

Zeitschrift: Monuments vaudois
Herausgeber: Association Edimento - pour le patrimoine
Band: 10 (2020)

Artikel: Du BFSH2 à l'Anthropole : un Gesamtkunstwerk des années 1980?
Autor: Jeandrevin, Aline
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1053345>

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: 20.07.2025

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

Du BFSH2 à l'Anthropole

Un *Gesamtkunstwerk* des années 1980 ?

Aline Jeandrevin

En 2017, l'Anthropole, ancien Bâtiment des Facultés des sciences humaines 2 (BFSH2), de l'Université de Lausanne, a célébré ses 30 ans. Cette date anniversaire a été saisie au vol par ses occupants pour organiser des actions commémoratives qui étaient le prétexte et le catalyseur d'une mobilisation générale des savoirs autour d'un bâtiment, à bien des égards, hors norme. Non seulement lieu des études, le BFSH2 devient un objet d'étude. Pourtant, lors de son inauguration en 1987, les violentes critiques et polémiques qui se déchaînent contre son postulat architectural ne laissent en rien présager d'une telle émulation future. Original, dans le contexte suisse et européen de l'époque, ce monumental édifice de béton, de métal et de verre s'inscrit entre le courant architectural du brutalisme et le postmodernisme (**fig. 1**). Si sa forme particulière frappe immédiatement les esprits, acquérant rapidement une valeur iconique pour l'inscription de l'Université dans la modernité, l'œuvre architecturale, ambitieuse et radicale, des architectes Jacques Dumas, Mario Bevilacqua et Jean-Luc Thibaut met cependant du temps à rencontrer son public¹.

PATRIMONIALISER

La trentaine est l'âge de raison communément admis pour entamer une démarche d'ordre historique sur un bâtiment. Dès l'automne 2016, le professeur Dave Lüthi propose l'exercice à ses étudiants en histoire de l'art à l'UNIL, amorçant ainsi le processus de patrimonialisation de l'Anthropole.

On s'intéresse à lui car les eighties, c'est tendance, mais aussi parce que les témoins construits des années 1980 disparaissent peu à peu de notre champ de vision, victimes de leur caractère expérimental, des changements de goût, de la densification urbaine².

L'occasion est prise de sortir de la pratique quotidienne et utilitaire de ce dédale de béton et de verre, pour marquer un temps d'arrêt et prendre le recul nécessaire à son observation; une occasion rare de travailler de l'intérieur sur un objet d'étude. Grâce à ces travaux, les premières thématiques émergent, précisant les contours de la genèse du BFSH2. Ils exposent aussi la difficulté principale de la recherche sur un objet architectural récent, à savoir la profusion de documents, encore à classer, avant d'en évaluer la pertinence et la portée critique³.

La démarche s'inscrit dans le sillage de publications récentes, traitant de l'architecture de la seconde moitié du XX^e siècle et à la valorisation de ce patrimoine bâti. Souvent l'apanage des architectes – temporalité oblige, les historiens commencent seulement à s'y intéresser –, ces ouvrages ont entamé le travail d'inventaire, instrument essentiel et imparable de la recherche fondamentale⁴. Ils ont ainsi ménagé un terrain propice aux études critiques tant thématiques que monographiques⁵. Dans un même élan, certains auteurs se concentrent avec une fascination nouvelle sur le brutalisme⁶, marquant ainsi «une nette évolution du regard sur ces monstres du béton»⁷.

L'intérêt d'étudier l'Anthropole réside aussi dans le constat que le temps commence à porter ses atteintes, appelant déjà quelques rénovations de l'édifice. La trentaine passée,

1 *Le bâtiment vu du côté de l'entrée principale sud-est. Au premier plan, on distingue la liaison avec l'Internef dont la courbure concentre le regard sur l'Anthropole, offrant différents points de vue sur son architecture (photo Jeremy Bierer, 2019).*



le bâtiment a vécu plusieurs interventions, essentiellement liées à des mises aux normes d'éclairage (changement du système néon), énergétiques (installation de panneaux solaires en toiture) et de protection incendie (ajout de passerelles et d'escaliers de secours extérieurs, changement des ascenseurs, des portes coupe-feu, des verrières). D'autres concernent le remplacement progressif de la signalétique d'origine, conçue spécifiquement par les architectes, au profit d'une multiplication des plaquettes indicatives bleu cyan de l'UNIL⁸, conséquences de la nouvelle identité visuelle, choisie en 2005⁹. Autant de transformations qui soulèvent des enjeux de conservation et de pérennisation du bâtiment dans le respect de son intégrité architecturale et de son message culturel fort, dont la bonne compréhension en est le meilleur gage.

LE PROJET ARCHITECTURAL ET SES

MATÉRIAUX

La construction du BFSH2 s'inscrit dans le cadre du transfert de l'Université du centre-ville de Lausanne vers l'ancienne campagne de Dorigny, amorcé dès le milieu des années 1960, sous la pression de l'augmentation du nombre d'étudiants.

Prévu pour accueillir 2000 personnes¹⁰, le bâtiment projeté doit compléter les capacités du BFSH1 voisin (actuel Internef) – construit en 1977 par Frédéric Brugger (1912-1999), Édouard Catella et Erich Hauenstein – et

ainsi parachever l'implantation des Facultés des sciences humaines sur le site de Dorigny¹¹. Avec elles, c'est aussi symboliquement, le cœur de l'Université qui est déplacé à l'extérieur du quartier de la Cité. Édifié sur la commune de Chavannes-près-Renens, le BFSH2 est alors le plus grand et le plus coûteux bâtiment du campus et le plus important chantier du canton avec celui du CHUV.

En 1982, sans concours préalable, Guido Cocchi (1928-2010), l'architecte en chef des constructions universitaires, mandate deux architectes vaudois confirmés, Jacques Dumas (1930-2015) et Mario Bevilacqua (*1932)¹², pour la conception du BFSH2. Leur première mission est de recruter un jeune architecte prometteur pour compléter l'équipe. Ce sera Jean-Luc Thibaut (*1951), ancien assistant de Bevilacqua à l'EPFL. Désormais, chaque question ou idée sera débattue et acceptée en commun, puis défendue comme la sienne propre devant les tiers, selon le principe du « serment des trois Suisses »¹³. Le peintre et sculpteur Roger Gerster (*1939) collabore également avec les architectes, en qualité de conseiller.

Construit entre 1984 et 1987, le BFSH2 revendique une apparente simplicité, une expression des matériaux et des structures porteuses, une économie des installations techniques. Il incarne une architecture monumentale, à la géométrie régulière, classique dans son essence. Son volume très découpé lui confère une valeur plastique singulière, que l'on peut qualifier de brutaliste. Le BFSH2 offre ainsi une expression renouvelée des trois critères d'appartenance à ce mouvement, énoncés par l'historien-théoricien Reyner Banham dans les années 1960: mémorabilité en tant qu'image; exposition claire de la structure; mise en valeur

des matériaux «tels quels»¹⁴. L'absence du soubassement habituel – l'édifice est comme déposé sur le sol – ainsi que la couverture plate renforcent et clarifient l'impact visuel du bâtiment tout en le rapprochant de l'architecture industrielle.

Ces choix formels radicaux et expérimentaux situent le BFSH2 en rupture totale avec le BFSH1 qui se caractérise par sa sobriété et son fonctionnalisme organique. Les architectes du BFSH2 évitent cependant l'écueil d'une confrontation brutale entre les deux bâtiments grâce au positionnement perpendiculaire des édifices alignés sur une grille. Une transition douce est également assurée par la courbure de la liaison piétonne qu'ils conçoivent pour relier les édifices.

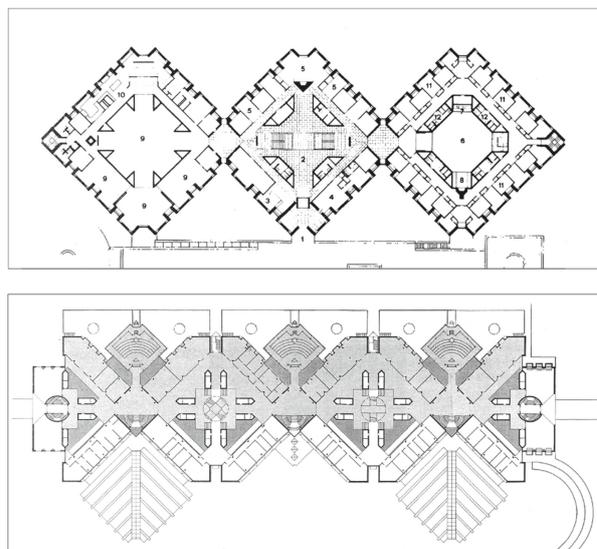
Une fois n'est pas coutume, les architectes du BFSH2 se sont exprimés sur les enjeux qui ont présidé à sa conception.

Nous avons tenté de répondre à l'impératif des échanges et de la communication entre futurs utilisateurs du lieu. Chaque faculté se définit en effet par une organisation propre, en instituts ou en sections. Ces facultés désiraient leur propre maison. Il fallait dès lors que les architectes assurent, dans un bâtiment qui se voulait unique, la multiplicité des relations développées entre les facultés, tout en respectant l'individualité de chacune d'elles. La mise en place de cette structure s'est inspirée de l'image de la ville avec ses maisons en relation avec des rues et des places. Nous avons cherché à mettre en place une distribution par succession d'espaces obéissant à un rythme particulier¹⁵.

La référence à la ville et à ses axes de circulation, typique de l'attitude postmoderne, est exprimée par le plan du bâtiment qui fonde et articule les principes architecturaux qui en découlent, à savoir l'élaboration d'une «machine à échanges» selon les termes de ses concepteurs. Les architectes associent au projet une vision positive de la machine, de sorte à en exprimer le potentiel moteur et dynamique dans l'activation des interactions entre les futurs utilisateurs du bâtiment.

Si la place manque ici pour revenir en détail sur la thèse considérant le BFSH2 comme la copie du plan de Louis Kahn (1901-1974) pour le dortoir Erdmann Hall du Bryn Mawr College (1960-1965)¹⁶, il est en revanche éclairant de comparer les deux édifices pour exposer l'originalité du BFSH2 (**fig. 2**). Le plan de Kahn se compose de trois cubes massés, tournés sur leur pointe, alignés et reliés par l'un des angles. Sa silhouette générale évoque certes celle du BFSH2. Si ce type de plan modulaire, inscrit dans une trame, inspire nombre de déclinaisons modernes et post-modernes¹⁷, au BFSH2 il fait l'objet d'une réinterprétation créative et dynamique, proposée par Jean-Luc Thibaut¹⁸.

Als wär's von Louis Kahn



2 La confrontation directe du plan conçu par Louis Kahn (en haut) et de celui du BFSH2 (en bas) met en évidence tant la similarité de leur silhouette que les principes qui les singularisent l'un de l'autre (Sigfrido Lezzi, in *Hochparterre 2*, 1989, p. 28 ; archives privées).

L'accent est mis, non plus seulement sur les volumes, mais sur les axes d'orientation, caractérisés par des diagonales fortes : les trois «X». Ici la circulation commande et organise le plan, qui se lit désormais comme un système d'indices directionnels. Les grandes flèches – c'est-à-dire les «X» – sont associées à des paires de petites flèches qui signifient visuellement les axes de circulation principale et secondaire et soulignent les deux dispositifs d'escaliers centraux comme pivots des échanges. Les quatre entrées secondaires sud et nord, placées en rentrant, forment des gorges qui mettent l'accent sur les branches des «X» à terminaison en pointe. Ainsi le plan du BFSH2 s'affranchit d'un modèle composé de cubes fermés juxtaposés, au profit d'un réseau de circulation constante et ouverte.

La forme en «accordéon» du BFSH2 présente une solution habile de pliage des façades, de sorte à répondre aux enjeux d'un programme conséquent soumis aux architectes – notamment ménager de la surface pour 250 bureaux¹⁹ (**fig. 3**) et de respecter les limites de la parcelle. Elle répond aussi à la contrainte des gabarits, tout en contenant l'étendue des surfaces. Les cinq auditoriums, traités en avant-corps, s'insèrent dans le creux des redents et rythment le déploiement des façades longues. Implanté en parallèle et en bordure de l'autoroute, l'Anthropole referme le parc paysager du campus de Dorigny par rapport à la ville qui s'est rapprochée, tout en le signalant architecturalement.



3 *L'Anthropole, vu du sud-ouest, déroule ses façades en bordure de parcelle, ménageant l'espace du parc paysager auquel il s'intègre harmonieusement malgré son gigantisme (photo Jeremy Bierer, 2019).*

L'enveloppe du BFSH2 se compose de murs pignons en panneaux de béton préfabriqués, galonnés de bandeaux d'inox, qui encadrent les douze façades-rideaux devant lesquelles passent des coursives. Ces vastes surfaces vitrées dispensent ainsi un éclairage naturel maximal dans les bureaux et les salles de cours, les espaces de circulation intérieure et la cafétéria du rez-de-chaussée inférieur.

L'édifice se compose d'un sous-sol, de deux rez-de-chaussée et de trois étages. L'accès principal se fait par les deux entrées sud-est et nord-ouest. Traitées de manière monumentale, elles forment un entonnoir ouvrant sur le couloir central du rez-de-chaussée supérieur.

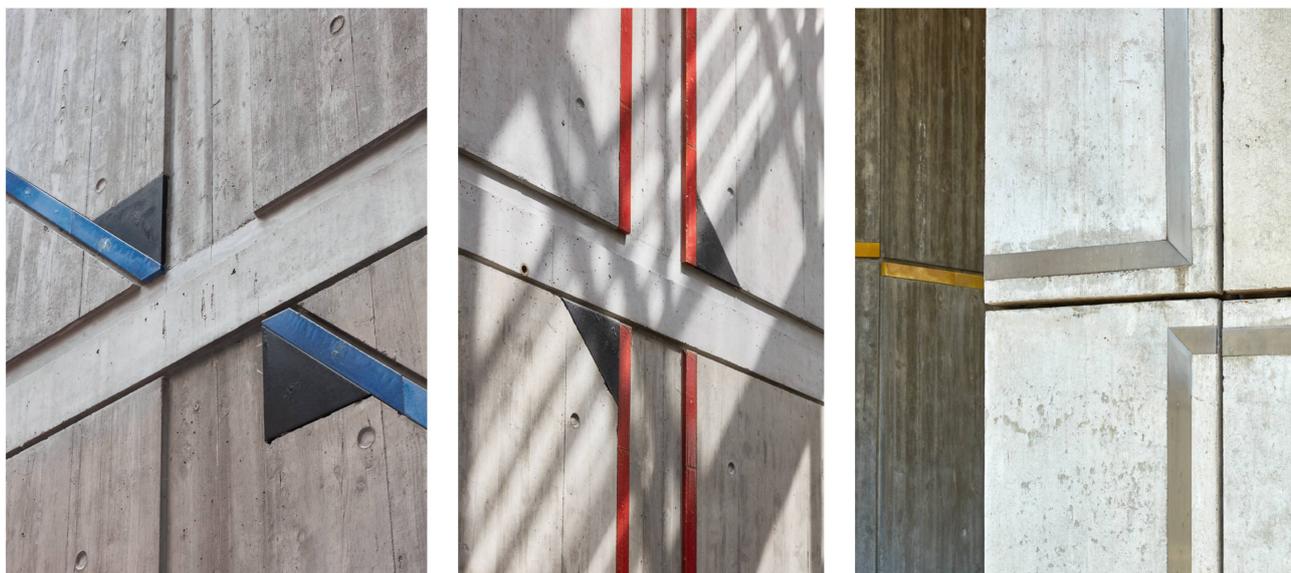
L'intérieur est dominé par une circulation horizontale qui s'articule de façon complexe sur de vastes espaces ouverts dont l'expressivité formelle en fait l'esthétique. La prédominance du système de circulation, annoncée par le plan, se matérialise par l'imposante « rue principale », longue de 220 mètres (fig. 4). Répétée à tous les étages, celle-ci permet au visiteur d'appréhender le gigantisme du bâtiment et de le traverser sans interruption. L'imposant couloir du rez-de-chaussée supérieur fait l'objet d'une mise en scène magistrale par les architectes. Ouvrant sur de nombreuses voies diagonales – les « ruelles » secondaires qui desservent les différents locaux rejetés sur les côtés –, il est rythmé par les deux escaliers centraux, à valeur sculpturale forte, les « places ». Tous deux sont façonnés en béton ; les marches étant serties de granit clair. Leur forme différente a pour mission d'orienter le visiteur dans son parcours. L'un d'eux, adoptant l'allure d'une croix, semble suspendu au toit et descend en cascades jusqu'au rez-de-chaussée supérieur alors que l'autre s'enroule en double révolution, sur le modèle de celui de Chambord. Les deux dispositifs, à éclairage zénithal formé par de grands tambours, sont conçus comme d'immenses moyeux d'activation des échanges entre les différents utilisateurs (fig. 5). Deux escaliers secondaires, également éclairés par des verrières et placés à



4 *Le couloir principal et les « rues secondaires », qui desservent les locaux. Celles-ci sont traitées en diagonales, ce qui génère pour l'œil humain une perception désorientée de l'espace (photo Alain Kilar, 2016).*



5 *Escalier principal sud-est en forme de croix articulée dont la valeur de « carrefour » est signalée par le trait fin des tubes néon d'origine qui dessinent un cercle, repris au sol par l'incrustation en granit clair (photo Henri Germond, vers 1987).*



6abc *Le dessin des joints négatifs de tailles variables crée un jeu d'ombre et de lumière dynamique que viennent colorer par touches linéaires les bandes de céramique. Les incrustations métalliques, placées sur le pourtour extérieur du bâtiment, animent et dynamisent les surfaces mates du béton (photos Jeremy Bierer, 2019).*

chacune des extrémités du couloir, près des entrées principales, complètent le dispositif.

Le matériau dominant est sans contexte le béton armé. Au-delà de sa valeur constructive, il précise l'esthétique du bâtiment. La posture des architectes vis-à-vis du béton, matériau qu'ils connaissent bien²⁰, se veut radicale. Leur attention s'attache tant au choix minutieux de sa teinte – un gris clair dû à l'emploi du ciment de Roche plutôt qu'un béton standard – qu'au traitement de son aspect et à la découpe de ses angles à vif. Le matériau, lisse à l'extérieur du bâtiment, est laissé brut à l'intérieur. La modénature de ses surfaces y est subtilement veinée et rythmée par les éléments du bois de coffrage, conçus en étroite collaboration avec un menuisier. Le béton ainsi texturé est alors magnifié par les multiples sources de l'éclairage naturel. Il entre aussi en relation avec les matériaux de revêtement du sol : la résine époxy « Famaflor » aux tons sombres et les incrustations de granit clair. Le traitement conjoint de la lumière, des surfaces et des formes dans l'espace devient l'outil d'une démultiplication des impressions et ambiances pour le visiteur du bâtiment.

Si l'on considère aussi bien l'extérieur de l'édifice que la composition de sa structure interne, on note un refus des formes abstraites gratuites. Bien plus, elles sous-tendent une réflexion constante sur l'espace, le rapport à l'espace – le « comment y vit-on » – et sur les émotions qui se manifestent dans le parcours. Une préoccupation majeure et passionnée de l'architecte Bevilacqua, héritée de son ancien professeur Hans Brechbühler (1907-1989).

ÉLABORATION D'UNE ŒUVRE D'ART TOTALE

L'idée d'une architecture sensitive s'appuie sur l'effet produit par le dessin minutieux de chaque élément et détail constitutif de l'ensemble. Complexe et rigoureusement géométrisé, il organise subtilement la manière dont se rencontrent les surfaces et les matériaux tant à l'extérieur qu'à l'intérieur du bâtiment. Bevilacqua rappelle ici l'influence décisive de l'architecte vénitien Carlo Scarpa (1906-1978) dans l'attitude développée au BFSH2²¹ qui met en œuvre une véritable grammaire architecturale.

Annoncés par le plan du bâtiment, ces dispositifs graphiques reposent sur les mêmes principes et les modulent à l'infini : la répétition obsédante de formes géométriques simples (cercle, carré, triangle), la mise en évidence de la trame créée par des joints négatifs²², le recourt aux incrustations.

Le souci que la géométrie soit un ordre fonde notre entente ; ou, si vous préférez, une certaine abstraction du langage architectural qui fait passer la forme avant la fonction, dans la conception d'ensemble comme dans les détails²³.

Ces éléments expriment et affinent le postulat de la prééminence donnée aux axes de circulation et par conséquent à l'orientation dans l'espace. L'éclairage artificiel d'origine, soit des tubes néon extrêmement fins et continus – un

simple trait de crayon lumineux –, fut conçu dans le même but de signaler et hiérarchiser les différents axes des couloirs²⁴. L'Anthropole est résolument une architecture à vivre en quatre dimensions.

Le design graphique du BFSH2 active et clarifie des jeux de lignes, de formes et de matériaux, conçus soit par segmentation, soit par transformation. La trame des joints négatifs dessine un cerne de différentes largeurs entre les éléments de béton (**fig. 6**) alors que les plinthes, également traitées en creux, les soulignent. Ce réseau vertical et horizontal instaure un rythme et une cohésion d'ensemble tout en assurant une transition douce entre les changements de texture, de matériau ou de couleur. La présence systématique de ce procédé délimite un vide, une respiration, qui segmente les éléments pour en équilibrer l'impact.

Un principe similaire est mis en œuvre par les garde-corps métalliques finement ajourés des rampes d'accès et surtout des deux grands escaliers centraux. Comme suspendus au-dessus des marches, ménageant un vide, qu'ils soulignent.

En complément de ce dispositif, deux œuvres sont conçues pour s'inscrire directement dans l'architecture, selon l'idée du *Kunst am Bau*²⁵. La première se constitue de bandes d'inox, insérées dans les panneaux de béton formant les têtes de façades (**fig. 6c**), la seconde d'incrustations de céramiques polychromes dans le béton à l'intérieur du bâtiment. Très tôt, les architectes avaient demandé à associer un artiste au projet pour la conception d'animations artistiques²⁶, financées par le pourcent culturel. Un concours restreint est organisé²⁷ à l'issue duquel Roger Gerster, que Dumas connaît bien, est nommé « artiste-conseil ». À partir de là, le principe des incrustations de matériaux se met en place. Les idées quant à elles émanent toujours des architectes qui relient intrinsèquement les deux œuvres au dessin formel développé par l'architecture, dans un souci de cohésion totalisante.

Au BFSH2, le dessin en zigzag des bandes d'inox – parallèles aux panneaux de béton, mais toujours en léger décalage par rapport à leurs contours – résout habilement le problème de l'animation des grandes surfaces planes et en constitue l'ornement. Le scintillement du métal, sous les éclats modulés du soleil, crée une vibration légère qui contraste avec la matité du béton, assurant ainsi une transition habile de texture jusqu'à la transparence des façades-rideaux.

À l'intérieur, les lignes de céramique sont présentes à tous les niveaux de l'édifice et forment un véritable « code couleur ». Chacune d'entre elles détermine une section : le jaune marque les deux sorties (lignes horizontales), le rouge la première travée (lignes verticales) et le bleu la

deuxième (lignes obliques). Ces motifs sont rythmés et soulignés par des triangles noirs et s'inscrivent dans des joints négatifs. Les trois couleurs, à valeur signalétique, auraient dû permettre la différenciation spatiale entre les facultés. Cependant, cette volonté théorique se révélera inefficace en raison de la densification rapide des espaces intervenue déjà en cours de chantier et de la taille contrastée des trois facultés abritées par le bâtiment. Relevons que les panneaux métalliques de la signalétique d'origine étaient également traversés par une rainure, un rappel de la trame du joint négatif, et se calquait sur le codage couleur du bâtiment tout en le développant.

L'usage des couleurs complémentaires au BFSH2 s'inscrit aussi dans une période de revalorisation de son rôle :

La couleur, qui n'a rien à voir avec la décoration ou le maquillage des façades et des intérieurs, reprend maintenant ses pouvoirs rationnels et plastiques d'expression. La couleur est un organe de l'architecture, non un revêtement ornemental²⁸.

En dehors de ces deux œuvres, le système des incrustations est en réalité étendu à l'ensemble des sols de l'Anthropole (intérieur, extérieur et pourtour), introduisant des contrastes de son et de couleur selon une palette de noir, gris et blanc. Essentiellement formé selon deux motifs – jeu de lignes parallèles ou en chevron, formes géométriques simples –, il assume différents rôles. Un changement de revêtement distingue par exemple l'espace commun de circulation ouvert d'un lieu de fonction clos. On passe ainsi d'une surface bruyante à revêtement lisse et dur à une zone dont le son est feutré par la moquette. Au rez-de-chaussée inférieur, la perception du volume ouvert immense de la cafétéria est équilibrée et rythmée par des incrustations de granit reliant au sol des colonnes de béton par paires. Les espaces font ainsi l'objet d'une constante transformation, générée tant par le principe des incrustations que par la géométrie. En traversant le couloir central, on passe ainsi d'un seul coup d'œil entre opacité et transparence à un enchaînement de formes, à valeur de signalétique, qui se renouvelle. Incrusté dans le sol, un cercle délimite et signale le dispositif d'escalier. Tandis que nos yeux suivent un triangle indiquant l'accès à une salle, on remarque un carré sur pointe au-dessus de la porte, cadrant lui-même, à nouveau, un triangle de la verrière. Ces associations infinies, parfois ludiques, mettent l'accent sur une perception visuelle transitoire, et non pas figée, de l'édifice. La dynamique des formes entraîne ainsi le visiteur dans sa progression, l'égarant parfois. Au-delà de la visée esthétique de l'exercice, relevant de la performance, ce déploiement de principes graphiques, décliné en différents matériaux et allié à l'éclairage naturel, poursuit un autre but. L'allègement systématique de la densité des surfaces de béton qui semblent dès lors comme suspendues et non plus coulées en masse compacte.



7 Collège des Charmettes à Neuchâtel. Jeu d'incrustations conçu par André Siron et escaliers en forme de gradins qui structurent le vaste espace du préau qui se glisse sous le bâtiment (photo Françoise Rapin, années 1960).

Ce dispositif développe les expériences précédentes menées par Bevilacqua aussi bien que Dumas. Au collège des Charmettes à Neuchâtel (1961-1964), Bevilacqua avait collaboré avec le peintre neuchâtelois André Siron (*1926) pour la conception d'une composition de pierres et de dalles – des incrustations – prise dans l'asphalte du préau de sorte à animer cet espace ouvert, situé au centre de la composition architecturale (**fig. 7**).

Dumas a quant à lui travaillé avec Gerster pour le bâtiment administratif de la Vaudoise Assurances (1979-1986)²⁹ à l'avenue de Cour 26 à Lausanne, qui fait face à celui édifié par Jean Tschumi (1904-1962). Des incrustations, formant des losanges, délimitent de grandes surfaces au sol, répétées en miroir au plafond pour signaler des espaces de circulation que souligne encore l'éclairage néon (**fig. 8**). Véritables outils de structuration de l'espace, développés en accord avec l'architecture, ces deux exemples de jeux géométriques et lumineux annoncent les recherches formelles mises en œuvre par les architectes au BFSH2. Dans ce cas précis, ces derniers reconnaissent volontiers le modèle des incrustations du Capitole de Dhaka (1962-1974) de Louis Kahn – visité par une partie de l'équipe du chantier du BFSH2 en 1983 – et l'attention portée aux recherches de Scarpa, notamment au Brion Family Cemetery (1969-1978) où bandes métalliques et céramiques colorées s'intègrent au béton brut.

Assurant l'équilibre des masses et des volumes, le travail savant sur le dessin scelle résolument l'identité esthétique unique de l'ouvrage et forme la signature des architectes.

Son degré élevé de cohérence et la qualité de sa maîtrise soignée font du BFSH2 un *Gesamtkunstwerk*, une œuvre d'art totale.

1987. L'INAUGURATION, LE CHOC

Le BFSH2 est inauguré en grande pompe en 1987, en présence des autorités politiques et du conseiller fédéral Flavio Cotti. La silhouette du BFSH2 devient le symbole de la modernité nouvelle de la haute école, l'année même où elle célèbre le 450^e anniversaire de l'Ancienne Académie à la Cité (**fig. 9**). La construction du BFSH2 marque un tournant majeur où l'Université entame un essor jamais démenti depuis.

Dans son discours, Cotti relève par ailleurs la place essentielle qui doit revenir aux sciences humaines, dans une société qui met l'homme au cœur de ses préoccupations.

Mais la rumeur gronde. Les utilisateurs, enseignants aussi bien qu'étudiants, mènent une vague de contestation dès avant la mise en service de l'édifice. Son gigantisme, l'austérité de ses formes et de ses matériaux sont pointés du doigt. Dans les entrailles du paquebot-usine, l'importance accordée au couloir principal, aux escaliers et aux grands puits de lumière, donne le vertige et interroge le visiteur sur la pertinence de ce choix qui relègue les bureaux et salles de cours, distribués latéralement, à un statut secondaire.



8 Immeuble administratif de la Vaudoise Assurances, incrustations en forme de losanges (PLAREL. Bureau d'architecture et d'aménagement du territoire. Lausanne. Reflet, s.d. [1987], sans pagination).



9 Cadran d'une montre éditée lors de l'inauguration-commémoration de 1987 mettant en parallèle l'ancienne Académie de Lausanne et le plan du BFSH2 (photo Aline Jeandrevin, 2020).

La modularisation intérieure de l'édifice, articulée pour former des unités distinctes, les « maisons », ne suffit pas à contenir et canaliser le sentiment de désorientation qui domine.

Comparé dans la presse de l'époque à un univers carcéral ou monacal, froid et oppressif, qui menace l'identité de chacun, le BFSH2 brutalise les sensibilités. Architecture et usagers se heurtent violemment, cristallisant la fracture possible entre l'espace conçu et l'espace vécu.

En 1987 encore, travailler dans un univers de béton brut est perçu comme pesant et dépréciatif. Les propositions fuses, imaginant tantôt de peindre les murs de couleur claire, tantôt de les habiller d'un lambris de bois. L'affichage sauvage sera la réponse des étudiants. Contre l'avis des architectes, qui se soucient à raison de l'altération de la teinte du béton par les traces jaunâtres laissées par le ruban adhésif, le rectorat accède aux revendications des étudiants qui souhaitent l'animation des murs dans une volonté tout aussi justifiée d'appropriation de ce monumental espace.

À ces griefs, s'ajoute l'excès de chaleur concentré par les verrières dans les bureaux et salles de cours, tandis que le bruit de l'autoroute incite à renoncer à l'ouverture des fenêtres au nord.

Au-delà de problèmes réels liés à la jeunesse et au caractère expérimental du bâtiment, ces heurts des débuts sont aussi la plus forte illustration de l'œuvre d'art totale brutaliste

qu'incarne le BFSH2. Sa valeur intrinsèque, qui se suffit à elle-même en tant qu'univers totalisant, laisse peu de place à toute autre forme d'expression. C'est là peut-être aussi le plus formidable paradoxe d'une œuvre qui a placé les échanges au cœur de son système formel. Elle a si bien réussi qu'elle finit par les court-circuiter. Machinerie parfaite dans son essence, elle omet que les échanges sont faits de corps et d'esprits multiples. En cela l'autonomie du geste architectural est questionnée par rapport à sa fonction d'usage. Les architectes le savaient bien, le BFSH2 ne se livre pas d'emblée, mais nécessite un apprentissage, un « mode d'emploi » selon les termes de Bevilacqua.

Il appartiendra aux utilisateurs de faire preuve d'imagination et de bonne volonté, afin de tirer le meilleur parti du bâtiment pour leur travail [...] Venez chez nous pour nous demander le mode d'emploi de ce bâtiment [...] C'est une machine qu'il faut apprendre à utiliser. Il faut attendre d'atteindre la vitesse de croisière³⁰.

Trente ans plus tard, si l'on se perd encore dans l'Anthropole et qu'on y souffre de plus en plus du chaud, l'œuvre fascine et fonctionne toujours. Face aux réserves exprimées en 1987, gageons que le gigantisme du BFSH2 constitue plus que jamais un heureux paramètre. Il a permis au bâtiment d'évoluer et de s'adapter au nombre croissant de ses utilisateurs tout en préservant l'intégrité de l'œuvre architecturale savante, touchant à l'atemporalité.

NOTES

¹ La matière de cet article se fonde sur l'ouvrage commandé par le Dcéanat de la Faculté des lettres de l'UNIL : Aline JEANDREVIN (dir.), *Du BFSH2 à l'Anthropole. Vade-mecum*, Corseaux 2019. Une série d'entretiens menés avec Mario Bevilacqua, en début d'année 2020, viennent compléter et enrichir le sujet. Qu'il en soit ici chaleureusement remercié.

² Dave LÜTHI in JEANDREVIN 2019 (cf. note 1), p. 5.

³ Une exposition montée dans l'Anthropole en 2017 par l'historien d'art Patrick Moser, assisté de Nathalie Annen, a donné une première visibilité et des compléments à ces travaux. La publication mentionnée en note 1 s'est appuyée sur ces bases pour continuer la recherche et tenter d'inscrire l'Anthropole dans une histoire de l'architecture plus large.

⁴ Pour la Suisse romande, voir notamment : Isabelle CHAROLLAIS, Jean-Marc LAMUNIERE & Michel NEMEC, *L'architecture à Genève, 1919-1975. Description*, Lausanne 1999, rééd. Gollion 2015 ; Nadja MAILLARD, *Architecture moderne & contemporaine en ville de Neuchâtel*, Neuchâtel 2001 ; Jean-Marc LAMUNIERE, *L'architecture à Genève de 1976 à 2000. Essai de répertoire*, Gollion 2007 ; Bruno MARCHAND (dir.), *Architecture du canton de Vaud, 1920-1975*, Lausanne 2012.

⁵ Voir les travaux dirigés par le laboratoire des Techniques et sauvegarde de l'architecture moderne (TSAM) de l'EFPL. À titre d'exemples : Franz GRAF (dir.), *La cité du Lignon, 1963-1971. Étude architecturale et stratégies d'intervention*, Gollion 2012 ; Franz GRAF & Giulia MARINO, *La Buvette d'Évian. Maurice Novarina, Jean Prouvé, Serge Ketoff. 1955-2018*, Gollion 2018.

⁶ Brutalisme : apparu dans les années 1950, ce mouvement s'inspire notamment des réalisations de Le Corbusier, en particulier de la Cité radieuse de Marseille. L'intitulé même du style désigne une de ses caractéristiques les plus voyantes : l'utilisation du béton « brut de décoffrage », sans décor. Mais d'autres matériaux, comme le métal, la pierre ou le verre, ont pu être intégrés à des constructions se réclamant du même mouvement. Si l'expression *New Brutalism* est employée pour la première fois en 1953 par les architectes britanniques Alison et Peter Smithson, il revient au critique et historien Reyner Banham d'avoir diffusé et théorisé le brutalisme comme tendance, notamment dans son ouvrage de référence *The New Brutalism. Ethic or aesthetic?*, publié en 1966. À noter, parmi les publications récentes : Oliver ELSEY, Philip KURZ & Peter Cachola SCHMAL (dir.), *SOS Brutalism. A global survey*, cat. exp., Zurich 2017 ; Roberto CONTE & Stefano PEREGO, *Soviet modernist architecture in central Asia*, London 2019.

⁷ Simon TEXIER, *Architectures brutalistes Paris et environs. 100 bâtiments remarquables*, Paris 2019, p. 7.

⁸ Cette signalétique unifiée, commune à tous les bâtiments de Dornoy, est placée devant les entrées et le long des axes de circulation interne du BFSH2, guidant désormais les pas du visiteur. Souhaitée plus lisible que celle d'origine, elle provoque pourtant à l'Anthropole un effet de « sursignalétique » qui parasite le langage formel et chromatique spécifique du bâtiment. La banalisation induite par l'omniprésence du bleu cyan, signature de l'UNIL, concurrence la signature de l'architecture posant de façon criante la problématique de l'intégrité de l'œuvre par rapport à sa fonction.

⁹ En 2005, l'UNIL décide la révision complète de son identité visuelle. Cette démarche stratégique s'inscrit dans le cadre de la Loi sur l'Université de Lausanne (LUL) de 2004 qui fait de la haute école une organisation publique autonome, centralisant entre les mains du Recteur un pouvoir de décision à l'échelle institutionnelle. Ce changement de statut donne à l'Université une visibilité étendue, qui

commande la diffusion d'une ligne institutionnelle claire et unifiée. La création d'un logo unique – il remplace le logo en usage de 1989 à 2004 qui associait le beffroi de la cathédrale coloré en vert – et le choix d'une couleur contrastée (bleu cyan) affranchissent l'Université de son origine topographique séculaire. Enfin, on confie aux architectes Luca Merlini et Emmanuel Ventura le soin de rebaptiser les édifices, selon le modèle des mots-valises qu'ils ont créés pour l'Expo 02. Le BFSH2, brièvement nommé Humense, devient alors l'Anthropole.

¹⁰ Aujourd'hui, il en accueille environ un tiers de plus.

¹¹ Trois facultés sont installées à l'origine au BFSH2 : Lettres, Sciences sociales et politiques, Théologie (la plus ancienne de l'Université). S'y ajouteront l'École de français moderne et provisoirement la Section des sciences de la Terre. Depuis 2013, l'Anthropole accueille uniquement la Faculté des lettres et celle de théologie et de sciences des religions ainsi qu'une partie de la Faculté des HEC.

¹² Les trois hommes se connaissent depuis leurs études à l'EPUL dans les années 1950.

¹³ Formule réutilisée par Bevilacqua pour résumer le type de collaboration appliquée par les trois confrères.

¹⁴ Reyner Banham cité dans TEXIER 2019 (cf. note 7), p. 11.

¹⁵ Propos de Bevilacqua, in *Nouvelle Revue de Lausanne*, Spécial Construction, 9 novembre 1987.

¹⁶ Sigfrido LEZZI, « Als wär's Louis Kahn. Neubau Uni Lausanne », in *Hochparterre* 2, 1989, 4, p. 28.

¹⁷ Parmi elles, notons par exemple le Conservatoire de botanique de Genève (1967-1974), par Jean-Marc Lamunier (1925-2015) ou dans le cadre scolaire, l'exemple de l'école de Tannay (1987) par Vincent Mangeat (*1941).

¹⁸ Trois avant-projets sont tout d'abord proposés par chacun des architectes. L'idée du plan en accordéon avec le pliage des façades et des auditorios traités en avant-corps apparaissent dans le projet de Thibaut. Archives UNIL, fonds Anthropole.

¹⁹ Les exigences sont de taille, mais relativement simples et claires : 250 bureaux pour le corps enseignant et administratif, 70 salles de séminaires de 20 à 40 places, un auditorio polyvalent de 500 places, un autre de 200 places et trois de 120 places, des salles de lecture pour les étudiants et des locaux techniques. Ce programme intègre aussi l'aménagement de zones vides et 20 % de surface de réserve.

²⁰ Dumas, marqué par les travaux de Le Corbusier, recourt au béton brut dans la plupart de ses réalisations, dont la chapelle du Servan (1960) en est un exemple éloquent, tandis que Bevilacqua a utilisé la plastique subtile du matériau pour le collège des Charmettes à Neuchâtel (1961-1964, 1966). Voir Bruno CORTHÉSY & Bruno SANTOS, « Le Corbusier à Lausanne. L'architecte Jacques Dumas, le cas d'un émule corbuséen. Le Centre universitaire catholique, la chapelle du Servan et l'école du Riolet à Lausanne », in *MVD* 7, 2017, pp. 56-66.

²¹ Entretien avec Mario Bevilacqua, février 2020.

²² Joint négatif : dans les constructions en béton, il sert à masquer les reprises du bétonnage, une phase particulièrement sujette à la formation de fissures.

²³ Propos de Jean-Luc THIBAUT, in *NRL* (cf. note 15).

²⁴ Les néons d'origine ont fait les frais de mises aux normes et d'une mauvaise compréhension de leur valeur esthétique, dix ans à peine après leur installation. Les néons actuels plus gros et discontinus ont

tendance à brouiller la complexité des lignes et des espaces plutôt que de les clarifier.

²⁵ *Kunst am Bau*: notion difficile à restituer en français, on peut parler de l'art « sur » ou « accroché » à l'architecture.

²⁶ Si ce type de collaboration entre architectes et artistes est inédit sur le campus de Dorigny, il représente en revanche une constante de l'architecture scolaire des années 1960: par exemple, les collèges de Béthusy (1959) et de l'Élysée (1959-1964). Voir Frédéric ΡΥΤΗΟΝ, « 1837-1972. Décors scolaires », in Dave LÛΤΗΙ (dir.), *Lausanne – Les écoles*, Berne 2012 (Architecture de poche 1), pp. 132-135.

²⁷ Les propositions des sculpteurs Daniel Gallay et Olivier Estoppey sont écartées.

²⁸ Alberto SARTORIS, « L'architecture de la couleur », in *Ingénieurs et architectes suisses* 109, 1983, 23, p. 436.

²⁹ Les deux hommes ont déjà collaboré lors de la restauration (1975-1978) de l'église du Sacré-Cœur à Ouchy. Gerster y conçoit le mobilier liturgique en bois et bronze et la tapisserie. Je remercie Mario Bevilacqua et Bruno Corthésy pour les informations concernant ces collaborations.

³⁰ Propos de Bevilacqua, in *UniLausanne* 53, 1987, p. 8.