Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 16 (2020)

Artikel: Architecte de langage ou achitecte de parti

Autor: Meier, Philippe

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984523

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

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

Architecte de langage ou architecte de parti

Philippe Meier

«Mais par une loi singulière et d'ailleurs providentielle de l'optique des esprits (loi qui signifie peut-être que nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, et que nous devons la créer nous-même), ce qui est le terme de leur sagesse ne nous apparaît que comme le commencement de la nôtre, de sorte que c'est au moment où ils nous ont dit tout ce qu'ils pouvaient nous dire qu'ils font naître en nous le sentiment qu'ils ne nous ont encore rien dit.»[1]

Un bref état de la théorie

Être ou ne pas être impliqué dans une réflexion critique, voire théorique, sur la production architecturale, dans ce tourbillon complexe d'une société de «zapping»? Avoir ou ne pas avoir la fibre humaniste qui accueille avec empathie les affres d'une évolution sociale plus endémique que jamais? Être ou ne pas être en phase avec l'évolution des modes constructifs où luttent pied à pied les enjeux de l'économie et de l'écologie? En un mot, être ou ne pas être architecte, au sens premier de la trilogie vitruvienne fondatrice de la théorie architecturale, à savoir posséder cette capacité de maîtriser une *vision du tout*[2] synthétisée par la fameuse locution latine: *firmitas*, *utilitas* et *venustas*?[3]

À l'aube du XXIe siècle, ces interrogations aux accents shakespeariens – pouvant être considérées comme étant purement rhétoriques –, revêtent peut-être plus de profondeur qu'elles n'y paraissent. En effet, dans l'histoire de l'humanité, on n'a certainement jamais autant formé d'architectes au sein de toutes les facultés universitaires, écoles techniques ou autres instituts privés, ni diffusé autant d'œuvres construites à travers tous les supports de communication que notre société hyperconnectée fournit à profusion. Cette information qui abreuve de son flux ininterrompu, et sans filtre, tous les acteurs de l'art de construire, de l'étudiant au maître d'ouvrage, touche *in fine* également le

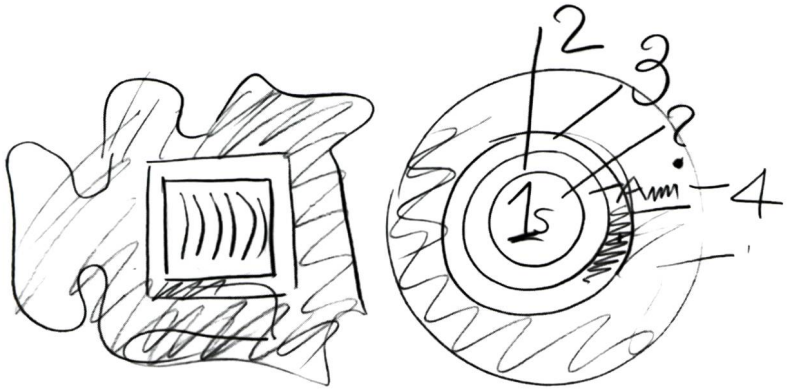
Louis I. Kahn regardant le plafond tétraédrique qu'il a réalisé à la Galerie d'art de l'Université de Yale, 1953.

grand public. Malgré la «Déclaration de Davos»[4] qui a récemment marqué un moment historique pour la reconnaissance et la visibilité de la culture européenne du bâti, on ne doit pas éclipser le fait avéré qu'aujourd'hui, tout citoyen lambda peut s'arroger le droit de fonder une critique ou un jugement sur la simple auto-proclamation: *«anch'io sono architetto»*[5] [moi aussi je suis architecte]. Dans une fragile posture où se côtoient les influences politiques, économiques et culturelles, on ne peut pas non plus totalement exclure que la concertation démocratique tente un jour de se substituer au jury d'experts, corroborant ainsi une tendance, voire *«un élément clé de la croyance libérale de l'Occident du XXIe siècle: tout le monde devrait avoir le droit d'être ce qu'il désire être. Le moi avant le devoir, avec le devoir comme choix»*[6]. Ce devoir, dans le domaine de l'architecture, ne passe-t-il pas par une réflexion théorique, voire philosophique?

Au cœur de cette «interaction communicationnelle»[7], la théorie est peut-être encore le seul outil – culturel et intellectuel – capable d'instaurer un tri dans l'information et de déplacer cette constellation hétérogène dans le champ de la *connaissance*. La production de textes n'est à l'évidence plus dans l'air du temps, probablement parce que la *res scriptura* est devenue moins d'actualité que la *res numerica*. Probablement aussi parce que les mandats abondent dans les agences professionnelles qui abordent la production dans une forme d'immédiateté, laquelle s'oppose à la prise de distance nécessaire à l'établissement de nouvelles bases théoriques. Dans ces conditions, le devoir de théorie ne devrait-il alors pas être substitué *a minima* par un *devoir de critique* s'appliquant aux œuvres construites qui inondent ce monde de l'image? Le rôle des institutions académiques reste essentiel en tant qu'indéniables garantes d'une conscience à prolonger et pérenniser[8]. Si l'on peut admettre que ce sont dans les arcanes des salles de cours que se distille ce savoir, sa diffusion plus large à travers des supports divers qui cherchent tous à se positionner plus ou moins clairement reste problématique. En effet, les trop rares revues où est abordé ce type de thématiques théoriques, et qui forcent le respect par leur engagement, ne sont pas à même de porter sur la place publique des débats de fond capables de faire un pendant crédible à la séduction de l'image, ou du slogan journalistique, auxquels tout *quidam* s'identifie plus naturellement.

Manières de concevoir

Depuis des temps immémoriaux, il est admis qu'en tout architecte sommeille deux leviers qui stimulent son mode de création: l'un est le savoir, l'autre l'intuition[9]. Ceux qui conçoivent notre environnement bâti ont *de facto* une manière différente d'aborder le projet en fonction de leur formation, de leur parcours ou de leurs penchants naturels. Dans une célèbre réponse à Peter Blake qui l'interviewait en 1971, Louis I. Kahn posait les bases de cette différenciation sur le processus de développement du projet d'architecture: *«Ce qui prend tout le temps c'est le dessin* [design]. *La composition* [composition] *est presque immédiate.»*[10] Pour lui l'intuition, l'«idea di Dio»[11], anime le croquis originel; le savoir est ensuite requis pour développer le langage. Il en déduit son célèbre aphorisme: *«Form is "what", design is "how".»*[12] La notion de *Form*, selon l'adage kahnien, se rapporte donc à une question de composition, et non de forme,



Louis I. Kahn, First Unitarian Church and School, Rochester, New York, 1959-1969, schéma de composition.

bien que la traduction en français puisse porter à confusion. Cette confusion s'applique aussi au mot «composition» qui, au sens beaux-arts du terme, désigne *«le développement d'un projet initialement "résumé" dans le parti, tandis que pour Kahn le* design *est le développement d'une composition»*[13]. Kahn postule donc la préséance de la question du «comment». À la lecture de cet énoncé, on peut déduire qu'il existe des architectes ayant une affinité avec la composition – celle qui consiste à élaborer principalement un projet sur la base de croquis conceptuels où la géométrie et les archétypes affleurent, et qui est héritée des planches du *Précis* de Jean-Nicolas-Louis Durand – et d'autres avec un penchant pour la construction patiente d'un langage[14].

Partant de ce postulat, ne serait-il pas possible aujourd'hui d'y entrevoir une digression qui qualifierait différemment deux manières d'aborder la conception architecturale ? Par ce biais, serait-il envisageable d'interpréter ce binôme kahnien de façon plus actuelle pour identifier ceux qui auraient un intérêt plus marqué pour les questions de langage ou de parti[15] ? Cliver excessivement ces deux types d'approche architecturale serait bien sûr trop caricatural et souvent inexact, car dans tout architecte sommeillent deux pôles cognitifs. Il s'agit donc dans ces propos de distinguer des nuances et des inclinaisons, un intérêt ou un penchant naturel, plus ou moins affirmé, sans chercher une catégorisation infondée.

Le langage comme moyen d'expression

La notion de *langage architectural* – ou écriture architecturale – est une formule abstraite employée de manière très commune et usuelle dont la signification terminologique n'est pas toujours maîtrisée. Elle revient avant toute chose à évoquer des paramètres qui renvoient à la linguistique. Si la parole acquise par l'homme au moment de la «révolution cognitive»[16] lui a permis de fonder son règne absolu sur le monde animal, la lecture et l'écriture ont très vite nécessité une *structure* où *«les unités linguistiques s'agencent entre elles en un système ordonné de règles qui décrivent à la fois les unités et les relations*

L'ordre architectural : Acropole, Athènes, détail.

qu'elles entretiennent entre elles»[17]. Dans ces temps très lointains, la mise en relation des mots a permis l'acquisition du sens[18]. L'architecture a suivi les mêmes modes de développement au cours des millénaires. Cette lente maturation l'a élevée au niveau des arts, au même titre que la littérature, la peinture ou la musique. Son degré d'abstraction l'a même placée au premier rang des arts selon la classification hégélienne, où sa matérialité ontologique l'oppose par exemple à l'expressivité de la poésie[19].

Appréhender la notion de *langage architectural* en se soustrayant à la question de la connaissance des règles qui en régissent la constitution est une entreprise vaine. En effet, «*l'architecture, comme la musique, n'est pas immédiate. Elle transite par une codification abstraite très difficile, probablement même plus difficile que la musique puisqu'à travers les représentations d'un bâtiment, on doit découvrir non seulement les marques de l'usage, de la construction, mais surtout la* complexité *d'un discours architectural, sa composition, ses thèmes, ses rythmes, etc.*»[20]. Ces dernières décennies, la complexité évoquée n'a fait que de se renforcer, l'évolution linguistique du domaine architectural s'étant considérablement accélérée. Durant des siècles, l'ordre architectural a régi l'écriture de toute la production européenne, avec plus ou moins de rigueur et de rapport à cette Antiquité que l'on découvre, ou redécouvre, jusqu'à l'aube du XXe siècle.

Quand, faisant écho à la révolution cubiste et rivalisant «*avec la liberté de la peinture abstraite*»[21], la nouvelle langue moderne est apparue, elle s'est appuyée sur de nouvelles règles grammaticales, dont la plus connue demeure à ce jour les «Cinq points d'une architecture nouvelle»[22]. Pour la première fois, le champ d'application d'une écriture devenait une méthode «puritaine et orthodoxe»[23] que Robert Venturi conteste moins de cinquante ans plus tard. La postmodernité, en écho aux thèses philosophiques

Herzog & de Meuron, VitraHaus, Weil am Rhein, 2006-2009.

lyotardiennes, a admis la nécessité d'apporter de l'ambiguïté dans l'écriture architecturale au cœur d'une société d'après-guerre en proie aux doutes quant à une uniformité linguistique jugée austère et portée, entre autres slogans, par le célèbre *«Less is more»*[24]. Enfin, le minimalisme de la fin du XXe siècle a tenté de transcrire en architecture, et en matérialités, l'absolu du volume pur, celui de la «Pierre noire» de La Mecque ou du monolithe du cirque lunaire de Tycho[25].

Pour un architecte, il est aujourd'hui encore plus difficile «d'affirmer des positions»[26]. Cela l'est d'autant plus qu'en 1995, Jacques Herzog a introduit dans le débat théorique la revendication d'une forme d'éclectisme dans la création où *«les idées deviennent invisibles au fur et à mesure que progresse la réalisation du projet. Celui-ci terminé, il ne reste pas grand-chose à quoi les critiques ou les journalistes peuvent s'attacher: pas de style, pas de signature, pas d'idée prédominante»*[27]. Cette déclaration porte une ombre menaçante sur une jeune génération, plus distante dans son rapport à la théorie, dans la mesure où celle-ci est souvent absente du débat.

À l'heure des possibles collusions formelles, des collages numériques ou des inspirations décontractées, la maîtrise d'un langage architectural n'est-elle pas une notion qui s'approche plus du savoir que de l'intuition? La difficulté est alors de se forger une culture qui ne vienne pas envahir de son pouvoir intellectuel la fabrication du projet qui requiert aussi de l'immédiateté et une forme de détachement. En architecture, tout comme en littérature, l'apport des «grands maîtres» reste certainement une des clés de la formation de son propre langage, voire de sa transmission[28]. Il y a plus de cent ans, Marcel Proust encourageait déjà ses semblables à *«lire les écrivains classiques dans le texte, et non se contenter de morceaux choisis»*[29].

Cette quête de l'appropriation d'une expression personnelle, issue d'affinités électives, est à l'évidence un travail patient et appliqué qui ne trouve peut-être plus sa place à une époque où l'on est tenté, par une offre iconographique pléthorique[30], d'ouvrir son répertoire, et non plus de focaliser son attention sur quelques grands référents permettant le lent apprentissage d'un langage. En effet, *«quand on apprend à distinguer les différences stylistiques entre les œuvres déjà classifiées [pour] entendre ou saisir des caractéristiques et des structures qu'on n'arrivait pas à discerner auparavant, alors, dans tous ces cas, on accroît l'acuité de la pénétration et la portée de l'entendement [...]. Une telle croissance [provient] du progrès de la compréhension»*[31]. La prééminence du langage dans la création architecturale oriente l'auteur vers un contrôle quasi absolu de la composition, celle de *«la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles et de celles-ci au tout»*[32]. Ce penchant appartient-il plus aux savants, et se fait-il parfois au détriment de la notion territoriale ou paysagère ?

Un exemple parfois cité qui corrobore cela est la manière dont Kahn a inséré le projet du dortoir Erdman dans le parc du collège de Bryn Mawr en Pennsylvanie (1960-1965)[33]. Préférant l'admirable composition agrégative des trois carrés sur la diagonale à une inflexion volumétrique reconnaissant la légère cassure topographique du terrain, il a quelque peu ignoré le site en posant un volume symétrique sur un plateau dont un mur de contention retient la poussée de l'amont. Il s'oppose ici aux préceptes des Grecs anciens, qu'il admire par ailleurs, pour qui *«l'idée de niveler les abords [...] est absolument étrangère»*[34], et il rend manifeste son intérêt majeur pour le *savoir*, c'est-à-dire le *design*, ses projets ayant souvent un même point de départ basé sur une géométrie pure, presque platonicienne. *«L'architecture de Kahn parle d'architecture. [...] Le discours architectural que nous propose Kahn parle de la langue architecturale ; il nous renvoie par le contenu des formes, qui sont des signes, à d'autres formes.»*[35] Et, comme cela a été rappelé précédemment, *«Kahn se garde d'avoir recours à la notion de parti»*[36].

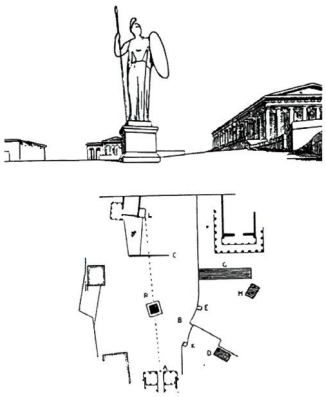
Louis I. Kahn, Dortoir Erdman, Bryn Mawr, Pennsylvanie, 1960-1965. Page de droite : Auguste Choisy, dessin de l'acropole (La Minerve de Promachos).

Prendre parti

Pour bien comprendre la notion de *parti architectural*, il faut analyser la mutation que ce terme a opéré au cours du XXe siècle, sous la forme d'un glissement sémantique l'ayant vu passer d'un ordre *proto-compositif* à celui d'inspiration plus territoriale. Au XIXe siècle déjà[37], les élèves de l'École des beaux-arts étaient enseignés à définir des priorités dans leur conception, car *«choisir l'élément principal ou dominant, c'est "prendre parti". [...] Qu'on l'appelle schéma ou esquisse, l'image du parti doit se condenser en une figure dont les lignes sont immédiatement intelligibles, un dessin qui doit mettre en évidence les caractéristiques principales de la disposition d'ensemble d'un programme, le poids respectif des éléments le constituant et les axes de la composition [...]. Le choix du parti est antécédent à la composition elle-même, il la précède et la permet – encore une fois il a rapport à l'intuition»*[38].

Cette période, qui sera pourfendue avec véhémence par le Mouvement moderne, initie cependant une pratique du processus de projet où l'esquisse y joue déjà un rôle clé. Cet élément de représentation sera par ailleurs largement repris par les maîtres de la modernité qui joueront de ce vecteur, à travers les publications, pour asseoir leur capacité à inventer un futur plus social, plus intégré ou plus harmonieux. Avec sa forme plus intuitive que le dessin orthographique, parfois imperméable et abscons pour le commun des mortels, l'œuvre graphique wrightienne, corbuséenne ou miessienne, abondamment remplie de croquis ou de perspectives «à la main», a eu la capacité de s'adresser à des destinataires plus variés, issus des milieux de la commande ou de la politique, voire à de simples citoyens.

Pour illustrer le quatrième chapitre de *Vers une architecture*[39], Le Corbusier reproduit la perspective de l'Acropole qu'Auguste Choisy avait choisie pour parler du «pittoresque grec» dans son ouvrage *L'histoire de l'architecture*[40]. Le débat des années 1920 s'emploie principalement à faire passer l'idée de l'asymétrie comme étant un autre moyen de composer l'architecture, tel que le suggère l'exergue de ce chapitre: *«Les fausses équerres ont fourni des vues riches et d'un effet subtil; les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense»*[41]. Ce que révèle également cet emploi iconographique de l'Antiquité grecque est la sortie définitive de l'architecture moderne du carcan de la ville codifiée: construire *hors les murs* va impliquer une attention toute particulière à la géographie et infléchir la notion de *parti*. Ce changement de paradigme, qui commence à s'installer dès ces années-là, implique une attention particulière à la question de l'implantation, au sens large du terme. Cela inclut également la notion de volumétrie[42], de perception[43], voire d'un sens aigu de l'affectation fonctionnelle du territoire: *«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.»*[44]



Le parallèle entre les développements théoriques de la modernité et la transformation du monde professionnel peut se lire en filigrane dans l'évolution de la définition normative des prestations de l'architecte suisse. Lorsque la Société des ingénieurs et architectes

(SIA) édicte en 1899 la première «Norm für die Honorierung architektonischer Arbeiten (Nr 102)», un article de la phase de l'avant-projet énonce le terme «Skisse». Il doit être alors compris comme étant une *«première esquisse de l'objet de construction [...]. L'esquisse doit être présentée à une échelle qui permet d'énoncer clairement l'idée, mais qui exclut un traitement détaillé du dessin»*[45]. Le libellé n'évoluera ensuite presque pas[46] jusqu'en 1951, moment où une nuance importante est introduite avec le terme «programme»[47], qui apparaît comme remplaçant provisoire à «esquisse». On peut voir ici une prise de distance par rapport aux préceptes beaux-arts, et en même temps une évocation d'une forme de résonance par rapport à l'*utilitas* vitruvienne. La question programmatique devient une clé du diagnostic du projet, qui doit s'inscrire dans un lieu et qui va se développer de manière encore plus manifeste dans les années 1980 où *«c'est la prise en compte des données du programme qui insuffle au projet sa rationalité première»*[48]. On constate cependant à la lecture des différentes éditions de l'organe faîtier des architectes suisses que le terme historique «parti» a disparu du langage codifié de la profession.

Trois ans après la publication des ouvrages majeurs de l'ère postmoderne que sont *L'architettura della città* (Aldo Rossi, 1966)[49] et *Il territorio dell'architettura* (Vittorio Gregotti, 1966)[50], dans une relation que l'on ne peut qu'imaginer être de cause à effet, la nouvelle édition de la norme 102 avance les termes «situation» et «topographie» comme étant des éléments à prendre en considération dans les prestations dites ordinaires[51]. Dans ces années-là, la forte remise en question du modernisme international – et de sa *tabula rasa* – invite les architectes à se pencher sur la question typologique (Rossi), territoriale (Gregotti) ou encore sur celle du paysage «ordinaire» (Venturi)[52]. C'est à Zurich, au cœur de l'École polytechnique fédérale, que vont se croiser deux figures qui présideront au destin d'un changement radical de regard sur le territoire: Aldo Rossi, qui y enseigne de 1972 à 1974, et Luigi Snozzi, qui y est invité entre 1973 et 1975. Ce dernier, qui n'avait jamais rencontrer personnellement l'enseignant milanais auparavant, connaissait néanmoins très bien son travail théorique. Il en avait tiré les fondements de sa propre démarche, mais prenait conscience au début des années 1970 qu'il était nécessaire de franchir un pas supplémentaire[53]. Ce sera l'objet de sa pédagogie pendant un quart de siècle.

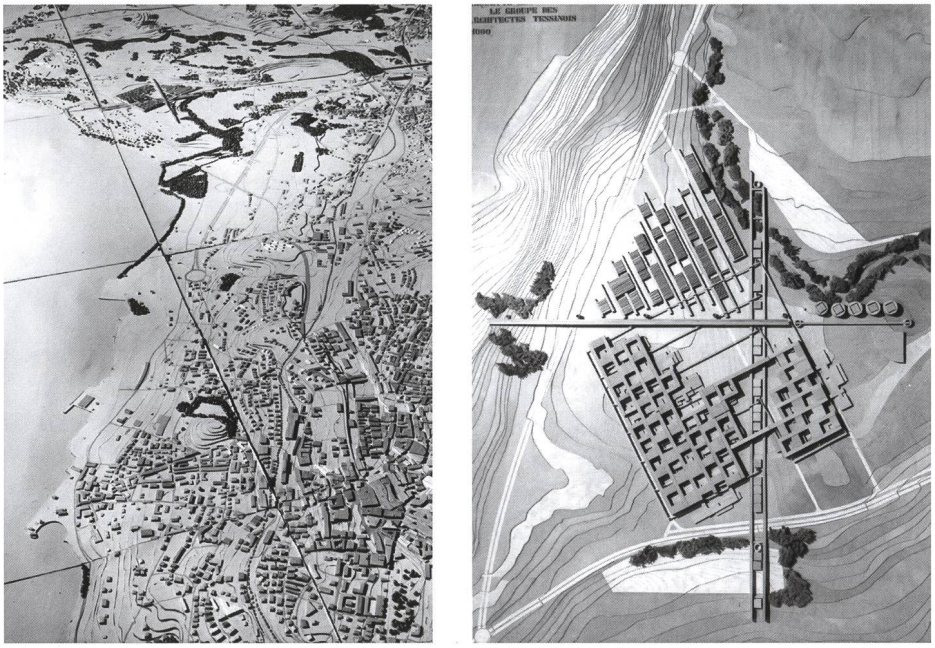
Formée par les apports didactiques du tessinois, une nouvelle génération d'architectes va éclore. Elle se démarque par sa capacité à formuler une réponse architecturale précise par rapport à un programme et un lieu, et de manière générale, par une aptitude à projeter dans un territoire en mutation permanente. On pourrait les qualifier, dès cette période, d'«architectes de parti», au sens contemporain du terme. Comme par effet miroir, c'est dans l'édition de 1984 de la norme SIA 102 que la terminologie «recherche de partis» apparaît comme sous-phase de l'avant-projet[54]. Près d'un siècle a donc été nécessaire pour que le terme «parti» évolue, depuis la période beaux-arts avec sa première connotation où il était lié *«à la réaction immédiate face au programme à traiter, au choix de l'élément dominant d'une composition et à la hiérarchie qui s'en suit»*[55], vers une acception où *«la fonction catalytique de la forme construite dans le paysage, le "territoire de l'architecture" pour citer l'expression polémique de Vittorio Gregotti, [représente] la plus forte priorité»*[56].

Maquette des concours SIA exposée à Lucerne dans le cadre du centenaire de la Fédération suisse des architectes, 2008.

Cette édition du règlement des prestations d'architectes de 1984 mentionne également le recours à une *maquette d'étude*[57], qui permet une aide à la compréhension du projet, particulièrement à la grande échelle. Cette demande se met au diapason de ce qui était devenu une espèce de règle dans l'organisation des concours en Suisse sous l'égide de la norme SIA 142[58], à savoir la présentation d'une maquette blanche sur un fond en plâtre aussi anonyme que le sont les auteurs appelés à formuler une réponse. Avec son échelle codifiée au cinq-centième, elle permet la comparaison des partis, hors de toutes notions de langage, grâce à l'abstraction de la couleur et à la taille réduite de la volumétrie. Cette manière de présenter l'architecture, à ce niveau du processus complet de formalisation du projet, implique-t-elle une forme de désintérêt pour la question du langage ? La capacité à prendre en considération une situation urbaine ou paysagère serait-elle plus l'apanage des intuitifs que des savants ? C'est peut-être dans l'analyse de la formation donnée dans les grandes institutions fédérales que se situe une partie de la réponse.

Retour sur la formation polytechnique

Si Zurich fut un point de départ dans cette inflexion de l'enseignement du parti architectural, il est instructif de se pencher sur les années 1980 au sein du Département d'architecture de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), où deux enseignements aux idéologies opposées se sont « confrontés » : d'un côté celui de Jean-Marc Lamunière (1925-2015), de l'autre celui de Luigi Snozzi (1932-). Le premier arrive à Lausanne en 1972 – après deux ans passés à Zurich, entre 1970 et 1972[59] – où il enseignera



Mario Botta, Tita Carloni, Aurelio Galfetti, Flora Ruchat, Luigi Snozzi, concours pour l'EPFL, Écublens, 1970.

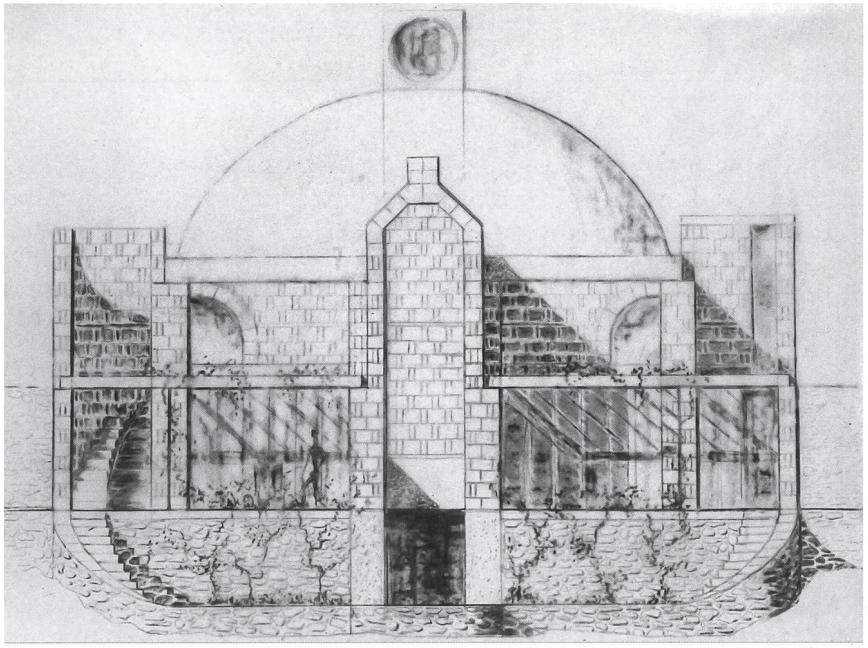
jusqu'en 1992 ; le second, invité de 1982 à 1984, y est nommé une année plus tard après une très forte mobilisation estudiantine[60]. Pendant un certain temps, ces deux grands ateliers emblématiques de l'EPFL ont évolué dans une complète étanchéité[61], à l'image des personnalités de leur directeur respectif que tout opposait : Lamunière, issu d'une famille bourgeoise cultivée[62], tout en affirmant une appartenance à la gauche[63], a construit sa carrière professionnelle sur des mandats privés amenés par le milieu dans lequel il a grandi ; Snozzi, issu d'un milieu modeste où ils étaient *« douze dans la famille et [où], en tant que cinquième fils, [il portait] le poids de la responsabilité [pour] soutenir la famille »*[64], fut toute sa carrière un militant engagé, ce qui lui a souvent coupé des ponts pour des mandats directs importants.

Malgré ces dissensions humaines inconciliables, tous deux se retrouvent sur plusieurs plans : l'un voulait être sculpteur[65], l'autre peintre[66] ; invités à Zurich presqu'à la même époque, ils se découvrent une passion et un engagement indéfectible pour l'enseignement : Lamunière en pensant qu'il était *« possible d'exercer quotidiennement sa "pensée architecturale" en une sorte de méditation formelle ou de gymnastique conceptuelle qui préexiste et prépare à la chance du projet »*[67] ; Snozzi en découvrant que *« l'enseignement pouvait être un terrain fertile pour approfondir ses préoccupations en matière de conception, ainsi qu'une occasion de réflexion théorique sur le rapport de plus en plus important, dans sa méthodologie de conception, entre l'interprétation du site et le choix de la solution d'établissement »*[68] ; enfin, tous deux partagent également l'influence exercée par Rossi : Lamunière par l'interprétation qu'il fit des notions de type et de typologie, et Snozzi par une forme de lecture de la ville qu'il fit à ses débuts, mais qui évolua passablement vers celle, plus étendue, du territoire[69].

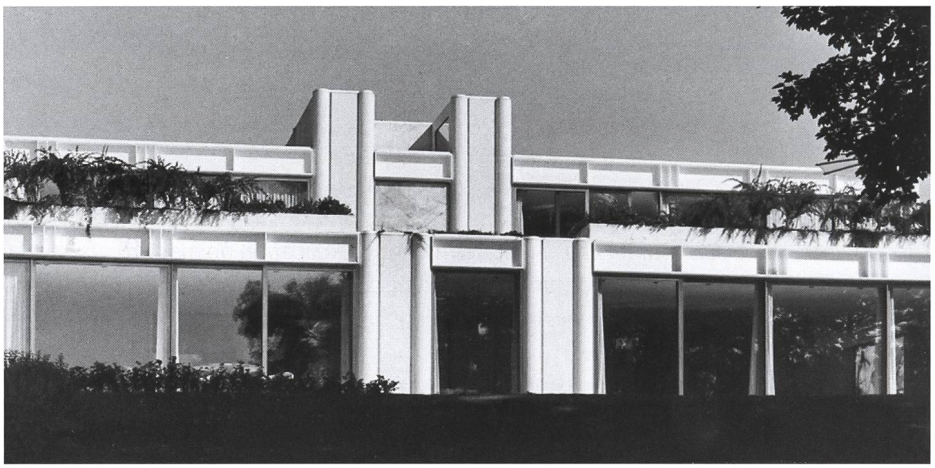
Deux approches d'enseignement

Il faut bien se remémorer qu'il s'agissait d'une époque où la question du langage était pleinement d'actualité, un temps où la postmodernité en architecture était encore pour certains une vraie question. Cette préférence à l'histoire comme source de développement du projet était enseignée par le professeur genevois qui avait par ailleurs exposé quelques-uns de ses travaux à la Biennale de Venise de 1980, *La Presenza del passato*, où il était, avec Bruno Reichlin et Fabio Reinhart, le seul architecte suisse invité[70]. De manière presque naturelle, il souhaitait faire passer à ses étudiants son intérêt prépondérant pour une forme d'histoire de l'architecture qui constituait pour lui *«le réservoir des expériences personnelles, l'aventure de rencontres intenses avec quelques bâtiments qui vous choisissent, un circuit de références vécues dans un mouvement d'identification onirique»*[71].

Cette approche de l'enseignement convoquait *de facto* la question de l'apprentissage du langage architectural. Ce dernier passait chez lui par une pédagogie éprouvée au fil des années et basée sur une *«trilogie didactique "pavillon", "structure d'accueil", "forme urbaine"»*[72]. Il était alors plus important de comprendre comment la brique réagissait à une ouverture dans un mur que de mettre en relation étroite une volumétrie par rapport à une courbe de niveau, démarche pour laquelle il avait parfois une forme de condescendance[73]. Mais la question territoriale était néanmoins abordée dans l'atelier, sous le vocable de «forme urbaine», exercice dans lequel il essayait de faire passer l'idée qu'il *«y aurait dans la ville des figures géométriques majeures, [...] qu'il s'agirait de reconnaître formellement et de répercuter, quitte à faire table rase de quartiers jugés "vétustes"»*[74].



Jean-Marc Lamunière, élévation du studio à Todi, 1975-1977.



Jean-Marc Lamunière, villa Dussel, Anières, 1969-1974.

L'autre composante de l'enseignement furent les éléments liés à la typologie rossienne évoquée préalablement, lesquels s'articulaient dans son discours par ce qu'il avait appelé les *caractères typologiques* : dimensionnels, constructifs, distributifs, historiques et stylistiques[75]. Cette démarche consistait à prendre la mesure du fait que tout projet architectural mis en perspective avec sa destinée fonctionnelle et sociale avait un lien étroit avec ces formes vides du passé que l'on appelle «type». Ce dernier ne génère pas de forme architecturale prédéfinie, mais *«désigne la limite à partir de laquelle on peut être créatif : puisque, qu'on le veuille ou non, tout édifice habitable – et ils le sont tous – s'inscrit obligatoirement à l'intérieur d'un champ typologique déterminé»*[76]. Pour comprendre les mécanismes qui unissaient les différents caractères, les étudiants étaient initiés aux rudiments du structuralisme, parfois dans une totale incompréhension. Les propos des grands linguistes de l'après-guerre égrainaient les cours de théorie de Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Jean Starobinski, Roman Jakobson, ou encore de Roland Barthes[77].

Dans les ateliers où il était peu présent, laissant la charge des «critiques à la table» à ses assistants, Lamunière ne dessinait presque jamais : il expliquait, renvoyait à des références, argumentait. La parole avant le crayon. Son apport était plus manifeste dans les cours théoriques et lors des critiques finales, où parfois de prestigieux invités accompagnaient son évaluation des projets[78]. Son intérêt marqué pour la théorie se concrétise en 1987 par la création, avec Jacques Gubler, de l'Institut de théorie et d'histoire de l'architecture (ITHA), qui l'occupera principalement jusqu'à la fin de son mandat à l'EPFL en 1992. Pour celui qui fut souvent qualifié d'«intellectuel universitaire»[79], la question du langage architectural était intimement connectée avec la notion de savoir.

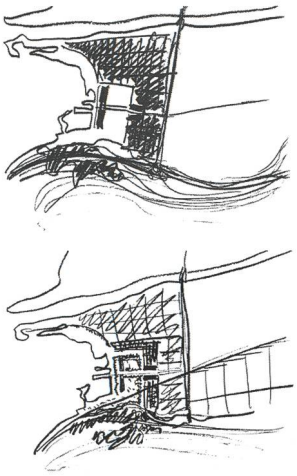
Alors que d'un côté, on tentait de comprendre l'apport linguistique d'un des «grands maîtres» de la Renaissance ou du Mouvement moderne, de l'autre, on établissait des plans territoriaux pour comprendre la valeur d'un lieu pour mieux y implanter le projet d'atelier. À la démarche itérative et cadrée de Lamunière, celle de Snozzi apparaissait comme étant plus exploratoire et prospective. Son enseignement avait aussi un rapport étroit à l'histoire, mais à celle plus immédiate qui concernait le lieu même de l'étude,

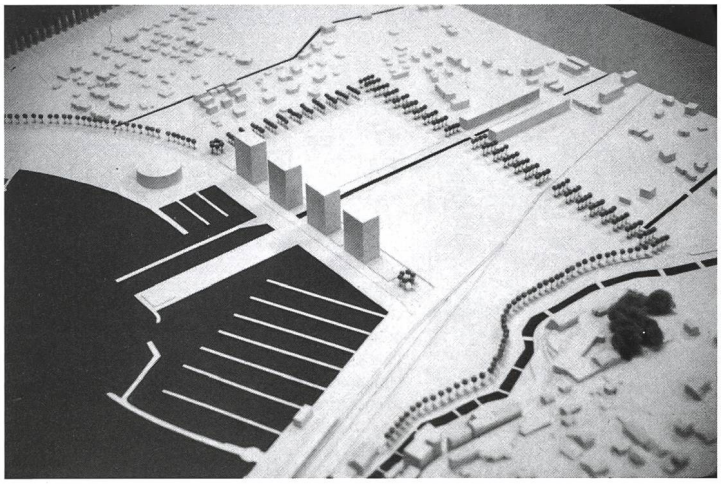
Ci-contre : Luigi Snozzi, esquisses et maquette du projet de développement au Bouveret, 1992.

chargé de sa propre histoire[80] dans laquelle l'acuité de la vision du monde des étudiants devait permettre de s'y inscrire. Chaque année académique était l'occasion d'aborder un ou deux nouveaux sites, une nouvelle région ou ville dans laquelle le prétexte du programme n'avait d'autre dessein que d'instrumentaliser la recherche du meilleur parti[81].

Snozzi ne s'intéressait pas fondamentalement à la théorie de l'architecture, ce qu'il a encore récemment confirmé : *«Pendant mes cours, je n'ai jamais parlé abstraitement de théorie, mais je me suis toujours basé uniquement sur l'explication de mes projets ; je n'ai jamais montré de projets d'autres architectes, sauf celui de Le Corbusier pour l'hôpital de Venise.»*[82] Cependant, cette approche de la transmission de sa grande culture ne doit pas masquer le fait qu'il fut avant tout *«un architecte critique plus que formel»*[83]. Les projets des étudiants de son atelier ne faisaient que très peu référence à un langage architectural, de la même manière que les réalisations de Snozzi étaient *«proches d'un fonctionnalisme de la Neue Sachlichkeit»*[84].

Dans les premières années de son enseignement lausannois, sa présence assidue – y compris tard le soir dans les ateliers[85] – et les croquis avec un crayon quelconque qu'il déployait directement sur les travaux ou les rendus de ses élèves révélaient sa quête permanente d'une meilleure solution capable d'améliorer le lieu, une recherche en accompagnement de celle de l'étudiant, une forme de doute positif qui le caractérisait avant tout comme un intuitif par nature[86]. En effet, *«à part une série d'aphorismes écrits pour ses étudiants à Zurich, Snozzi n'a jamais formulé son enseignement par une véritable construction théorique : utilisant le corps de l'œuvre comme exemple, il s'est abstenu de tenter de leur communiquer toute sorte de construction dogmatique ou de codification linguistique stable, optant plutôt pour une mise en valeur des motivations éthiques derrière une œuvre architecturale»*[87]. Chez Snozzi, la question du langage architectural n'était donc pas une problématique abordée dans le cursus académique, et les étudiants ne s'y trompaient pas puisqu'ils y répondaient par l'imitation du vocabulaire de l'œuvre construite du maître.

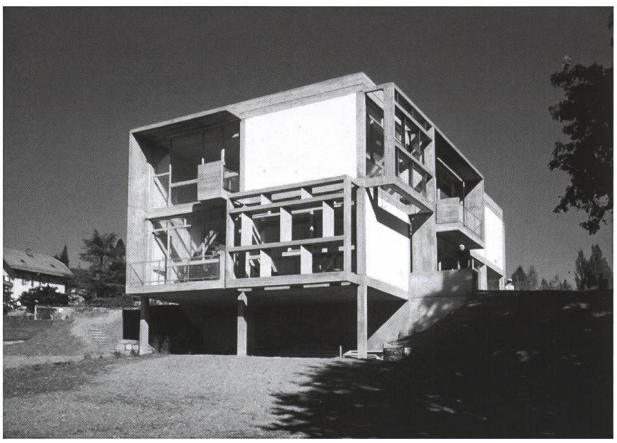


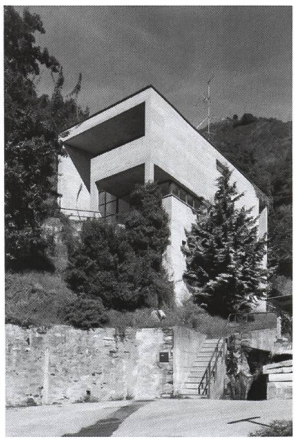


À l'aune de ce qui précède, on pourrait formuler une première conclusion qui impliquerait que l'intérêt prépondérant porté au langage pencherait vers le savoir, alors que celui porté au parti serait davantage dirigé par l'intuition. Par conséquent, les quelques générations d'architectes formées à la lumière de ces visions partiellement antagonistes de l'architecture – mais néanmoins complémentaires – présentent-elles la même inclinaison dans leur production que celle de leur formateur respectif? La tentation de répondre positivement est grande, faute d'études le corroborant[88], tout en rappelant que cette période fut féconde en débats au sein du Département d'architecture de l'EPFL. Chacun à sa manière, ces deux enseignants qui ont marqué durablement la notoriété de cette institution ont laissé des traces dans la profession en Suisse. Comme l'avait déjà anticipé Tita Carloni en 1968, *«J.M. Lamunière, protagoniste au cours des années soixante dans cette ville [Genève], relancera l'étude de la théorie de l'architecture et le dessin académique en tant que composante retrouvée de l'activité de l'architecte, même dans son bureau»*[89]. Quant à l'enseignant tessinois, il est indéniable aujourd'hui de constater que son apport *«a eu un impact durable, plus comme "école de pensée" que comme "école stylistique", sur le développement des dernières générations d'architectes suisses»*[90].

L'affirmation paradoxale de la nature profonde

Dans l'histoire de l'architecture, on remarque souvent que l'intérêt marqué pour une thématique met en exergue son contraire. À l'image de leurs magnifiques temples implantés dans les paysages égéens, les anciens Grecs se sont contentés d'une expression basée sur les trois ordres établis – dorique, ionique et corinthien –, alors que ceux des Romains, moins enclins à la question territoriale, ont «inventé» le toscan et le composite, ainsi que toute la savante élaboration de la mise en œuvre du mur. Dans ce même ordre réflexif, on constate paradoxalement que Lamunière, l'enseignant savant qui a eu une approche didactique très linguistique, laisse derrière lui une œuvre construite dont le langage évolue par périodes[91] : la villa Jeanneret-Reverdin (Cologny, 1955-1956)





De gauche à droite : Jean-Marc Lamunière, villa Jeanneret-Reverdin, Cologny, Genève, 1955-1956 ; Luigi Snozzi, Villa Kalman, Brione s/Minusio, 1974-1976.

avec ses inspirations corbuséennes ouvertes au grand paysage lacustre, les déclinaisons miessiennes de la tour Edipresse (Lausanne, 1957-1961) ou la serre méditerranéenne du Jardin botanique de Genève (1979-1987) aux connotations borrominiennes.

Dans cette diversité d'apparence, le formel cache cependant une profonde unité de pensée où la structure ponctuelle qui compose le projet constitue la colonne vertébrale d'une démarche linguistique dans laquelle *«le classicisme et la rationalité ont clairement délimité le champ artistique de ses préoccupations»*[92]. La quête d'un dessein annoncé implique des détours de la pensée, parfois solitaires, qui font partie d'un processus cognitif où la finalité ne se construit pas dans l'immédiateté de l'intuition[93] : *«Cette pratique raisonnée rendait hommage aux Grands Maîtres dont on voulait tester les principes. Aux yeux des collègues pressés, cette poétique passait souvent pour du mimétisme, voire pour de l'éclectisme, le pire des délits ès avant-gardes. Mais il s'agissait en fait de synthèses personnelles qui procédaient autant de la faculté d'analyse que de talent narratif.»*[94]

À l'opposé, l'*intuitif* Snozzi, qui n'évoquait presque jamais la question du langage dans son atelier[95], a jalonné le territoire de bâtiments dont l'écriture d'influence moderniste en béton brut est quant à elle très unitaire[96], parce que pour lui *«seul l'espace public est en mesure de garantir l'épanouissement de l'homme, dans un sens formel, symbolique et institutionnel»*[97]. Par contre, l'approche territoriale qui caractérise sa pensée a elle aussi connu des changements d'orientation qui démontrent bien que le principe d'une recherche personnelle est non linéaire. Elle a débuté par la requalification du centre historique de la ville de Bellinzone (1962-1968), basée sur des principes rossiens, aujourd'hui reniée en tant que résultat[98]. Les villas dans les pentes tessinoises, le projet pour le plan directeur de l'EPFL (1970) ou l'utopie urbaine pour la ville de Braunschweig (1979) se concrétisent formellement de manières qui peuvent sembler divergentes, mais demeurant guidées par une seule et même préoccupation, celle de *«la ville, même quand il s'agit de projeter une petite maison»*[99].

La forme architecturale, qu'elle soit liée à un objet ou à un morceau urbain, évolue d'autant plus que l'auteur se préoccupe davantage de la question du langage que de celle du parti. Dans le paysage bâti contemporain, ces inclinations presque imperceptibles aux béotiens se manifestent aujourd'hui dans une frontière assez floue, avec d'un côté ceux qui se passionnent plus pour le langage et qui présentent une œuvre plus hétérogène[100], et de l'autre ceux dont le penchant est plus marqué pour les questions territoriales, ou fonctionnelles[101], et qui proposent des édifices plus homogènes linguistiquement parlant, qu'ils soient revêtus de bardage métallique ou de béton préfabriqué. De cette partition subtile du monde architectural, on avancera avec Le Corbusier, qui fut peut-être le seul architecte de la modernité à avoir réuni les deux tendances[102], que le dessein du projet d'architecture doit avant tout être conçu par un poète, celui *«qui juge et qui discerne la pérennité des œuvres, [qui] voit les individus avec leur raison et leur passion»*[103].

Notes

[1] Marcel Proust, *Sur la lecture*, Actes Sud, Arles, 1988 (1905, texte original de la préface de la traduction de l'ouvrage de John Ruskin, *Sésame et les Lys*), p. 32.

[2] «*J'ai avancé que ce qui caractérisait le travail sur l'architecture domestique dans les années 1920 était sur son insertion, souvent à contre-fil, dans la recherche unique, unifiée, que Le Corbusier définissait dans* Précisions*: "Architecture en tout, Urbanisme en tout"*». Tim Benton, *Les villas de Le Corbusier 1920-1930*, Éditions Philippe Sers, Paris, 1984, p. 192.

[3] Pour le théoricien des Lumières, Jacques-François Blondel, cette trilogie doit se comprendre comme étant: solidité = construction; commodité = distribution; beauté = décoration. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, Tome IV, Paris, 1773, p. 108. Si on raisonne de manière plus contemporaine, ces trois termes peuvent prendre une connotation légèrement différente, à l'appui de l'évolution théorique des XIXe et XXe siècles: fonction, structure, forme. Cette formulation est parfois attribuée à Pier Luigi Nervi, voir Alfonso Muñoz Cosme, *Iniciación a la arquitectura* [2004], Éditorial Reverté, Barcelone, 2007, p. 16.

[4] La «Déclaration de Davos» a été adoptée en janvier 2018 à Davos. «*Les notions centrales de la Déclaration telles que celles de "qualité", de "responsabilité partagée" et de "durabilité culturelle" y font l'objet d'une réflexion scientifique approfondie. Sur le plan politique, il s'agit de mettre en œuvre de meilleures politiques attachées à une notion de culture du bâti centrée sur les valeurs culturelles et qui intègrent la vision d'une culture du bâti de qualité en tant qu'objectif politique central.*» Voir *www.davosdeclaration2018.ch*, consulté le 30 novembre 2019.

[5] Jacques Gubler, *Jean Tschumi - architecture échelle grandeur*, PPUR, Lausanne, 2008, p. 66. C'est par analogie à la formule, *anch'io sono pittore*, attribuée au Corrège (Antonio Allegri da Correggio, 1489-1534) que l'auteur a hasardé son *anch'io sono architetto*. Il précise encore que dans la mythologie des on-dit de l'art, le jeune Corrège, en voie de devenir connu à son tour, face à l'œuvre de Raphaël, son célèbre aîné, se serait exclamé: «moi aussi je suis peintre». La formule a été reprise en français par Guillaume Apollinaire, au moment de la parution des *Calligrammes*, quand sa poésie et sa typographie dessinent une cravate, une montre, un miroir. Conversation entre l'auteur et Jacques Gubler, le 29 septembre 2019.

[6] Geoffrey Marsh, «Astronaute des espaces intérieurs: Sundridge, Park, Soho, Londres... Mars», in *David Bowie is*, édition Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine, 2013, p. 46.

[7] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979, p. 68.

[8] Car ce sont bien dans ces grandes, ou petites, institutions qu'un temps peut être dédié, si ce n'est à la lecture, tout au moins à la prise de conscience de l'existence de textes fondateurs, particulièrement ceux des «maîtres» du passé, en espérant l'émergence prochaine de nouveaux penseurs. Il y a vingt ans, Bernard Huet déplorait déjà qu'au sein des écoles «*le temps réservé à l'architecture s'étant considérablement réduit, cette forme de pédagogie [celle du maître et de l'élève] devient caricaturale, sans parler du danger réel de dérives charismatiques. Dans un temps où les "maîtres" n'existent plus, ce sont souvent les charlatans et les petits maîtres qui occupent le devant de la scène*». Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet: théorie et pratique», in Pierre-Alain Croset (éd.), *Pour une architecture de tendance – Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, PPUR, Lausanne, 1999, p. 30.

[9] Voir aussi Philippe Meier, «Le savoir et l'intuition», in Bruno Marchand (éd.), *Pérennité*, PPUR, Lausanne, 2012, pp. 195-213.

[10] Louis I. Kahn, interview de Peter Blake en 1971, in Richard Saul Wurman, *What will be has always been – The Words of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York, 1986, p. 131.

[11] Alessandro Anselmi, architecte romain, membre fondateur du Studio G.R.A.U., avait l'habitude de dire à propos de ses premières intuitions: «*Idea prima, idea di Dio*». Souvenirs de conversations entre l'auteur et Alessandro Anselmi en 1989-1990.

[12] Louis I. Kahn, «Form and Design», *Architectural Design*, n° 31, 1961, p. 148.

[13] Nous reviendrons plus loin sur l'historique de la terminologie du mot «parti». Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe – XXe siècles*, PPUR, Lausanne, 1999, p. 500.

[14] Kahn se place *de facto* dans cette deuxième catégorie, ses croquis conceptuels démontrant un intérêt majeur pour les formes géométriques élémentaires (carré ou cercle).

[15] La notion de *parti* sera explicitée ci-après. Pour sa signification au XXIe siècle, voir aussi Jacques Lucan, *op. cit.* (note 13), pp. 181-184. La terminologie «Recherche de partis», selon la Société des ingénieurs et architectes suisses (SIA), est par contre assez récente, et date de 1984. Voir aussi note 54.

[16] *«Nous pouvons associer un nombre limité de sons et de signes pour produire un nombre infini de phrases, chaque fois avec un sens distinct.»* Yuval Noah Harari, *Sapiens, Une brève histoire de l'humanité*, Albin Michel, Paris, 2015 (2011), p. 34. L'auteur précise encore que *«quand il est question du langage des Sapiens, je pense aux facultés linguistiques de base de notre espèce, et pas à un dialecte particulier»*, p. 33.

[17] Définition de la structure sur le plan linguistique. Dictionnaire Larousse: *www.larousse.fr/dictionnaires/francais/structure/74918*, consulté le 6 janvier 2020.

[18] *«Mais la caractéristique véritablement unique de notre langage, c'est la capacité de transmettre des informations non pas sur des hommes et des lions, mais sur des choses qui n'existent pas. Pour autant que nous le sachions, seuls les Sapiens peuvent parler de toutes sortes d'entités qu'ils n'ont jamais vues, touchées ou senties. [...] Or, c'est la fiction qui nous a permis d'imaginer des choses, mais aussi de le faire collectivement. Nous pouvons tisser des mythes tels que le récit de la création biblique, le mythe du Temps du rêve des aborigènes australiens ou les mythes nationalistes des États modernes»*. Yuval Noah Harari, *Sapiens, Une brève histoire de l'humanité*, *op. cit.* (note 16), pp. 35-36.

[19] Les «cinq arts réels» selon Hegel sont: 1. l'architecture, 2. la sculpture, 3. la peinture, 4. la musique et 5. la poésie. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique* (cours sur l'art donnés par Hegel à l'université de Heidelberg, puis de Berlin entre 1818 et 1829), tome 2, Le livre de Poche, collection Les classiques de la philosophie, Paris, 1997, pp. 19-22.

[20] Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet: théorie et pratique», *op. cit.* (note 8), p. 36.

[21] Vincent Scully, «Introduction», in David B. Brownlee, David G. De Long, *Louis I. Kahn, le monde de l'architecte*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992, p. 13.

[22] Pierre Jeanneret, Le Corbusier, «Les cinq points d'une architecture nouvelle», in *Les œuvres complètes (1910-1929)*, Les Éditions d'architecture (Artemis), Zurich, 1984, pp. 128-129.

[23] *«Les architectes n'ont aucune raison de se laisser plus longtemps intimider par la morale et le langage puritains de l'architecture moderne orthodoxe»*. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* [1966], éditions Dunod-Bordas, Paris, 1976, p. 22.

[24] Comme de nombreux aphorismes de Ludwig Mies van der Rohe qui ne sont pas les siens, *«Less is more»* lui a été attribué par Philip Johnson. Voir Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, 1947, p. 49. Il s'agit ici de la première monographie consacrée à l'architecte américain, d'où probablement la persistance de cette fausse attribution. Conversation entre l'auteur et Paolo Amaldi, architecte, rédacteur et enseignant, le 14 décembre 2019.

[25] Référence au film culte de Stanley Kubrick, *2001, l'Odyssée de l'espace*, 1968.

[26] Jacques Lucan (éd.), *Matière d'art - Architecture contemporaine en Suisse*, éditions Birkhäuser, Bâle, 2001, p. 54.

[27] Jacques Herzog à propos de son propre travail, dans un dialogue avec Rémy Zaugg, *Herzog & de Meuron une exposition*, Les presses du réel, éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, p. 29.

[28] En effet, il ne suffit pas *«d'être architecte pour pouvoir transmettre son savoir-faire. Autrement dit, ne transmettre que ce que l'on fait sans prendre la peine de produire du savoir»*. Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet: théorie et pratique», *op. cit.* (note 8), p. 30.

[29] Marcel Proust, *Sur la lecture*, *op. cit.* (note 1), p. 61.

[30] Valerio Olgiati a par exemple formalisé sous le vocable d'«autobiographie iconographique» une forme d'approche consistant à définir son langage sur la base de «morceaux choisis»: *«J'ai travaillé plus de deux ans sur l'Autobiographie iconographique. [...] Il est important de comprendre que l'Autobiographie iconographique n'est pas une vision de 2006. Je considère ce travail comme étant atemporel parce que je l'ai concentré à un tel niveau que les notions circonstancielles peuvent seulement survivre aux questions que j'ai sur lui [...]. Pour moi ce fut plus un projet de réflexion qu'autre chose. Cela m'a aidé à clarifier mes pensées sur l'architecture.»* Valerio Olgiati, «L'inventaire conceptuel de Valerio Olgiati», *El Croquis*, n° 156 (Valerio Olgiati – Harmonized discordances 1996-2011), 2011, pp. 6-15 et 20-21.

[31] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [1978], éditions Jacqueline Chambon, Paris, 1992, pp. 31-32.

[32] Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, tome 1, Venise, 1570, pp. 6-7.

[33] L'évolution du projet démontre avant tout un souci d'organisation et de composition du plan. C'est le *design* qui prend le pas sur le site. On remarque quand même que la diagonale du carré permet d'obtenir plus de lumière dans la cour creusée dans la pente. Voir aussi Heinz Rohner, Sharad Jhaveri, Alessandro Vasella, *Louis*

I Kahn, Complete Works 1935-1974, Institue for history and theory of architecture, the Swiss federal institute of technology, Zurich, 1977, pp. 187-195.

[34] Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture* [1899], tome I, Éditions Bibliothèque de l'image, Paris, 1996, p. 409.

[35] Jean-Marc Lamunière, *Apologie de l'architecture, Éloge à Louis Kahn* [1980], Département d'architecture EPFL, 1985, pp. 51-52.

[36] Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe – XXe siècles, op. cit.* (note 13), p. 500.

[37] Le mot «parti» est une terminologie propre à l'enseignement Beaux-Arts mais *«avant le XXe siècle, on ne le voit qu'épisodiquement figurer dans les écrits concernant l'architecture, chez Durand ou Guadet, par exemple»*. *Ibidem*, p. 181.

[38] *Ibid.*, p. 181 et 184.

[39] «Trois rappels à Messieurs les architectes, III, Le plan». Le Corbusier, *Vers une architecture* [1925], Arthaud, Paris, 1977, p. 31.

[40] Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture, op. cit.* (note 34), pp. 409-422.

[41] Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit. (note 39), p. 31.

[42] On peut retrouver ici la maxime de Le Corbusier: *«L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière.» Ibidem*, p. 16.

[43] *«La vision implique de percevoir des forces, tandis que les forces créent des tensions. C'est pourquoi Rudolf Arnheim qualifie une œuvre de réussie lorsque les forces qui découlent de ses éléments sont placées en équilibre. Ceci n'a rien à voir avec le fait que nous aimions ou non l'équilibre. Tant que les éléments ne sont pas en équilibre, ils ont tendance à se modifier et à modifier leur position: la composition n'est pas équilibrée; en revanche dans une composition équilibrée, aucun changement n'est possible»*. Martin Steinmann, «Le regard producteur - A propos de la maison du Kohlenberg à Bâle de Diener et Diener», *Faces*, n° 41, 1997, p. 9.

[44] Jacques Lucan, «L'invention du paysage ou la vision péripatéticienne de l'architecture», *matières*, n° 2, p. 21.

[45] Première édition de la norme SIA pour les honoraires d'architectes (Norm für die Honorierung architektonicher Arbeiten), mars 1899, Zurich, p. 3. Le texte est uniquement disponible en allemand. L'auteur remercie ici l'architecte Pierre Schweizer pour sa recherche dans les archives de la SIA.

[46] En 1933, la «Spécification des prestations de l'architecte» inscrit dans le point a: *«Esquisse ou avant-projet: Première étude, accompagnée sur demande, d'une évaluation sommaire basée sur le cubage de la construction. Cette esquisse doit être présentée à une échelle suffisante à l'intelligence du projet, mais elle ne comporte aucun développement»*. Norme 102, Tarif d'honoraires pour travaux d'architecture, édition 1933, p. 4.

[47] L'article 16.a, Avant-projet, stipule: *«Première étude ayant pour but de déterminer le programme et l'importance de l'ouvrage, d'une présentation claire et à l'échelle, mais ne comportant aucun développement. Evaluation du coût de construction d'après cubage ou autre méthode non détaillée.»* Norme 102, Règlement et tarif d'honoraires des architectes, édition 1951, p. 12.

[48] Jacques Lucan, «L'architecture de la vie moderne», in *idem, OMA-Rem Koolhaas: pour une culture de la congestion*, éditions Electa/Moniteur, Milan/Paris, 1990, p. 41.

[49] Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padoue, 1966.

[50] Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli Editore, Milan, 1966.

[51] L'article 18.2 définit pour l'avant-projet: *«Représentation par des esquisses complètes sans études de détails et tenant compte de la situation et de la topographie établies sur la base du programme, à une échelle suffisante pour qu'on puisse se faire une idée claire de la conception et de l'ampleur de l'ouvrage. Estimation approximative du coût d'après le cubage ou par une autre méthode de calcul sommaire.»* Norme 102, Règlement concernant les travaux et honoraires des architectes, édition 1969, p. 11.

[52] En 1968, Venturi et Scott Brown avancent que, *«pour un architecte, étudier le paysage existant est une façon d'être révolutionnaire»*. Robert Venturi, Denise Scott Brown, «A significance for A&P parking lots or learning from Las Vegas», *The Architectural Forum*, vol. 128, n° 2, mars 1968, p. 36.

[53] Voir aussi note 69.

[54] L'objectif de la «recherche de partis» est un «choix d'un parti architectural en vue de l'étude de l'avant-projet». Les prestations y afférentes sont: *«Recherche d'un ou plusieurs partis présentés sous forme d'esquisses, éventuellement accompagnées d'une maquette d'étude. Calcul du volume, des surfaces, ou des deux, selon les normes SIA applicables. Evaluation de l'ordre de grandeur du coût de construction»*. Norme 102, Règlement concernant les prestations et honoraires des architectes, édition 1984, p. 6. Dans cette version des années

1980, les notions de programme, de situation ou de topographie semblent avoir été intégrées dans la pratique courante du projet et ne sont plus mentionnées. D'un texte sous forme de paragraphe, la phase est alors décrite usant du moyen graphique d'une liste dont la relation juridique entre ce qui est fourni par l'architecte en termes d'honoraires et ce qui est attendu par le mandant se fait à partir de l'édition 1984 clairement sentir.

[55] Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories, XIXe – XXe siècles*, *op. cit.* (note 13), p. 182.

[56] Kenneth Frampton, «La pratique critique de Luigi Snozzi», in Pierre-Alain Croset (éd.), *Pour une architecture de tendance – Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, *op. cit.* (note 8), p. 121.

[57] Voir note 54.

[58] Le règlement 142 régit les concours SIA en Suisse. Ils existent depuis la fondation de la norme, à savoir en 1877. Anonymes par excellence, ils permettent une mise en concurrence des architectes sur des bases similaires et objectives, dont la représentation en maquette fait partie. Une recherche devrait également être effectuée pour analyser l'évolution des termes de cette dernière.

[59] Comme indiqué précédemment, Jean-Marc Lamunière ne croisera pas Aldo Rossi à Zurich, bien que sa pensée soit fortement influencée par le théoricien italien par la suite.

[60] *«La nomination par appel de Luigi Snozzi comme professeur ordinaire à l'EPFL fut mouvementée et sans précédent. Sa candidature ayant été remise en cause dans un premier temps, il fut plébiscité par les étudiants, qui après manifestation et sit-in dans le bureau de la Présidence, ont réussi à faire pression pour garder dans leur école ce professeur hors du commun. L'esprit de résistance était là. Les étudiants ayant obtenu gain de cause, Luigi Snozzi a dirigé un immense atelier à l'EPFL jusqu'en 1997.»* Extrait de «Luigi Snozzi, professeur d'architecture», voir *https://www.epfl.ch/campus/art-culture/museum-exhibitions/archizoom/fr/expositions/luigi_snozzi/*, consulté le 22 décembre 2019.

[61] Le vécu ressenti par les étudiants de l'époque était celui de deux mondes qu'on allait parfois «épier» pour prendre la température de ce qui se faisait dans l'autre. Une forme de clanisme régnait dans les couloirs de «L'Église anglaise», surnom donné aux locaux occupés par le Département d'architecture: d'un côté les lamunièriens et de l'autre les snozziens. Si les étudiants se côtoyaient chaleureusement, à l'exception de certains qui avaient pris parti, les deux enseignants s'ignoraient ouvertement. Souvenirs de l'auteur.

[62] *«Le père, Henri Lamunière, membre d'une famille protestante huguenote dans laquelle les vocations artistiques et artisanales prédominent, est sertisseur bijoutier, métier qui l'a amené à travailler pour de grandes maisons comme Cartier à Paris ou Bulgari à Rome. […] La mère, Piera Mirandoli, issue de la haute bourgeoisie toscane, licenciée en mathématiques et enseignante d'italien à Genève».* Bruno Marchand, «Résonances classiques, Notes sur l'architecture de Jean-Marc Lamunière», in *idem*, *Jean-Marc Lamunière, Regards sur son œuvre*, Infolio, Gollion, 2007, p. 9.

[63] *«JML avait certes ramené d'Italie la conscience de l'"intellectuel", pour qui art et politique ne sauraient se dissocier. La dialectique marxiste lui avait montré en quoi la théorie est nécessaire à fonder la praxis et que l'économie détermine les phénomènes fonciers et immobiliers.»* Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», in Jean-Marc Lamunière, *Récits d'architecture*, textes publiés par Bruno Marchand et Patrick Mestelan, avec Bernard Gachet, Éditions Payot, Lausanne, 1996, p. 8.

[64] *«Je voulais devenir peintre, comme mon ami Livio Bernasconi; mais nous étions douze dans la famille et, en tant que cinquième fils (et premier né de sexe masculin), je portais le poids de la responsabilité. Mon père ne voulait pas le dire ouvertement, mais le message était clair: il ne voulait pas que je devienne peintre. Tout le monde attendait de moi que je contribue à soutenir la famille. Cette histoire familiale m'a empêché de choisir cette voie. Il fallait donc que je trouve un autre métier qui satisfasse à la fois les attentes de mon père et mes ambitions plus "artistiques": et c'est ainsi que je suis arrivé à l'architecture».* Luigi Snozzi, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in Conversazione con Luigi Snozzi», Grand prix suisse d'art, Prix Meret Oppenheim, Office fédéral de la culture, Berne, 2018, p. 114.

[65] *«Jean-Marc Lamunière […] indécis sur la voie à suivre, il avait hésité entre des études de théologie, de mathématiques, de lettres ou même de sculpture»*, Bruno Marchand, «Résonances classiques, Notes sur l'architecture de Jean-Marc Lamunière», *op. cit.* (note 62), p. 9.

[66] Voir note 62.

[67] Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», *op. cit.* (note 63), p. 19.

[68] Pierre-Alain Croset, «The Architecture and Town Planning of Luigi Snozzi», in Peter Disch, *Luigi Snozzi Costruzioni e progetti - Buildings and projects 1958-1993*, ADV Publishing house, Lugano, 1995, p. 45.

[69] *«Quand nous avons fait le relevé de Bellinzone, nous connaissions tous le travail d'Aldo Rossi : la méthode que nous avons utilisée était basée sur les théories de Saverio Muratori, Aldo Rossi et Aldo Aymonino entre autres. Le travail était censé être utilisé dans le plan directeur de la ville, et le plan de réglementation qui en est sorti était aussi mauvais qu'il pouvait l'être. C'est là que j'ai compris que ces méthodes avaient leurs limites et qu'il fallait aller plus loin que cela.»* Luigi Snozzi, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in Conversazione con Luigi Snozzi», *op. cit.* (note 64), p. 116.

[70] Lamunière expose trois œuvres : la villa Dussel à Anières (1969-1974), le studio à Todi (1975-1977) et la serre du jardin botanique, alors en projet (1979-1987). Paolo Portoghesi (éd.), *La presenza del passato, Prima mostra internazionale di architettura, Edizioni* «La Biennale di Venezia», Venise, 1980, pp. 224-227.

[71] Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», *op. cit.* (note 63), p. 16.

[72] *«C'est cette difficulté même qui engage à enseigner que l'architecture correspond à un choix de langage.» Ibidem*, p. 17.

[73] *«À une époque où tous les architectes parlent de lecture du site, d'intégration…, la clarté et la richesse des propositions de Palladio, la simplicité de ses arguments, nous offrent un exemple tangible de ce que pourrait être un rapport harmonieux et efficace entre un discours sur le site et une pratique.»* Jean-Marc Lamunière (avec Marie-Anne Prénat et Laure Kochnitzky), *Eléments de composition et traités d'architecture – Andrea Palladio*, Cahiers d'enseignement et recherche 8.2, Département d'architecture EPFL, 1985, p. 69.

[74] *«Cet exercice en "conformité urbaine" nécessite beaucoup de courage : il prétend saisir la ville comme une globalité, fait abstraction des mécanismes politiques et cherche à rétablir une harmonie dont les fondements remontent au Siècle des lumières».* Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», *op. cit.* (note 63), p. 19.

[75] Dans certains cas, Lamunière ajoutait encore les caractères programmateurs et morphologiques. Conversation entre l'auteur et Patrick Mestelan, assistant de Jean-Marc Lamunière entre 1975 et 1982, le 3 janvier 2020.

[76] Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet : théorie et pratique», *op. cit.* (note 8), p. 39.

[77] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1971 ; Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Éditions de Minuit, Paris, 1968 ; Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*, Gallimard, Paris, 1971 ; Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris, 1963 ; Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* [1953], Éditions du Seuil, Paris, 1972 ou *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973. Souvenirs de l'auteur.

[78] Parmi les enseignants qui furent les invités de Lamunière, on citera Carlo Scarpa, James Stirling, Paolo Portoghesi ou Alessandro Anselmi. Conversation entre l'auteur et Patrick Mestelan, le 16 janvier 2020.

[79] Bruno Marchand, «Résonances classiques, Notes sur l'architecture de Jean-Marc Lamunière», *op. cit.* (note 62), p. 71.

[80] Roger Diener rappelle à ce sujet : *«Le projet d'architecture, qui nous permet d'identifier un lieu spécifique, la maison, qui remplit une fonction mais qui va pourtant au-delà, le monument, qui donne une valeur à un lieu banal, l'édifice enfin, qui nous paraît à la fois autonome et lié à un lieu spécifique, vieux de deux mille ans ou actuels, tous viennent au fond de Luigi Snozzi, car c'est lui qui nous a appris à les découvrir et à les comprendre.»* Roger Diener, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in Conversazione con Luigi Snozzi», *op. cit.* (note 64), p. 113.

[81] Les thèmes programmatiques étaient la plupart du temps liés à des programmes publics auxquels les notions d'espaces publics étaient intimement liées. Conversation entre l'auteur et Philipe Bonhôte, architecte et enseignant, étudiant de Luigi Snozzi entre 1985 et 1987, le 6 janvier 2020.

[82] Luigi Snozzi, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in Conversazione con Luigi Snozzi», *op. cit.* (note 64), p. 116.

[83] Kenneth Frampton, «L'opera di Luigi Snozzi 1957-1984», in *idem* et Vittorio Gregotti, *Luigi Snozzi : Progetti e Architetture 1957-1984*, Electa editrice, Milan, 1984, p. 9.

[84] *Ibidem*. Diener, qui fut l'élève de Snozzi à Zurich et souvent son invité à Lausanne, résume également parfaitement l'apport didactique de cet enseignant : *«Dans ses discussions avec les étudiants, Snozzi aborde très rarement la question de l'expression architecturale. Dans ses propres maisons, il a utilisé un répertoire limité mais bien ordonné qui s'écarte des éléments qui ont été développés par les architectes de la Neues Bauen.»* Roger Diener, «The seduction of the Architect», in Peter Disch, *Luigi Snozzi Constuzioni e progetti - Buildings and projects 1958-1993*, *op. cit.* (note 68), p. 29.

[85] Si les premiers étudiants des années 1980 l'ont souvent vu «à la table», par la suite, quand l'atelier a atteint des dimensions de l'ordre de quatre-vingts étudiants, il a également délégué la critique

hebdomadaire à ses nombreux assistants. Conversations entre l'auteur et Philippe Bonhôte, le 6 janvier 2020 et Stefano Moor, architecte et enseignant, étudiant de Snozzi à l'EPFL entre 1989 et 1993, stagiaire chez Snozzi en 1991, puis assistant entre 1993 et 1998, le 30 décembre 2019.

[86] Conversation entre l'auteur et Stefano Moor, le 30 décembre 2019.

[87] Pierre-Alain Croset, «The Architecture and Town Planning of Luigi Snozzi», *op. cit.* (note 68), p. 45.

[88] En effet, une recherche plus précise se basant sur les annales du Département d'architecture de l'EPFL et établissant une relation entre la production des architectes et leur parcours académique serait à entreprendre.

[89] Tita Carloni, «"Cum grano salis" et ce qui s'en suit», *Werk Bauen + Wohnen*, n° 7/8, 1989, p. 68.

[90] Pierre-Alain Croset, «The Architecture and Town Planning of Luigi Snozzi», *op. cit.* (note 68), p. 45.

[91] On peut identifier trois grandes périodes dans la production de Lamunière, en partant de l'hypothèse que sa post-formation proche de la pensée d'Auguste Perret est en fait la colonne vertébrale structurelle de son discours: une première période où il fait évoluer une recherche sur la modernité corbuséenne d'après-guerre, puis l'abstraction métallique de Mies van der Rohe l'occupe plus d'une décennie, enfin son contact avec Louis I. Kahn et Robert Venturi l'amène à mettre en syntonie l'omniprésence de la question du porteur ponctuel et l'histoire. Voir aussi Bruno Marchand, *Jean-Marc Lamunière, Regards sur son œuvre*, op. cit. (note 62) et Philippe Meier, *Jean-Marc Lamunière architecte*, éditions FAS-Genève, Genève, 2007.

[92] Bruno Marchand, «Résonances classiques, Notes sur l'architecture de Jean-Marc Lamunière», *op. cit.* (note 62), p. 79.

[93] La production la plus personnelle de Lamunière se situe probablement dans les années 1970, là où il construit quelques bâtiments d'importance nationale comme le conservatoire botanique à Genève (1967-1973), la villa Dussel à Anières (1969-1974), le Studio à Todi (1975-1977), les immeubles «S. I. Interunité» (1973-1980) ou «Winterthur assurances» (1974-1978), tous deux sis à Genève.

[94] Jacques Gubler, «Itinéraires croisés. L'antithèse classique de la théorie», *op. cit.* (note 63), p. 8.

[95] Voir note 84.

[96] Il est cependant important de rappeler que Snozzi a lui aussi eu une période miessienne lorsqu'il fut associé avec Livio Vacchini. De celle-ci sont restés deux bâtiments: l'immeuble d'habitations sociales à Locarno (1962-1965) et l'immeuble administratif Fabrizia à Bellinzone (1963-1965).

[97] Kenneth Frampton, «L'opera di Luigi Snozzi 1957-1984», *op. cit.* (note 83), p. 29.

[98] Il s'agissait d'un avant-projet en association avec Livio Vacchini et Tita Carloni. Snozzi le décrit aujourd'hui comme étant *«aussi mauvais qu'il pouvait l'être»*. Voir note 69.

[99] Luigi Snozzi, «"Avanzare piano, ma sempre", Stefano Moor in Conversazione con Luigi Snozzi», *op. cit.* (note 64), p. 122.

[100] Bernard Huet rappelait à juste titre qu'*«on ne peut commencer à écrire correctement l'architecture que lorsqu'on sait la lire»*. Bernard Huet, «Sur l'enseignement du projet: théorie et pratique», *op. cit.* (note 8), p. 36.

[101] Le propos pourrait s'étendre à l'intérêt majeur que portent certains architectes pour des programmes très précis, on pense ici au logement collectif, et dont les réponses linguistiques sont souvent peu marquées.

[102] On parle ici de cette fameuse vision du tout déjà évoquée, que Le Corbusier mettait en avant dans sa pratique et ses théories entre architecture et urbanisme. Voir aussi note 2.

[103] Le Corbusier, *Urbanisme* [1925], Arthaud, Paris, 1980, p. 44.