanuel Rey, «A la recherche de la légèreté», *Wasser-Energie-Luft*, 1997, n° 9/10 pp. 246-247.



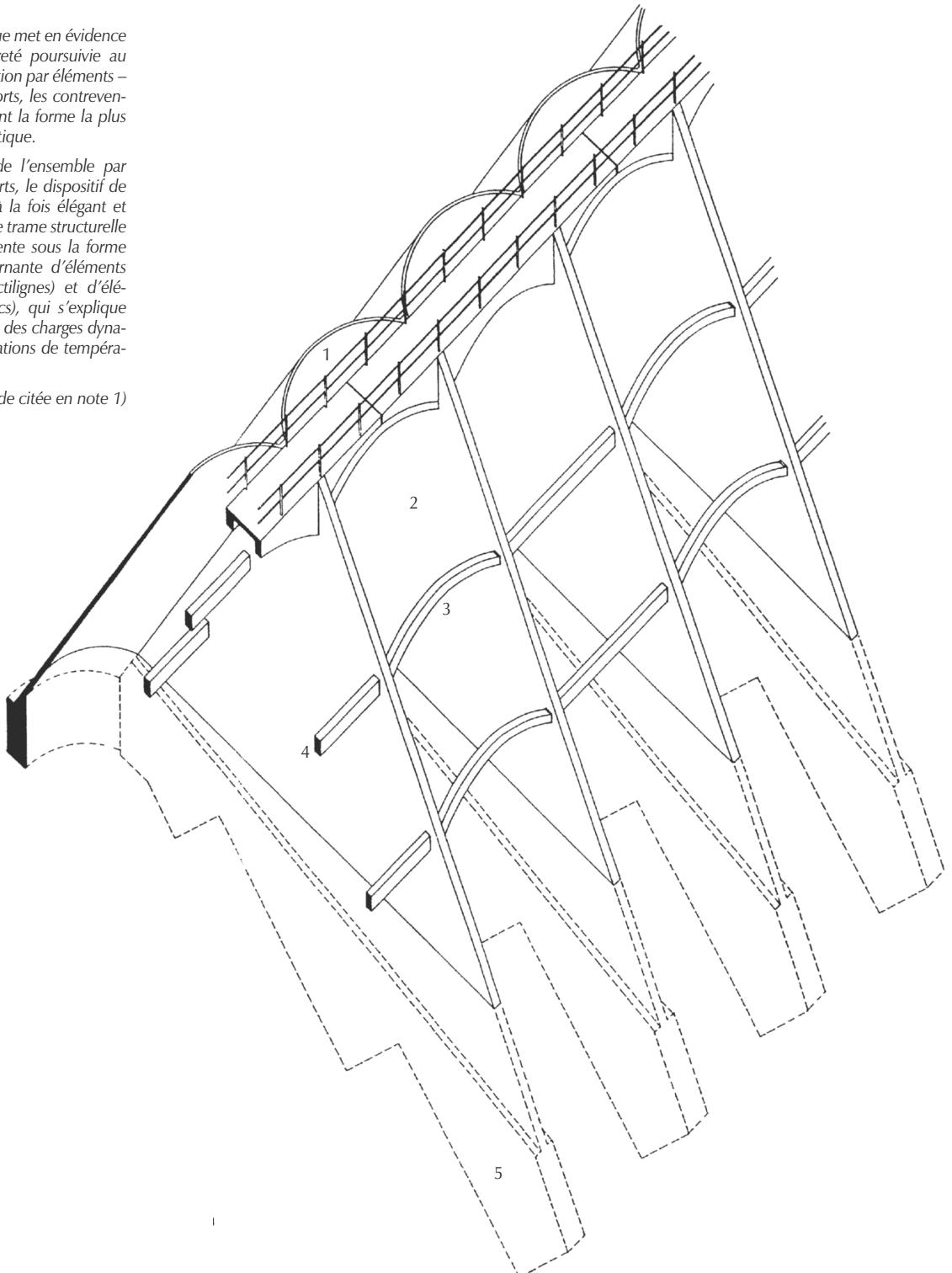
Jeu d'ombre et de lumière qui souligne la plastique si singulière de l'ouvrage. (Photo Emmanuel Rey, visite du 25 juin 1996.)

Isométrie présentant les différentes composantes du barrage.

La vision axonométrique met en évidence la recherche de légèreté poursuivie au travers d'une composition par éléments – les voûtes, les contreforts, les contreventements – chacun ayant la forme la plus adaptée à son rôle statique.

Assurant la stabilité de l'ensemble par solidarité des contreforts, le dispositif de contreventement est à la fois élégant et ingénieux. Basé sur une trame structurelle de 4,60 m, il se présente sous la forme d'une succession alternante d'éléments rigides (les tirants rectilignes) et d'éléments souples (les arcs), qui s'explique par la prise en compte des charges dynamiques, dues aux variations de température et de pression.

(Dessin extrait de l'étude citée en note 1)



1. Voûte
2. Contrefort
3. Arc
4. Tirant
5. Fondation



Rénovation du fond du bassin de compensation.

Après la vidange du bassin, duquel ont été purgés environ 1500 m³ de sable, une grande partie du radier a dû être rénovée. Les travaux comprennent le piquetage mécanique du béton altéré, la mise en place d'une couche d'adhérence (Sikalatex), et le remplacement par une nouvelle couche de béton armé.

(Doc. Archives CFF, juillet 1990)



Rénovation de l'extrados des voûtes.

Présentant une diminution de résistance, certaines voûtes doivent subir un sablage complet, suivi de l'application successive d'un matériau de remplissage (Betec 340), d'un encollage (Betec Euco A), d'un bouche-pores (Betec 305-310 A) et de deux couches de peinture de protection (Eucocolor 210).

(Doc. Archives CFF, juillet 1990)

Rénovation de la partie visible du barrage.

Les contreforts, les arcs et les tirants ont tout d'abord été entièrement lavés et démoussés. Le béton altéré a ensuite été piqueté, les armatures visibles dégagées et traitées (Sika Armatex 110). La géométrie initiale enfin a été reconstituée par les mêmes couches que pour l'extrados des voûtes.

(Doc. Archives CFF, août 1990)



Rénovation à la base des voûtes, afin d'améliorer l'étanchéité de la jonction voûtes-radier.

(Doc. Archives CFF, septembre 1991).



7-3-47

monsieur alberto sartoris
architecte
43 grand'rue
l'atry (vaud)

mon cher confrère,

je vous remercie beaucoup pour votre lettre du 5.- pour ne pas tomber dans mes mauvaises habitudes, de ne pas répondre, je vous envoie ci-inclus deux cahiers de "domus" avec deux articles de moi. vous remarquerez certainement que j'applique (comme kandinsky, van doesburg, arp et d'autres) l'expression "art concret", pour ce qui n'est pas de l'abstraction.

de plus, je vais vous ensembler les fotos d'architecture et de peinture et sculpture. mais comme il y-a un très grand nombre que je ne possède pas tous en fotos, je vous prie, de me dire environ combiens vous faut. car chaque jour on me demande d'un ou d'autre coté des fotos, je dois les économiser un peu! et comme pour ce moment je n'ai plus de fotos de ma tête, je vous l'enverrais avec les autres.

ce que vous écrivez du livre sur kandinsky m'intéresse beaucoup, comme j'ai deux publications en préparation sur kandinsky. naturellement je dois bien voir que ces choses ne se touchent pas trop. je vous prie de me dire de ce qu'il s'agit de votre publication. la mienne est avec quelques hommages de magnelli, arp, mme.giedion etc. et c'est un vrai livre avec tous ces aspects, avec la collaboration de madame kandinsky. le deuxième c'est une portefeuille avec des plaches en couleurs de grand format. dans tous les deux il-y-a le texte principale de moi. mais comme j'ai un très grand nombre de fotos des œuvres de kandinsky, je pourrais bien vous aider, dites moi ce que vous avez déjà, quelles années, et je vous fournirais le reste si possible.

je sais assez bien que l'exposition à milan n'était pas complète. les organisateurs ont voulu éviter tous les gens qui étaient compromis par le régime fasciste, et de plus ils ne voulait pas avoir les vieilles choses, car le grand nombre des anciens peintres en italie a changé d'idée sur la peinture. moi j'avais demander d'exposer en tout cas prampolini et magnelli. si j'aurais su, que votre femme fait aussi la peinture concrète, j'aurais aussi l'invité, comme j'avais pris les choses de la suisse, mais j'ai trouvez seulement à l'occasion de ma conférence à milan en janvier, votre livre "introduzione.." avec la reproduction.

en tout cas, il sera utile quand vous signalisez l'existence de votre femme à leo leuppi, président de l'alliance, mühlbachstrasse 6, zürich 8, comme il sera intéressé d'avoir de nouveaux membres de l'alliance, je le lui signalerais de mon part, comme on prépare maintenant une exposition pour le kunsthaus à zurich.

il m'intéresse beaucoup d'entendre de vous, que vous possédez de tableau de mondrian. si possible j'aimerais avoir une foto, c'est le seule tableau de mondrian en suisse que je ne connais pas!

Fonds d'archives

Max Bill / Alberto Sartoris: correspondance

Philippe Thomé

Pour l'essentiel, le *corpus* considéré dans notre étude comprend la correspondance entre Max Bill et Alberto Sartoris, telle qu'elle est conservée dans l'*Archive Sartoris*¹. De taille relativement modeste (une douzaine de lettres), l'échange épistolaire se développe principalement dans un arc chronologique assez étroit (1947-1950).

Les comparaisons biographiques entre les deux correspondants appellent quelques mises en évidence. Sartoris et Bill appartiennent à la même génération (le premier est né en 1901, le second en 1908) et, surtout, ils apparaissent comme des acteurs énergiquement engagés des *avant-gardes* historiques. Il convient cependant de mettre en perspective ces facteurs de rapprochement dans la mesure où, pour le dire rapidement, tous deux sont ancrés dans des aires socio-politiques fortement contrastées.

Le contexte

L'échange Bill / Sartoris prend son origine dans la période qu'il est convenu d'appeler la *Reconstruction*², période pendant laquelle, comme nous le savons, le rôle de Bill s'avère non négligeable. Effectivement, il a tenu fonction de guide – à la fois théoricien influent et praticien expérimenté – face aux incertitudes qui perturbaient alors le milieu artistique italien³.

Rappelons que l'objectif essentiel alors visé concernait la (re)mise en place des conditions indispensables à un développement économique et culturel, conditions que la guerre (ses prémisses aussi bien que ses conséquences) avait

étouffées, voire complètement éliminées. Dès la fin du conflit, la demande pour la construction d'une société nouvelle se fait pressante. Elle est par exemple exprimée par l'architecte Ernesto N. Rogers, qui en appelle à une «*nouvelle maison pour l'homme*»⁴. (Sur le plan particulier du design, il faut observer l'écho généré alors par l'art dit *organique*⁵ – qualificatif sémantiquement étendu qui englobe les réalisations de personnalités aussi différentes qu'Alexander Calder, Hans Arp ... ou Max Bill: une telle syntaxe formelle étant alors perçue comme éloignée des expressions artistiques d'avant-guerre – par trop compromises avec le régime mussolinien).

En ce qui concerne le rôle prééminent joué par Bill, relevons sa participation au premier *Congrès pour la Reconstruction* (Milan, 14-15-16 décembre 1945) ou encore sa contribution à l'organisation de l'exposition *Arte astratta e concreta* (Milan, Palazzo Ex-Reale, 1947); Bill était chargé de la délégation suisse, il contribuait non seulement par un texte au catalogue mais il présentait personnellement plus d'une douzaine d'œuvres. Cette exposition a joué un rôle clé dans le développement de l'art contemporain en Italie⁶. Elle montrait en particulier le rôle capital que jouait alors l'art *concret* – notion que Bill développe et diffuse sans relâche. De manière assez condensée, il fixe sa conception dans une lettre adressée à Sartoris (qu'il accompagne de deux articles récents): «*j'applique (comme Kandinsky, van Doesburg, Arp et d'autres) l'expression 'art concret', pour ce qui n'est pas de l'abstraction*»⁷ (fig. 1).

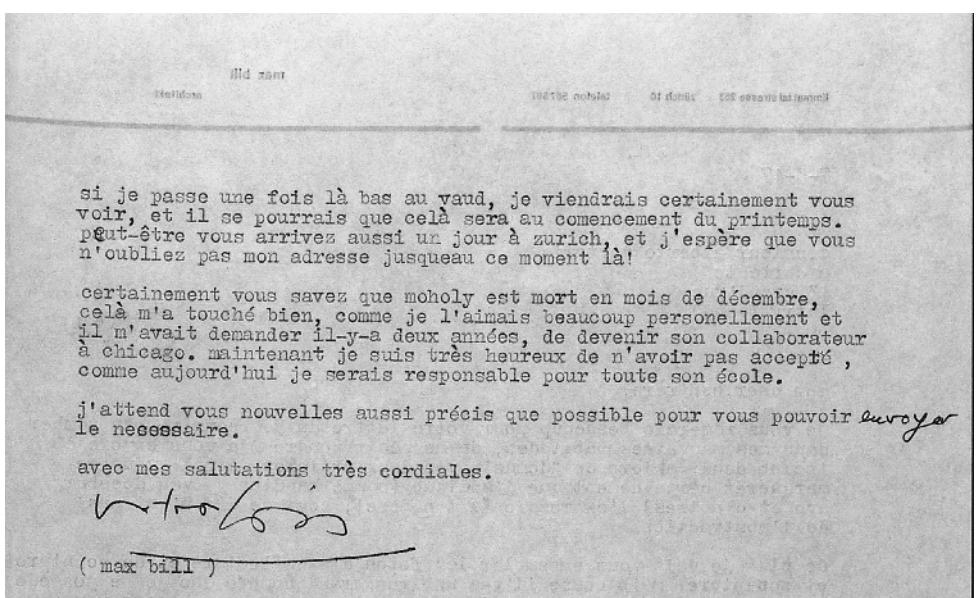


Fig. 1 Lettre datée 07.03.1947 de Max Bill à Alberto Sartoris.

Paris

Dans une lettre datée du 27 mars 1947⁸, Bill envoie informations et recommandations en ce qui concerne le prochain *Salon des Réalités Nouvelles* (Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 21.07-18.08.1947). Cette correspondance nous apprend que Bill a été nommé par le comité parisien pour assurer la *liaison suisse* et qu'il songe à Sartoris pour s'occuper de la participation italienne. Dans sa réponse⁹, celui-ci précise que «sur la proposition de [son] ami Léonce Rosenberg, Monsieur A. Fredo Sides ([qu'il] ne connaît pas) l'a prié de lui signaler des noms d'artistes suisses, italiens et étrangers susceptibles d'exposer au Salon des Réalités Nouvelles [...]. Le 27 mars, toujours sur la proposition de Léonce Rosenberg, [il] a été nommé membre du Comité d'Honneur». Il apparaît dans ce courrier qu'avant de recevoir la lettre de Bill, Sartoris ignorait tout de la fonction et du rôle qui lui étaient attribués et qu'il espérait sans doute être chargé d'une plus large part de l'organisation. Sartoris précise en effet «qu'ayant appris que Jean Arp était en Suisse et s'intéressait également à la chose ([il l'a] su par Leuppi), [il a] écrit à M. Fredo Sides pour lui demander [s'il] ne devait[it] plus [s']occuper que de la participation italienne». La nouvelle donne impose une prompte réaction, afin de rassurer Bill quant à la légitimité de son propre rôle. Ainsi Sartoris conclut-il, non sans diplomatie : «je n'ai nullement l'intention de marcher sur vos brisées.»

Par ailleurs, la correspondance nous montre que Sartoris a écrit à plusieurs reprises pour obtenir les coordonnées d'artistes qu'il a probablement en vue pour le *Salon [parisien]* et qui ont attiré son attention à l'occasion de leur participation à *Arte astratta e concreta*. Bill envoie quelques explications supplémentaires à propos de cette exposition – précisions qui dissipent toute équivoque sur ses positions¹⁰: «Je sais assez bien qu'[elle] n'était pas complète. Les organisateurs ont voulu éviter tous les artistes qui étaient compromis par le régime fasciste [...].» Dans cette même lettre, il déplore en outre ne pas avoir eu connaissance à temps du travail de Carla Prina (épouse de Sartoris) et, en conséquence, de ne pas avoir été en mesure de l'inviter.

Signalons encore qu'au nombre des artistes présentés par Sartoris pour l'exposition parisienne, figure Ettore Sottsass Jr. – alors jeune architecte travaillant surtout dans les champs de la peinture et de la sculpture. Ayant été contacté, Sottsass répond qu'il participerait volontiers au *Salon*, pour lequel il est d'ailleurs prêt à créer spécialement une œuvre¹¹ (fig. 3). Il précise qu'auparavant il aura l'opportunité de monter une exposi-

tion à Lugano (*Circolo di cultura* - mars 1947), où seront montrés des sculptures et des dessins. Bill lui-même écrira un texte dans le catalogue et Sottsass reconnaîtra avoir retiré une certaine fierté de sa présentation même si, depuis leur première rencontre en 1945, leurs itinéraires s'avèrent de plus en plus divergents.

Chicago

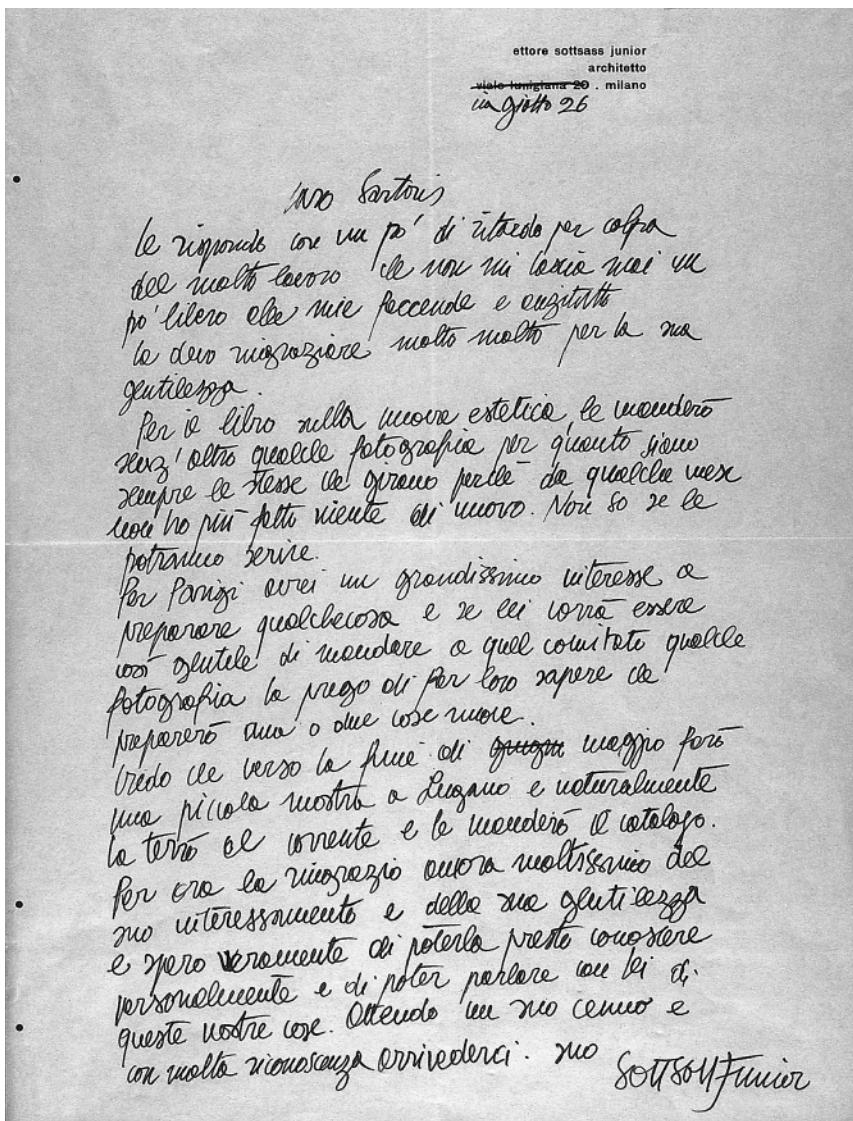
Bill termine la lettre mentionnée plus haut (note 7) en rapportant que, «deux années auparavant», il avait été invité par Laszló Moholy-Nagy à être son collaborateur à la tête de la *School of design* de Chicago. Il avait alors décliné l'offre; suite au décès de Moholy, il concède que sa disparition lui évite d'avoir à supporter une charge beaucoup trop lourde et dont le bien-fondé lui semble par ailleurs discutable. Finalement, il manifeste une certaine tristesse : «cela m'a touché, je l'ai-mais beaucoup personnellement. Maintenant je suis très heureux de n'avoir pas accepté, car aujourd'hui je serais responsable pour toute son école» (tristesse que l'antiphrase ne parvient certainement pas à dissimuler).

Zurich

En 1947, à l'occasion de l'exposition organisée à Zurich par le groupe *Allianz*, Bill informe Sartoris que, malheureusement, les œuvres de Carla Prina n'ont pas été retenues par le jury. En guise de «réconfort», il ajoute qu'elle figure néanmoins dans le catalogue (qui avait été conçu avant la sélection définitive) – et, de plus, il prend soin d'en souligner l'indéniable importance. Dans sa réponse¹², tout en acceptant la décision souveraine mais s'estimant personnellement impliqué dans l'affaire, Sartoris fait état de son amertume : «Je crois cependant que ce jury a commis indirectement une certaine lourdeur psychologique à mon égard, car on ne met pas en échec – d'une façon aussi impitoyable – un homme qui défend l'art abstrait depuis près de 28 ans.» Il coupe court à une éventuelle discussion, son geste de révolte lui paraissant sans doute suffisant : «Avec tout ceci, je considère bien entendu l'incident comme clos.» Il termine en demandant à Bill de lui faire parvenir, «contre remboursement», le catalogue de l'exposition. Une semaine plus tard, Bill lui répond «qu'il est inutile de discuter la décision du jury» mais que d'une part, son rôle y a été mineur et que, d'autre part, il est «absolument de son avis»¹³. De plus, il joint à sa lettre – «gracieusement»... – le catalogue demandé (proposant de l'échanger contre l'exemplaire d'un article que Sartoris aurait récemment consacré à Kandinsky¹⁴). En dépit de cette courtoisie ostensible, les relations entre les deux hommes seront désor-

mais réduites – étant donné une certaine distance au plan idéologique et bien que Sartoris, pratiquant volontiers une sorte d'*understatement*, donnera parfois au refroidissement de leur relation des raisons limitées au seul terrain professionnel. Une lettre qu'il envoie quelques années plus tard à son ami Eduardo Westerdahl atteste de ce détachement réciproque¹⁵: «[...] le groupe suisse de Zurich ne se préoccupe pas beaucoup ni de moi ni de Carla et ils me laissent dans l'ignorance de tout. Mais, je suppose, Max Bill n'est pas mon ennemi, il est seulement indifférent». Dorénavant les lettres de celui-ci ne porteront pratiquement plus que sur l'envoi (ou la réclamation) de simples documents¹⁶.

Fig. 3 Lettre s.d. d'Ettore Sottsass jr. à Alberto Sartoris.



A Zurich encore, pour l'exposition *Futurismo e pittura metafisica* qu'il prépare au Kunsthaus, Bill demande à Sartoris de bien vouloir lui prêter le livre qu'il a écrit naguère sur Sant'Elia¹⁷ «Pour [lui] faire plaisir», Sartoris envoie le livre «gracieusement» (il précise que «c'est un document très précieux et introuvable») et que, en échange, il souhaiterait recevoir le catalogue de l'exposition...¹⁸. Il ajoute que, «en toute franchise et très amicalement, [il] déplore tout de même de ne pas avoir été consulté au sujet de l'exposition». Il prend prétexte de cette négligence pour répéter succinctement ses états de service (et – dans un élan quelque peu auto-hagiographique – pour valoriser son action sur le terrain artistique): «J'ai appartenu au mouvement futuriste italien depuis 1920, et j'avais même placé sous l'égide du futurisme le groupe d'artistes abstraits que j'ai fondé à Côme (le premier en Italie) [...].» Il écrit enfin que ce même futurisme a été présenté d'une façon «très arbitraire» dans un récent numéro de *Cahiers d'Art* consacré à l'art moderne en Italie¹⁹. Il souligne que «la véritable histoire du futurisme n'a pas encore été écrite. [Il] espère le réaliser un jour pour faire une grande mise au point». Bill le remercie aussitôt avec l'envoi du livre demandé²⁰. Il ajoute un commentaire radical²¹, qui va déclencher l'ire de Sartoris: «En principe, l'exposition s'arrête en 1920. Ce qui vient après, c'est la décadence (malheureusement) des premiers futuristes, qui ont eu tort de ne pas mourir avant». Dans sa réponse²², Sartoris considère en effet que Bill va «un peu fort» et qu'un tel jugement signifie «que c'est connaître assez mal le futurisme». Il ajoute d'autre part – non sans une certaine emphase – que «[ses] réserves précédentes n'avaient rien à voir avec une éventuelle participation personnelle, ayant perdu depuis longtemps l'habitude de croire à la justice des hommes». Moins d'une semaine après ce courrier, Bill précise les intentions qui étaient à la base de l'exposition zurichoise²³; en outre – soufflant ainsi sur la blessure – Bill trouve que Sartoris a pris sa remarque sur le «futurisme après 1920» de manière trop personnelle et il ajoute – produisant ainsi un argument apparemment sans appel – que les organisateurs avaient les documents que Madame Marinetti avait mis à leur disposition, et que «que l'on peut [en] déduire que le futurisme dans sa forme originale était foutu après 1920 [...]». Et, tout en acceptant ses responsabilités quant à la mise sur pied de l'exposition, il ajoute finalement – coupant court à une polémique naissante – «qu'il a autre chose à faire que d'assembler de vieux papiers, et que [son] intérêt s'attache à un autre genre d'art que le futurisme et la 'pittura metafisica'».

Brève anamnèse idéologique

Rappelons sommairement qu'en Europe et durant la période de l'après-guerre, la position de la plupart des intellectuels s'avère assez délicate – tout particulièrement en Italie.

Formellement, Alberto Sartoris n'a jamais appartenu au parti fasciste : outre quelque éventuelle réticence – qui ne sera cependant jamais résistance – il pouvait probablement se dispenser d'une telle adhésion, compte tenu d'amitiés protectrices – comme par exemple celle qu'il noue avec F.T. Marinetti, futur *Accademico d'Italia* (1929)²⁴, ou comme celles qui le lient au milieu des futuristes turinois – engagés pour la plupart dans la réalisation d'un art d'Etat²⁵.

Par la suite, Sartoris s'efforcera d'épurer son image : il rapporte qu'il possède un insigne «précieux», dessiné par Prampolini – «avec un grand F, pour 'Futurisme' et pas 'Fascisme'» – que portaient Marinetti, Fillia, Prampolini et lui. Afin de rendre la situation parfaitement claire, il précisera : «Je n'ai pas souffert du fascisme, j'ai souffert des architectes fascistes.»²⁶ Bien que la multiplication des preuves accablantes soit assurément inutile, ajoutons toutefois que, à l'époque, la position de Sartoris n'est guère équivoque (rapelons en guise d'exemple que l'introduction à son *opus magnus* (*Gli elementi dell'architettura funzionale*) est coiffée – dans la troisième édition (1941) – d'une citation de Mussolini lui-même). La charge – ou tout au moins la présomption – de *Sartoris fasciste* n'est certes pas nouvelle, comme en témoigne par ailleurs la correspondance échangée avec Emilio Pettoruti pendant toutes les années d'après-guerre²⁷. En outre, quelques pièces montrent qu'une certaine *sympathie* de Sartoris avec le régime et avec son idéologie ne laisse aucun doute : en 1940, il s'adresse au Duce en personne, «avec d'autres écrivains politiques de la Révolution», pour être enrôlé dans l'armée italienne – en tant que volontaire. Il recevra toutefois une réponse négative du ministère de la Guerre à son «offre

patriotique»²⁹. Un autre fait – d'une dizaine d'années antérieur – est des plus significatifs. La correspondance échangée à propos du Congrès International du Cinématographe Indépendant (qui s'est tenu en 1929 au Château de La Sarraz) comprend notamment une carte postale où l'hôtesse rassure Sartoris quant à la personnalité du président (Robert Aron) : «Ne vous effrayez pas / en effet, il est juif».²⁹

La figure de Max Bill présente sans aucun doute un dessein bien différent – les manifestations de son engagement antifasciste sont en effet aussi nombreuses que probantes. Relevons seulement (pour ce qui concerne l'immédiat après-guerre et le rapprochement avec Sartoris) qu'il participe à Milan à la fondation de l'*Istituto Cultura Progressiva*, en 1947, organisme dont les principes ne seront appliqués en fait qu'à partir de 1955, à Ulm, dans le cadre de la *Hochschule für Gestaltung*. Bill signe la réalisation architecturale de l'école, qui sera néanmoins publiée par Sartoris (en 1957), comme exemple d'une architecture nouvelle³⁰. L'engagement de Bill explique assurément le progressif abandon de ses contacts avec Sartoris : les positions de l'un et de l'autre s'avèrent difficilement conciliables.

Coda

La correspondance entre Max Bill et Alberto Sartoris nous permet d'éclairer – en partie – la scène artistique de l'après-guerre : elle s'y révèle à la fois extraordinairement dynamique et parcourue de tensions manifestes – aussi bien théoriques qu'idéologiques.

Bien que nettement différencier, les positions de Bill et de Sartoris présentent des moments de convergence, dans la mesure où les idéaux – voire les intérêts pratique ou tactique – l'exigent. L'échange régulier d'informations confirme leur exceptionnelle activité aussi bien sur les plans de la documentation que de la diffusion de l'*art moderne*.

Notes

¹ Dans l'ensemble, le présent article a été rédigé avant la disparition d'Alberto Sartoris. Dans le cadre des Archives de la construction moderne (ACM), l'auteur a eu à charge de numériser et de cataloguer une partie des documents conservés dans l'Archive Sartoris, en particulier la correspondance: la présente contribution est issue de ce travail.

² La littérature traitant de la question est considérable. On consultera toutefois l'ouvrage suivant – qui éclaire en particulier certaines des questions abordées ici: Claire Stoulig (dir.) 1945. *Les figures de la liberté*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1995.

³ Ses très nombreuses interventions attestent de ce rôle, comme p. ex. une conférence qu'il donne en 1948 – sous les auspices du Werkbund: *Schönheit aus Funktion und als Funktion*. Cet exposé servira de base à la notion de «*Gute Form*», formalisée une toute première fois en 1949 et cristallisée par la suite dans un ouvrage demeuré fameux (Max Bill, *Form. Eine Bilanz der Formenentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*, Verlag Karl Werner, Basel, 1952). La notion – et sa formulation – représenteront longtemps un label d'excellence du design suisse. Signalons en outre que l'incidence de son travail ne représente certainement pas un fait nouveau, ainsi qu'en atteste p. ex. l'aménagement exemplaire du pavillon suisse (Triennale de Milan, Palazzo dell'arte, 1936) – installation distinguée et honorée par un *Grand Prix*. Quant à lui, Sartoris prend également part au débat sur la *Reconstruction*, en particulier avec la publication de *No - Posizione dell'architettura e delle arti in Italia*, Il Libro, Florence, 1947.

⁴ Cf. Ernesto Nathan Rogers, «*programma: Domus, la casa dell'uomo*», *Domus* (Milan), n° 205 (janvier 1946), pp. 2-3.

⁵ L'architecture organique occupera une position importante dans le débat contemporain, grâce en particulier à l'APAO créée par Bruno Zevi.

⁶ Son importance a souvent été reconnue, ainsi qu'en témoigne une riche fortune critique (signalons p. ex. l'étude d'Italo Tomassoni *Arte dopo il 1945 – Italia*,

Bologne, 1971, pp. 39-40: «La manifestation 'concréliste' la plus importante de l'après-guerre a eu lieu en 1947 [...] l'exposition avait le mérite d'être, comme cela était écrit dans le catalogue 'la première à caractère international tenue en Europe depuis la récente guerre' et 'la première au sens absolu en Italie'.»

⁷ Lettre datée 07.03.1947 – ACM, (cote 276). En ce qui concerne les articles joints, il s'agissait sans doute de: «*Arte concreta*», *Domus* (Milan), n° 206 et de «*La costruzione concreta e il dominio dello spazio*», *Domus* (Milan), n° 210 (1946). Au chapitre de l'influence exercée par Bill sur la scène artistique italienne, notons encore un fait significatif, tant sur le plan de la notion que de sa dénomination: la création – à Milan, en 1948 – du groupe *Movemento Arte Concreta* (MAC)).

⁸ ACM (cote 272).

⁹ Lettre datée 02.04.1947 (double) – ACM (cote 273).

¹⁰ Lettre datée 07.03.1947 – ACM (cote 276).

¹¹ Cf. lettre s.d. (inscription manuscrite: 1947) – ACM.

¹² Lettre datée 19.10.1947 (double) – ACM (cote 284).

¹³ Lettre datée 26.10.1947 – ACM (cote 286).

¹⁴ Il s'agit vraisemblablement de «*Periplo di Kandinsky*», *Humanitas*, n° 6 (juin 1947).

¹⁵ E.W. est le fondateur de la revue espagnole *Gaceta de Arte*, qui paraît de 1932 à 1936 (avant-guerre, il avait été présenté sur la scène internationale comme «*écrivain, animateur du Mouvement Surréaliste aux Canaries*» (in: *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, Paris, 1938, p. 30). A.S. et E.W. ont entretenu une correspondance fournie (plus de 400 lettres, échangées du milieu des années trente au début des années quatre-vingt). Voir également: *Gaceta de arte y su epoca. 1932-1936*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1997 (dans la revue mentionnée, AS publie les articles «*Vordemberge-Gildewart*», n° 31 (novembre 1934), «*Introducción a la arquitectura monumental*», n° 32 [décembre 1934]; dans le même numéro, E.W. livre un

article monographique sur A.S.; Raffaello Giolli publie une étude monographique sur le travail d'A.S., n° 37 [mars 1936]. En 1993, A.S. rédige un hommage – 3 pages manuscrites – à E.W.

¹⁶ Bill demande que des photos envoyées lors de la préparation de l'*Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (1957) lui soient restituées: une première lettre est adressée en date du 26.09.1961 (ACM, cote 277), la réclamation devra être répétée le 10.11.1961 (ACM, cote 278). A l'occasion encore d'un courrier, daté de 1968, il promet d'envoyer l'affiche d'une exposition personnelle à la Kunsthalle de Berne: lettre datée du 29.04.1968, ACM – (cote 282).

¹⁷ Lettre datée 24.10.1950 - ACM (cote 281). Bill reconnaît n'avoir jamais vu ce livre – considéré comme essentiel par Sartoris pour ce qui est de la genèse du futurisme (A.S., *Antonio Sant'Elia*, Giovanni Scheiwiler, Milan, 1930).

¹⁸ Lettre datée 01.11.1950 (double) - ACM (cote 280).

¹⁹ *Cahiers d'Art*, XXV, n°1 (1950). Livraison – assez volumineuse (pp. 3-276) entièrement consacrée «à un demi-siècle d'art moderne italien» (Benedetta – ex-épouse de Marinetti – y signe un texte de présentation du futurisme).

²⁰ Lettre datée 02.11.1950 - ACM (cote 139). (Une inscription manuscrite précise: *reçue le 7 nov.*).

²¹ Sur le plan de la langue, la formulation de cette observation s'avère sans doute exagérément rugueuse.

²² Lettre datée 14.11.1950 (double) - ACM (cote 279).

²³ Lettre datée 20.11.1950 - ACM (cote 283).

²⁴ Rétrospectivement, A.S. évoquera son amitié avec Federico Tommaso Marinetti – non sans prendre une distance prudente: «*Io sono stato un grande amico di Marinetti e Marinetti mi ha stimato moltissimo, benchè avessimo idee politiche diametralmente opposte*» (interview avec Mario di Salvo: «*Testimonianza di Alberto Sartoris*», in *Un polo del razionalismo italiano. Architetti, pittori e scultori del Gruppo di Como*, La Provincia Editoriale, Côme, 1989).

Rapportons encore un épisode attestant du lien solide qui réunit F.T.M. à A.S.: à l'automne 1944, F.T.M. envisage de se réfugier en Suisse – la santé du régime mussolinien et la sienne propre étant vacillantes. C'est donc «tout naturellement» à Sartoris qu'il s'adresse pour solliciter son assistance (le 30 novembre, soit deux jours avant sa mort). Lettre (photocopie) – ACM (cote 437).

25 Malgré un premier contact difficile, l'on peut assurément compter Giuseppe Terragni au nombre des amitiés protectrices; précisons que, à Côme, c'est le propre frère de G.T. qui fut le chef de l'administration communale (podestà).

26 Cf. l'interview citée supra. Lors de cet entretien – où Sartoris multiplie les évocations devant permettre de lui dessiner un portrait irréprochable – il confie que, en 1929, à l'occasion du deuxième Congrès des CIAM à Francfort, Terragni refuse de le saluer et tente de l'écartier («bisogna espellere Sartoris, perchè non è fascista»).

27 Emilio Pettoruti (1892-1973) dans une lettre datée 01.05.1958 (ACM cote 413) rapporte qu'un promoteur immobilier aurait refusé de passer commande à Sartoris, une rumeur accusant celui-ci d'avoir été fasciste. Par la suite, les allusions à cette affaire s'avèrent nombreuses; A.S. se défend de l'accusation en arguant qu'il n'habitait plus en Italie dès la fin des années vingt. Notons en outre que,

dans l'interview mentionnée supra (note 24), adoptant – habilement – une position opposée, Sartoris déplore n'avoir jamais reçu de commande de l'Etat, puisqu'il n'était pas inscrit au parti – mais, estime-t-il nécessaire de préciser, «bien qu'il n'ait jamais été antifasciste».

28 Lettre datée 30.08.1940 - ACM (cote 402).

29 Carte postale datée de 1929 - ACM (cote 213).

A la suite de Richard A. Etlin (*Modernism in Italian Architecture, 1890-1940*, MIT Press, Londres, 1991, pp. 580-582), nous relevons d'autres preuves d'un antisémitisme manifeste. Ainsi, à la suite de la publication du livre d'Agnoldomenico Pica (*Nuova Architettura del Mondo*, Milan, 1936) – où l'on peut lire que «G. Pagano est le messie et le créateur du fonctionnalisme en Italie», Sartoris écrit à Terragni (13.08.1938) pour lui demander d'intervenir auprès de la direction du journal *Case d'Oggi*, qui a publié la préface du livre de Pica en complément d'une recension favorable: «è assolutamente indispensabile reagire immediatamente, altrimenti rimarremo fregati in pieno e continueremo a dichiaraci seguaci dei precursori palestinesi». Il ajoute, focalisant son propos sur la figure honnie de Giuseppe Pagano Pogatschnig, qu'il est «importante sapere se Pagano è ebreo. Informati a qualche costo.» Quelques jours plus tard, en réponse cette fois-ci à un article critiquant l'art moderne et le

présentant comme d'origine juive, Sartoris et Terragni écrivent au journal *La Provincia di Como* (20.08.1938), qui refuse la publication de leur lettre (elle sera toutefois acceptée par le journal *Origini* 02.03.1939: «*Prima il fascismo, cioè la verità, e poi tutto il resto*»): «No! Non è vero. Gli ebrei non hanno inventato né la pittura astratta, né la cosiddetta 'architettura antiromana' [...]». A.S. et G.T. poursuivent en dressant une longue liste des inventeurs de l'art et de l'architecture moderne, pays par pays, ajoutant après chaque nom la mention justificatrice «che non è ebreo» (en outre, ils estiment utile de préciser: «l'astrattismo è stato inventato da Theo van Doesburg (morto di privazioni nel 1931: gli ebrei non muoiono mai di privazioni) che non era ebreo, e da Piet Mondrian che non era ebreo». Pour conclure, ils écrivent: «quasi tutta l'arte moderna trova la sua origine nella nostra bella Italia, non in Palestina [...]. Saluti fascisti.» (Lettres transcrives in Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo europeo*, Bari, 1969, pp. 113, 175-176, 188 n° 4; cités sur la base de documents conservés dans l'archive Terragni).

30 Alberto Sartoris, *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Milan, U. Hoepli, II (1957), pp. 310-321. Il faut relever toutefois qu'elle est présentée selon un mode strictement formaliste et fortement réducteur, totalement dépourvue de toute implication de nature idéologique.

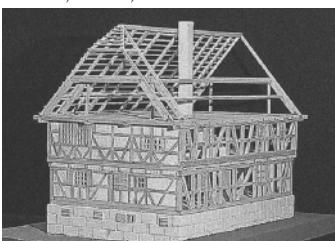
¹ «L'architecture vernaculaire est une architecture d'inspiration populaire qui a développé et développe ses caractéristiques propres dans une région spécifique où souvent elle utilise les matériaux locaux, des façons de faire et des formes traditionnelles.» Définition du Comité International de l'ICOMOS pour l'architecture vernaculaire, 1993.

² Frédéric Aubry, *Relevés, dessins et photographies de constructions rurales du Canton de Vaud*, exécutés par les étudiants de 1^{re} année, EPFL-DA, Lausanne, 1972.

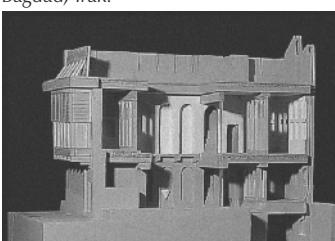
Ile de Sulawesi, Indonésie.



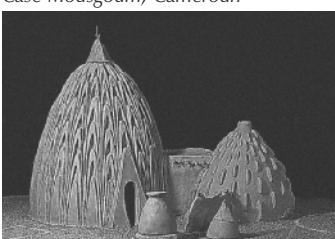
Saverne, Alsace, France.



Bagdad, Irak.



Case Mousgoum, Cameroun



Centre d'étude et de documentation sur l'architecture vernaculaire (CEDAV)

Entre 1965 et 1992, l'étude de l'architecture vernaculaire¹ faisait partie de l'enseignement du professeur Frédéric Aubry, responsable de l'Atelier des travaux pratique et théorique de la 1^{re} année.

Dans un premier temps, les étudiants faisaient des relevés de l'architecture traditionnelle du canton de Vaud. Ce premier exercice était considéré comme une initiation à l'architecture et à la construction. Les étudiants observaient, prenaient des mesures, touchaient – “apprenaient à voir” – et transcrivaient par des dessins une cinquantaine de fontaines, greniers, fours à pain, granges, fermes, chalets d'alpage. Ces études ont été en partie publiées en 1972².

Plus tard, ce travail d'analyse allait rejoindre une autre approche : les étudiants consultaient non seulement les documentations ethnologique, historique, géographique et sociologique trouvées dans les bibliothèques suisses et européennes mais aussi les relevés effectués par les assistants, des coopérants, des étudiants stagiaires et des professionnels à l'étranger, profitant en outre d'échanges avec des musées ethnographiques ou de plein air ou encore avec des particuliers. Certaines recherches étaient subventionnées par le Fonds National, voire par le professeur Aubry lui-même.

L'inventaire s'élargissait à toutes les cultures du monde, se limitant en principe à l'habitation. La méthode d'analyse proposée se devait d'être universelle, applicable aussi bien à l'architecture sans architecte, qu'à l'architecture savante –une construction se situant dans un contexte précis, se manifestant sous une forme déterminée et représentant des valeurs spécifiques peut être lue en divisant ces aspects partiels en trois catégories fondamentales : le support (ou ?), le contenu (comment? avec qui?) et le contenu (pour qui?).

Les étudiants ont construit plusieurs centaines d'habitats traditionnelles sous forme de maquettes, accompagnées par les études des milieux naturel et socioculturel.

Cette longue recherche a permis la création d'une documentation considérable sur l'architecture vernaculaire nationale et mondiale.

Sont consultables sur rendez-vous :

- plusieurs dizaines de croquis de relevé;
- environ 7000 dessins sur calques, éch. 1:20, de constructions vernaculaires à travers le monde.

Europe :

Allemagne, Autriche, Belgique, Croatie, Danemark, Espagne, Estonie, Finlande, France, Grande-Bretagne, Grèce, Hongrie, Islande, Italie, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Russie, Suède, Suisse, Slovaquie, Yougoslavie.

Asie Centrale, Proche Orient :

Afghanistan, Chine, Inde, Irak, Iran, Jordanie, Kazakhstan, Liban, Mongolie, Népal, Pakistan, Sri Lanka, Syrie, Turquie, Russie, Ouzbékistan, Turkménistan, Yémen.

Extrême-Orient :

Chine, Hong Kong, Indonésie, Japon, Kiribati, Laos, Malaisie, Papouasie-Nouvelle Guinée, Philippines, République de Corée, Tuvalu, Vietnam.

Afrique :

Afrique du Sud, Algérie, Bénin, Burkina Faso, Burundi, Cameroun, Côte d'Ivoire, Egypte, Ethiopie, Ghana, Kenya, Madagascar, Malawi, Mali, Maroc, Mauritanie, Nigeria, Sénégal, Seychelles, Soudan, Tanzanie, Togo, Tunisie, nomades Touareg.

Amériques :

Argentine, Canada, Colombie, Etats-Unis, Mexique, République Dominicaine, nomades Inuit.

La qualité graphique de ces dessins est excellente dans la plupart des cas et ils méritaient des réductions sur film, échelle 1:80, facilement manipulables.

La collection se compose de :

- 720 maquettes à l'échelle 1 :20, une collection certainement unique au monde;
- environ 750 dossiers d'analyses de cas faits par les étudiants à partir de trois domaines d'influences : matériel, naturel et social;
- 8000 livres concernant aussi bien l'architecture vernaculaire que les arts populaires, la technologie et la construction, les sciences humaines, l'environnement, l'anthropologie, la géographie, l'ethnologie, etc.
- autres documents tels que : enquêtes, documentation iconographique, périodiques, articles, cartes géographiques, etc.
- 20 000 diapositives, photographies, quelques enregistrements sonores et vidéos.

A la fin des années quatre-vingt, le professeur Aubry a “détaché” un certain pour-cent des postes d'assistants d'atelier pour procéder à un examen systématique des travaux d'analyse dans le but de clarifier les objectifs de la recherche

menée parallèlement à l'enseignement, avec beaucoup de simplicité. Il nous a ainsi été révélé la richesse de cette documentation, mais aussi certaines lacunes. La richesse se trouve dans l'originalité d'une documentation inédite et dans la variété des sujets traités qui couvrent les cinq continents. Cependant, comme base de recherche et développement adéquate, cette documentation se montre quelquefois incomplète.

Les publications sous forme de "Cahiers de l'architecture vernaculaire" ont débuté à la fin des années quatre-vingt³. On note, par ailleurs, la collaboration à des publications en langues italiennes, suite aux échanges avec le professeur Giancarlo Cataldi de la Facoltà di Architettura à Florence⁴, et anglaise avec Dr Paul Oliver de Oxford Brookes University⁵.

Depuis 1973, année de la première exposition des élèves sur les constructions rurales du canton de Vaud à l'Aula de l'EPFL, nous avons organisé ou participé à une soixantaine d'expositions thématiques dans les musées d'ethnographie, d'architecture et d'histoire, les galeries, les institutions publiques, scolaires et universitaires en Suisse et en Europe⁶.

Notre fonds documentaire offre de multiples possibilités d'exploitation :

- l'accès à une documentation inédite et précise dans le choix des bâtiments à étudier pour les étudiants et enseignants du 1^{er} et 2^e cycle;
- des éléments de documentation monographique pour les enseignants et étudiants du 3^e cycle;
- des sources documentaires et des collections regroupées selon leur caractère spécifique, destinées aux chercheurs, diplô-

mants et stagiaires, voire aux bourlingueurs.

Le Centre conserve et complète les archives de l'architecture vernaculaire en les identifiant et les classant dans le but de permettre un accès facile pour des recherches précises.

Des recherches sont effectuées sur demande :

- pour les tiers de l'EPFL/CFRC (Centre pour la formation postgrade, les relations internationales et la coopération), Département de Génie civil, Département de Génie rural;
- pour le Département d'Architecture concernant des études spécifiques (unités d'enseignement et ateliers);
- pour l'extérieur: associations de protection du patrimoine, HES, musées et organisations internationales (UNESCO et ICOMOS).

Depuis l'intégration du CEDAV à l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture, en 1997, la priorité est donnée au classement et à l'archivage d'une part, aux facilités d'accès et de consultation d'autre part.

Le fonds documentaire peut être consulté sur rendez-vous :

Centre d'étude et de documentation sur l'architecture vernaculaire

EPFL - DA - ITHA

Av. de l'Eglise Anglaise 12
1006 Lausanne

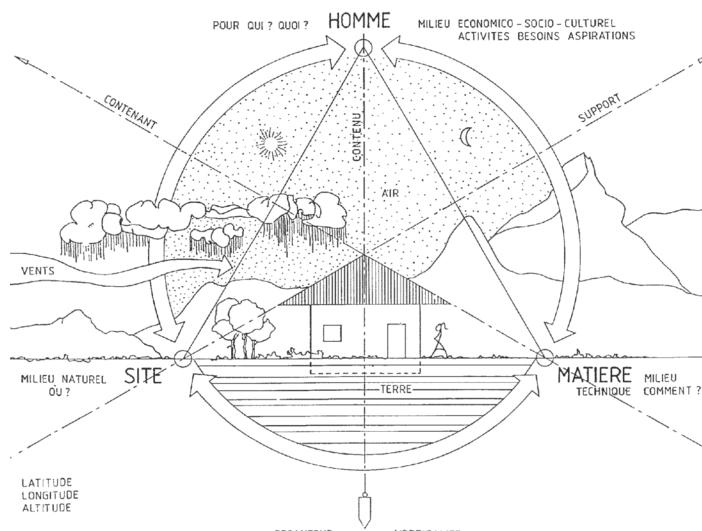
téléphone : 41 21 693 32 02
télécopieur : 41 21 693 41 27
E-mail : plemenka.soupitch@epfl.ch

³Silvio Guindani, Ulrich Doepper, *Architecture vernaculaire et activités productives*, Les cahiers de l'architecture vernaculaire, n°1, 4 vol., EPFL-DA 1^{ère} année, Lausanne, 1986, édité en 1990 par les Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, sous le titre *Architecture vernaculaire, territoire, habitat et activités populaires*.

⁴Plemenka Soupitch, «L'architettura vernacolare in Basilicata» in Giordano Conti, Patrizia Tamburini, *La risorsa Appennino, il patrimonio edilizio*, CCIAA (Camera di Commercio, Industria, Artigianato, Agricoltura di Forlì), Forlì, 1990.

⁵Frédéric Aubry, Plemenka Supic, «Assembly» in Paul Oliver, *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 281-297.

⁶Voici quelques exemples de participations: en 1997, à l'exposition *L'architecture vernaculaire de la montagne* dans le cadre du Cycle postgrade IBOIS du Département du Génie civil de l'EPFL, en 1998, à l'exposition *L'habitat rural de l'Afrique des Grands Lacs* dans le cadre du CDAN (Centre de discussions sur l'Afrique Noire), à l'Université de Lausanne. Nous avons aussi exposé nos recherches dans le cadre du séminaire du WCTE (World Conference on Timber Engineering), qui a eu lieu en août 1998 à Montreux. Nous participons aussi au Tropenmuseum, d'Amsterdam, par nos travaux sur l'architecture de l'Islam, à l'exposition West-Azie & Noord-Afrika.



Schermerhorn, Pays-Bas.



Canton de Berne, Suisse.



L'AÉROSTATION, PRÉLUDE À L'AVIATION?
L'ESTHÉTIQUE DU PAYSAGE DE ROSARIO ASSUNTO
L'INVENTION DU PAYSAGE ARCHITECTURAL
LES CONSTRUCTEURS DE FERNAND LÉGER

AU-DESSUS DU TERRITOIRE / DANS LE PAYSAGE
LES PROPORTIONS EN ARCHITECTURE
L'AVÈNEMENT D'UNE NOUVELLE RATIONALITÉ
ENTRE ARCHITECTURE ET SCIENCES SOCIALES

ISSN 1422-3449



9 771422344003

PRESSES POLYTECHNIQUES ET UNIVERSITAIRES ROMANDES