

Zeitschrift: Tracés : bulletin technique de la Suisse romande
Herausgeber: Société suisse des ingénieurs et des architectes
Band: 138 (2012)
Heft: 20: 13e Biennale de Venise

Artikel: À la recherche du dénominateur commun
Autor: Solt, Judit / Wiegelmann, Andrea
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-309459>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

À LA RECHERCHE DU DÉNOMINATEUR COMMUN

Miroslav Šik – avec les bureaux d'architectes
Miller & Maranta à Bâle et Knapkiewicz &
Fickert à Zurich – a monté l'exposition présentée
actuellement au pavillon suisse de la Biennale
d'architecture de Venise.

Sous le titre *And now the Ensemble!!!*,
les commissaires s'interrogent sur ce qui fait
la cohérence d'un ensemble architectural. Le jour
du vernissage, ils ont évoqué dans la cour
du pavillon leur collaboration et la signification
des images en architecture.

Judit Solt et Andrea Wiegelmann

Mercredi après-midi, journée d'ouverture de la 13^e Biennale d'architecture de Venise : Miroslav Šik sort d'un débat tenu au pavillon allemand, où les propos développés par les expositions suisse et allemande ont été mis en parallèle. Il apparaît qu'il n'y a pas non plus de réponse univoque à la question de la valeur de la substance bâtie existante, posée par le commissaire Muck Pezet au pavillon allemand. Comme pour les interrogations de l'équipe suisse, partie à la recherche du liant en architecture. Notre interview s'inscrit dans la foulée de ce débat et aborde le rôle que jouent les références, les arrière-plans communs et les méthodes de travail pour les trois bureaux impliqués et la confrérie des architectes en général. Si l'on considère en effet les responsables de l'actuelle exposition comme des représentants officiels de l'architecture suisse, les traits communs à la création helvétique ne relèveraient pas d'aspects formels ou techniques, mais d'une méthodologie conceptuelle qui fait la part belle à la mise en contexte et au recours à des images de référence. Malgré des développements différenciés, il semble qu'on tienne là une composante unificatrice – et ce n'est sans doute pas un hasard que la présentation de Valerio Olgiati à l'Arsenal déploie aussi une collection de références d'architectes en vue (voir p. 7).

TEC21: Miroslav Šik, vous arrivez directement du pavillon allemand. Une des différences notables entre l'exposition qui y est montrée et celle du pavillon suisse réside dans le fait que la première est l'œuvre d'un commissaire unique, tandis que vous avez conçu et réalisé votre fresque et les salles adjacentes en équipe. Comment est née cette collaboration ?

Miroslav Šik: Pro Helvetia souhaitait initialement voir un projet axé sur ma personne : Šik comme professeur, comme architecte, comme théoricien. Ce serait devenu une rétrospective. Pour ma part, j'aspirais à me tourner vers l'avenir en abordant quelques probléma-

tiques qui m'occupent. Je voulais thématiser mon travail du point de vue de l'architecte, mettre l'architecture en contexte justement. Au fond, c'est ainsi que procèdent beaucoup de bureaux suisses : chez nous, projeter c'est contextualiser. C'est pourquoi j'ai décidé d'associer également d'autres bureaux à la démarche. Nous avons tous les cinq déjà collaboré dans le cadre du projet « Andermatt Swiss Alps » porté par l'entrepreneur Samih Sawiri. Ce qui ne veut pas dire que tout se soit déroulé dans l'harmonie : nous nous sommes aussi opposés et accrochés.

L'idée du collage ne s'est pas présentée d'emblée ; nous n'avons pas davantage compris tout de suite que le pavillon de Bruno Giacometti s'imposait comme un protagoniste essentiel de notre démonstration.

Quintus Miller: Au début, la forme de notre collaboration n'avait rien d'une évidence car nous avons tous des parcours très différents. Mais après quelques séances, nous avons trouvé ce qui pouvait faire notre force collective : nous partageons un grand respect mutuel et nous nous apprécions comme collègues.

Quelles furent les premières pistes de travail et comment ont-elles débouché sur la fresque ? Et *And now the Ensemble!!!* – d'où vient ce titre ?

MŠ: L'idée de la fresque s'est dégagée de nos discussions, elle est le produit du processus d'échange. A un certain moment, nous nous sommes dit : quitte à discourir sur la notion d'ensemble, tâchons d'en concevoir un ! La mise en œuvre est également issue de ce débat. C'est Axel qui a eu l'idée de renoncer à la boîte noire initialement envisagée pour intégrer le pavillon à l'exposition, ce qui impliquait de travailler avec la lumière naturelle.

Axel Ficker: L'envie de créer un ensemble était plus ou moins en germe dès le début – après tout, c'est aussi notre ambition en architecture. Il y a des précédents qui se posent en modèles, telles les



1

images de l'architecte et peintre Joseph Michael Gandy¹ au Soane Museum de Londres, en l'occurrence évoquées par Kaschka. Cela nous a ramenés à la *Città Analoga* d'Arduino Cantàfora, une image qui alimente nos questionnements depuis nos années de formation (fig. 3). Une sorte de panorama où Cantàfora a intégré des œuvres d'Aldo Rossi dans un bâti historique pour les combiner dans un collage de visions urbaines. C'est exactement ce qui se passe dans notre fresque – elle est la « cité analogue » que nous continuons à développer.

MŠ: Après cette décision de réaliser un ensemble par collage, nous avons trouvé le slogan. C'est encore Axel qui nous y a amenés. J'aurais éventuellement proposé *Ensemble City*, mais ça n'aurait pas eu le même impact. Nous avons recréé la *Città Analoga* avec de nouveaux moyens. La démarche est claire: nous nous référons à Aldo Rossi et à son époque, sans gommer les différences notamment liées à l'écart générationnel. Nous avons compris, depuis, que la ville peut être à la fois hétérogène et cohérente.

QM: Beaucoup comprennent ce collage comme un travail à partir d'images photographiques. Personnellement, j'aimerais insister sur le mot « images » dans son acception anglo-saxonne, pour désigner à la fois le visuel proprement dit et l'effet d'image qu'il projette, laquelle relève de son contenu. C'est justement sur ce contenu que nous nous sommes concentrés pour développer une fresque.



2



3

- 1 Miroslav Šik le jour de l'ouverture (Photo Tina Cieslik)
- 2 Vue générale de la fresque (Photo Michael Zirn et Pro Helvetia)
- 3 Arduino Cantàfora, Etude III (1973) (© G. Meguerdithian - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN))

1 Joseph Gandy (1771-1843), architecte, penseur et peintre anglais est avant tout connu pour ses rendus imaginatifs des projets conçus par Sir John Soanes.

Kaschka Knapkiewicz: Nous nous sommes interrogés sur ce qui confère sa cohérence à une ville ou à un lieu, et comment on peut créer une diversité dans l'unité. La plupart des architectes réalise un objet singulier après l'autre; les ouvrages s'alignent mais ne forment pas un ensemble.

AF: Au pavillon central des *Giardini*, Peter Eisenman expose le Plan de Rome par Piranèse en guise de modèle – une « cité analogue » de la ville antique. Qu'est-ce qui relie ce fourmillement d'édifices? Seraient-ce les colonnes, vu le nombre prépondérant de bâtiments affichant des portiques à colonnes? Y a-t-il à notre époque un élément qui jouerait un rôle porteur semblable et assurerait la cohésion de nos ouvrages? Ce n'est pas seulement l'espace, ni la volumétrie en soi, pas uniquement l'implantation des bâtiments et pas davantage la similarité des ouvertures – quel est exactement le facteur qui nous relie? Notre collage s'impose au spectateur parce qu'il constitue une fresque monumentale.

La question clé est toutefois: pourquoi celle-ci est-elle perçue comme un ensemble? Quel facteur assure la cohésion des ouvrages reproduits? Le contexte est certainement impliqué, mais beaucoup d'architectes contextualisent leurs projets. Quel est donc ce « plus »?

KK: Ce ne sont pas des motifs tels que les fenêtres par exemple: vous – Quintus Miller et Paola Maranta – concevez de grandes ouvertures en largeur; toi – Miroslav Šik – tu privilégies la verticalité de fenêtres étroites; nous-mêmes faisons les deux. Nous travaillons l'articulation de nos façades et Miller et Maranta aussi; Miroslav Šik, développes des socles marqués. Où est dès lors le dénominateur commun?

QM: Je pense que ça tient à la densité des strates culturelles que chacun de nous mobilise et projette aussi dans ses travaux. Nos ouvrages sont le produit de réflexions architecturales approfondies, qui vont au-delà de la simple prédilection pour une forme, un volume ou une expression. A partir d'un ensemble d'expériences toutes personnelles, chacun d'entre nous apporte son histoire particulière à un projet, dont la stratification – constitutive des ouvrages eux-mêmes – accueille cette diversification. Nous nous fondons dans une culture et une conscience collectives.

AF: Mais cela est vrai de tous les concepteurs. Avec des étudiants, nous avons tenté un rassemblement de tous leurs travaux, mais n'avons abouti qu'à un amas de maisons. Autre exemple: les photos de Thomas Struth actuellement visibles à l'Arsenal. D'une part, on a divers clichés d'arrière-cours berlinoises montrant de banales façades percées de fenêtres et rien d'autre. A côté, une

image de façades prise à Saint-Pétersbourg où l'on ne voit à nouveau que des fenêtres, mais où le ressenti de l'observateur depuis la voie publique est tout autre. Il doit y avoir quelque chose qui justifie cette impression propre à l'espace urbain.

MŠ: Alors qu'est-ce?

KK: C'est l'ouverture sur le domaine public. La compréhension du fait que la façade principale, au sens traditionnel du terme, doit être conçue comme une ambassade de l'immeuble vers la rue. Dans l'arrière-cour en revanche, il n'y a pas de devoir de représentation. Voyez Venise: dans toute la ville, de hautes fenêtres étroites marquent l'étage noble à l'exclusion d'autres ouvertures, mais en dépit des différences de taille et de position, elles concourent toutes à l'ornement de la rue. Comme si l'on s'était accordé sur un mouvement concerté en direction de la voie publique.

Ce qui est précisément fascinant, c'est que vous ne vous êtes justement pas mis d'accord sur des tailles de fenêtres ou autres paramètres formels. Sur la fresque, vous montrez des ouvrages qui ont tous été conçus pour un contexte précis, puis extirpés de celui-ci pour être réassemblés autrement. Tous ces « déracinés » participent ainsi d'un nouvel ensemble – dont on se demande à juste titre comment il fonctionne. Il ne peut évidemment s'agir de la relation directe au voisin immédiat reproduit sur la fresque. Le lien se trouve forcément à un niveau beaucoup plus général.

QM: Cela tient à une attitude, à un choix comportemental – au fait qu'un édifice offre un « visage » et signifie quelque chose. Je suis persuadé que ce sens doit toujours s'exprimer à plusieurs niveaux. Sinon il ne serait pas possible d'entrer en relation avec l'objet bâti à partir d'environnements culturels différents.

MŠ: Prenons un contre-exemple: le Campus Novartis à Bâle. Bien que le master plan de Vittorio Magnago Lampugnani fixe des règles urbanistiques strictes et un enchaînement d'éléments conceptuels, on n'a pas abouti à un ensemble urbain.

AF: Parce que les éléments bâtis sont des solitaires issus de l'ego de créateurs particuliers. D'où le paradoxe. Le réseau des circulations est en soi réussi, mais les édifices visent l'exact contraire du collectif; ils se concurrencent et se replient sur eux-mêmes, en opposant une thématique à une autre. Supposons que tous aient été pourvus de loggias ou de volumes en façade – je songe en l'occurrence à la planification d'Auguste Perret pour le Havre² – une certaine plasticité en aurait peut-être résulté. Ce serait en tous les cas différent.



Ne peut-on pas, dans ce cas précis, invoquer la monoculture dictée par l'affectation d'un site voué au travail de bureau et de laboratoire, sans compter qu'il ne s'agit pas d'un espace public? Lampugnani l'a conçu comme espace urbain, mais c'est en réalité une «ville interdite». On y recherche tout sauf la publicité, ce qui se traduit clairement dans certains bâtiments. Pourquoi devraient-ils s'ouvrir sur une rue qui n'en est pas une?

AF: Je crois que ça relève de la manière propre à certains bâtiments de s'ouvrir à l'espace public ou justement de s'en détourner – cela conditionne leur niveau de plasticité, leur potentiel spatial. C'est pourquoi je m'oppose aussi à la diabolisation du motif, car il constitue un bon moyen d'exprimer cette attention au domaine public.

QM: Je ne diabolise pas le motif. Autre hypothèse: le dénominateur qui nous serait commun ne réside-t-il pas dans le fait que nos créations architecturales ne craignent pas la patine? Nous mettons en œuvre des matériaux d'extraction minérale, faits pour vieillir. Nous accordons de l'importance aux usages et à la vie qu'une construction pourra accueillir.

MŠ: Nous avons-là un bon exemple de notre façon de dialoguer, réfléchir et argumenter en groupe. La fresque est un résultat empirique. Le «chef-d'œuvre» y est réellement incarné par ce tout organique. Tandis que chacun de nous conserve probablement une définition personnelle de ce qu'un ensemble devrait être.

Comment êtes-vous parvenus à vous accorder sur cette présentation? Avez-vous d'emblée retenu la référence de la *Città Analoga* de Cantafora?

AF: Nous avons d'abord envisagé un collage commun, mais ça n'a pas marché: c'est tout simplement impossible, si l'on défend des thèses différentes. D'où la solution du triptyque: chaque bureau a réalisé un collage de ses travaux sur une paroi. Que l'on puisse percevoir les trois images comme une unité est donc le plus beau compliment que l'on puisse nous faire! La diversité des approches s'avère bel et bien compatible.

MŠ: Il y avait l'alternative de la bande dessinée et nous étions en contact avec des artistes zurichois, dont Andreas Gefé. Il aurait pu produire le trait d'union, mais aurait alors introduit sa propre patte dans la composition. Cela aurait déplacé le propos vers des dispositifs et objets non-architecturaux, tels que des arbres, et relégué la réalité bâtie que nous voulions effectivement représenter.



Pavillon suisse de la 13^e Biennale d'architecture de Venise

Commissaires Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture (Marianne Burki, responsable du domaine Arts visuels, Sandi Paucic, chargé de projet Biennales)

Exposants Miroslav Šik, Zurich, en collaboration avec Knapkiewicz & Fickert, Axel Fickert, Kaschka Knapkiewicz, Zurich et Miller & Maranta, Quintus Miller, Paola Maranta, Bâle

Collaborateurs Bureau Miroslav Šik: Hannes Rutenfranz (direction de projet et réalisation)
Bureau Knapkiewicz & Fickert: Dominique Hasler
Bureau Miller & Maranta: Jean-Luc von Aarburg (partenaire), Felipe Fankhauser, Emilie Appercé

Les exposants

Miroslav Šik, professeur à l'EPFZ, est né à Prague en 1953. De 1973 à 1979, il suit l'enseignement d'Aldo Rossi et de Mario Campi à l'EPFZ. Théoricien et initiateur d'une «architecture analogue», il dirige son propre bureau à Zurich depuis 1988. Après avoir été professeur invité à Prague et Lausanne, il a été nommé professeur ordinaire à l'EPFZ en 1999.

Miller & Maranta Quintus Miller (1961) et Paola Maranta (1959) ont tous deux obtenu leur diplôme à l'EPFZ, puis fondé leur bureau d'architecture commun à Bâle en 1994. Parmi leurs projets marquants figurent l'établissement scolaire Volta, l'immeuble d'habitation Schwarzpark, tous deux à Bâle, et récemment la surélévation de l'hospice historique du St-Gothard. Depuis 2000, ils ont assumé plusieurs charges d'enseignement et siégé dans diverses commissions d'urbanisme. Quintus Miller est en outre professeur ordinaire à l'Accademia di Architettura de Mendrisio depuis 2009.

Knapkiewicz & Fickert La conception de logements a d'emblée constitué le point fort du bureau fondé en 1992 par Kaschka Knapkiewicz (1950) et Axel Fickert (1952) à Zurich. Au cours des dernières années, les problématiques urbanistiques se sont inscrites au centre de leurs travaux, notamment incarnés dans des réalisations telles que l'ensemble d'habitation «Klee» à Zurich. Tous deux diplômés de l'EPFZ, ils y ont été professeurs invités et enseignent depuis quelques années à la Haute école de Winterthur.

2 Auguste Perret fut l'urbaniste en chef de la reconstruction du Havre après la Seconde Guerre mondiale.

4 La table de lecture dans la partie du pavillon qui donne sur la cour (Photo Michael Zirn et Pro Helvetia)

5 La fresque déroulée (Photo Michael Zirn et Pro Helvetia)



Le but n'était pas de créer une œuvre d'art, mais de mettre l'ensemble au premier plan.

Avez-vous encore envisagé d'autres formes de représentation ?

MŠ: Il a été question d'un accrochage dit « à la russe »³, et la technique du frottage a également été explorée. L'émulsion photographique l'a finalement emporté. Techniquement, on prenait un risque, vu que le procédé n'a jusqu'ici guère été appliqué qu'à des formats n'excédant pas un mètre sur deux. Quelques artistes ont bien expérimenté des formats plus grands dans les années 1970, mais avant tout pour des travaux associés à une performance. Les images n'étaient alors pas fixées, mais destinées à s'effacer en cours d'exposition. La faisabilité technique de notre idée n'était donc pas garantie et nous avons plus ou moins tout misé sur la même carte.

Comment la fresque a-t-elle effectivement été réalisée ?

MŠ: Il a d'abord fallu obscurcir complètement la salle. Puis l'émulsion a été appliquée sur les parois et séchée à l'aide de climatiseurs. Après quoi les surfaces étaient prêtes à être exposées. En parallèle, nous préparions les documents à projeter sous forme de diapos. Or la résolution, qui devait s'élever à environ 600 dpi, n'était pas toujours suffisante. Ensuite, de nouvelles difficultés sont apparues lorsque nous avons lancé le processus de transfert. Avant nous, le pavillon avait accueilli une exposition de l'artiste Thomas Hirschhorn⁴ et celui-ci l'avait entièrement tapissé en collant divers matériaux et objets au sol, sur les piliers et aux murs avec du ruban adhésif 3M. Quand nous avons appliqué l'émulsion photographique, cela a entraîné des réactions chimiques inattendues et les images sont devenues floues. Nous avons donc tout repris à zéro, après avoir décapé et réenduit les murs. On était alors à la mi-juillet et les températures commençaient à atteindre 32° C sur la lagune...

AF: Au lieu des trois semaines prévues, les travaux se sont étendus sur six. A la fin, on se serait cru dans les ateliers d'un Raphaël...

MŠ: Nous devons l'exécution de la fresque à l'artiste et photographe allemand Michael Zirn et à son équipe. Nous allions capituler face aux difficultés techniques, quand un des collaborateurs de Zirn s'est souvenu d'un traitement photochimique: on étale de l'acide urique, qu'on lessive ensuite à l'acide chlorhydrique. C'est ce qui a été fait. Les ouvriers ont dû porter des masques à gaz dans des conditions tout sauf idéales, vu la chaleur. Une semaine avant l'ouverture, nous avons vu le bout du tunnel. Entre-temps, nous avons tous passé par quelques crises de nerfs, nous mordant les doigts de n'avoir pas opté pour un tapissage des parois... Mais le résultat n'aurait pas été le même. Au pavillon allemand, les images sont collées au mur; mais il s'agit de photographies présentées et destinées à être perçues comme telles. Sur notre collage en revanche, il importe que la trace du pinceau qui a appliqué l'émulsion demeure visible. Cet aspect artisanal et l'effet

de distanciation créé par le procédé d'exposition font de la fresque ce qu'elle est. Nous avons du reste tenté d'obtenir le même résultat par Photoshop, mais l'avons rejeté, car jugé trop abrupt.

QM: La déclinaison des contrastes offerte par le procédé recouvre les images d'un film unificateur supplémentaire. Ce qui va encore dans le sens de notre propos: le matériau et le détail constituent l'essence de tous nos travaux. Or celui-ci a été réalisé pour ces parois et cet événement et c'est de là qu'il tire son caractère propre. Une chose que je tenais à préciser est que de fortes différences nous distinguent également, ce que les images ne manquent pas de refléter. Que la collaboration se soit aussi bien déroulée tient au respect professionnel qui nous lie. Malgré toutes les dissemblances, nous restons passionnés par la recherche du dénominateur commun.

MŠ: Les deux autres salles viennent en complément: la table de lecture et notre mur de références. C'est ce dernier élément qui fascine le plus les visiteurs, en particulier les collègues allemands, ce qui m'étonne tout de même vu que nous travaillons depuis des années à partir d'images de référence. J'exige également de mes étudiants qu'ils me montrent systématiquement leurs références.

KK: Notre intercompréhension se fonde là-dessus. On dit: « Tu sais, comme pour tel ou tel bâtiment... ». Quand on a l'image, la référence, on tient l'approche. Et parmi les architectes alémaniques, nous sommes loin d'être les seuls à travailler ainsi.

MŠ: Le quatrième élément de notre exposition, à côté de la fresque, des références et de la table – et peut-être sa composante essentielle – est le pavillon de Bruno Giacometti. La force qu'il dégage ne nous est véritablement apparue qu'au fil du temps.

Judit Solt et Andrea Wiegelmann sont respectivement rédactrice en chef et rédactrice à TEC21.

Traduit de l'allemand par Maya Haus

6 Le « mur des références »
(Photo Tina Cieslik)



³ L'accrochage à la russe ou « accrochage pétersbourgeois » désigne une présentation très serrée de tableaux. Il tire ce nom de la densité des collections de peinture exposées au musée de l'Ermitage.

⁴ Thomas Hirschhorn, « Crystal of Resistance », Swiss Pavilion, Venice Biennale, Venice, Italy, 2011