Inventaire du narratif
Architectures vernaculaires contemporaines

Timothé Deschamps

Inventaire du Narratif
Architectures vernaculaires contemporaines
Timothé Deschamps

Faculté de l'environnement naturel, architectural et construit
École Polytechnique Fédérale de Lausanne
Énoncé Théorique de Master
2022

Professeur de l'Enoncé : Jo Taillieu
Directeur Pédagogique : Nicola Braghieri
Maître EPFL : Alexandros Fotakis

Exemplaire / 6

Mes remerciements vont au Professeur Jo Taillieu pour ses conseils avisés, au Professeur Nicola Braghieri pour l'enseignement prodigué ainsi qu'à Alexandros Fotakis et Axel Chevroulet pour leur suivi attentionné. Et finalement merci à Caroline pour son œil de lynx.

Prospective p. 9

Terminologie p. 10

Paysage p. 34

Référence p. 62

Langage p. 76

Composite p. 88

Perspective p. 106

Bibliographie p. 108

Prospective

Cet énoncé théorique est le fruit d'un chemin parcouru sans réelle prédétermination, mais sans être toutefois totalement improvisé. Le titre I*nventaire du Narratif, Architectures Vernaculaires Contemporaines*, indique la volonté d'explorer les différentes façons de lier un projet d'architecture à son contexte, son site, son lieu. Il s'agira moins de parler, à travers les chapitres qui seront développés, d'architectures vernaculaires, que de leur capacité à porter leur narration, à faire le récit d'elles-mêmes, à rendre leur présence signifiante.

Pour explorer cette thématique, cet inventaire non exhaustif s'appuie sur l'œuvre et les mots d'architectes ayant une volonté de projeter en utilisant une matière métaphorique et qui perçoivent leur travail de façon personnelle et subjective. En même temps, à travers la lecture du site, ils parviennent à créer des ponts. Des ponts constitués d'éléments empruntés, autant matériels qu'immatériels, autant physiques que métaphoriques, autant signifiants que symboliques. Leurs mots sont importants car ils sont les clés de lecture rendant intelligible le processus qui font apparaître ces liens.

Les images de ces architectures sur lesquelles s'appuie cet écrit ont été trouvées de façon prospective, au gré des lectures et de l'assemblage des thématiques touchants au vernaculaire : le paysage, la référence, le langage et le composite. Chacun de ces thèmes est exploré en prenant appui sur des architecture qui semblent, d'une façon ou d'une autre, habiter leur site et être liées avec un contexte plus ample que celui-ci.

Terminologie

La première impression à laquelle nous sommes confrontés lorsque nous abordons le thème de l'architecture vernaculaire est la difficulté à lui donner une définition. Dans son sens courant, elle est perçue comme l'architecture répandue et circonscrite à un territoire et à une époque donnés. Elle est la production bâtie par une société présente sur ce territoire, avec des ressources en matériaux, des savoirs-faire et des outils disponibles localement. Cette production reflète des caractères économiques, culturels, sociaux et politiques. Dans la grande majorité des cas, ces architectures s'attachent à produire des foyers, des abris, des logements, des habitats. Elle est une réponse à l'un des besoins fondamentaux du genre humain qui est la nécessité de l'habiter. Habiter, au sens de s'abriter, de se protéger de l'extérieur, mais aussi dans un sens plus Heideggerien[1] (1889-1976) : prendre possession d'un lieu pour y vivre, l'investir et le rendre signifiant. Il existe en effet peu de sociétés humaines où le bâti est non-existant[2]. Avec les commencements de la sédentarisation, les êtres humains ont entrepris la recherche de protection contre le climat et ses aléas, un lieu de repos, une préservation de l'intimité, la création d'un foyer où se réunir. L'architecture vernaculaire répond alors à des besoins locaux et la plupart du temps immédiat. Elle est le reflet de traditions locales et de pratiques indigènes.

Toutefois, cette définition n'explique pas la différence entre ce qu'est une architecture vernaculaire et ce qui n'est l'est pas, si une telle différence existe. L'utilisation du terme d'aire circonscrite pose la question de la per-

1 / M. Heidegger, *Bâtir, Habiter, Penser, Essais et Conférences*, Gallimard, 2013, Paris, p. 191

2 / P. Oliver, *Vernacular, Material Culture, Know How*, Vol 18, n°3, International Society for Landscape, 1986, p. 113

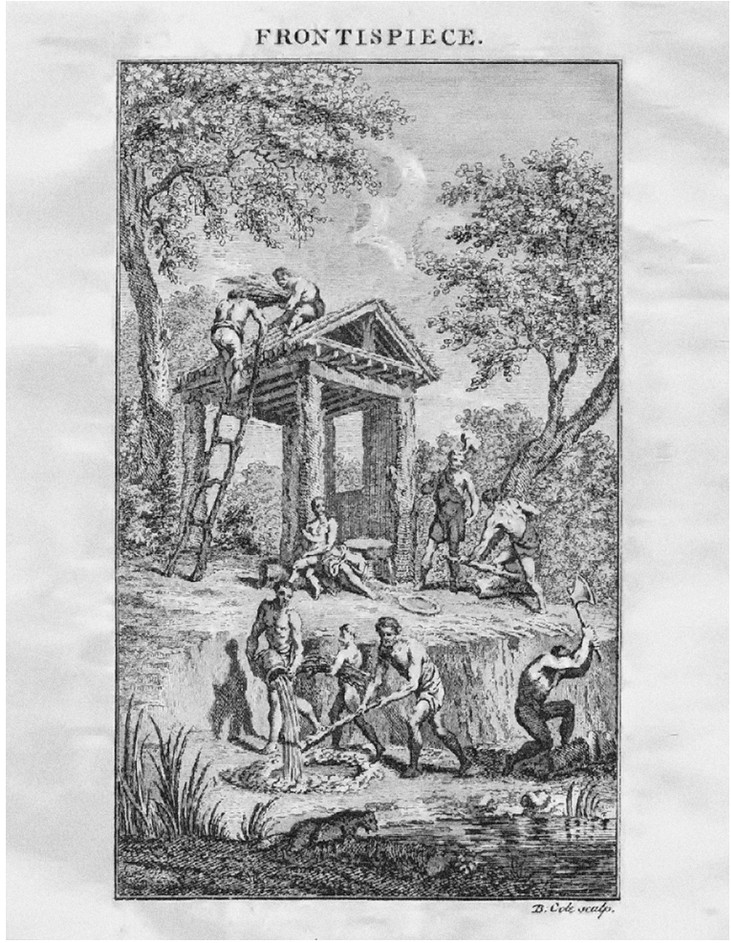


Fig. I / Samuel Wale, frontispice de la traduction anglaise *Essai sur l'Architecture*, Antoine Laugier, 1755, Londres

méabilité entre l'intérieur et l'extérieur, entre les territoires de l'architecture vernaculaire et ce qui est autour, du rapport entre le local et le global, le particulier et le général. Il est plus juste d'aborder cette thématique de la perméabilité en premier lieu par l'étude du rapport qu'ont entretenu les architectes et théoriciens de l'architecture depuis la moitié du XVIIIe siècle, époque où les termes architecture et vernaculaire et les problématiques qui y sont liées apparaissent pour la première fois.

Étymologiquement, une contradiction est présente entre les mots architecture et vernaculaire. Le premier a pour racine le mot grec ***arkitekton*** avec ***arkhi-*** désignant le chef, le supérieur, celui qui décide et dirige, et ***-tekton*** désignant le constructeur, l'ouvrier, le charpentier. L'architecture est l'activité de commander aux ouvriers, avec ou sans dessins établis. Le terme vernaculaire, venant du latin est d'origine romaine, ***-vernaculus***, et désigne originellement tout ce qui est élevé, tissé, cultivé, fabriqué, confectionné au sein de la demeure, entre ses murs. Cela est différent de ce qui peut être obtenu par l'échange, hors les murs de la demeure. D'ailleurs, la racine étrusque ***verna-*** désigne l'homme né esclave, le natif. L'usage des termes architecture vernaculaire renverrait-il donc à la science native de construire ? Serait-ce là la résultante d'un processus indigène de construction sous l'égide du travail d'un architecte, doté d'une formation, d'un savoir venant d'un contexte académique ? Une réponse pourrait être donnée en reprenant les mots de Paul Oliver (1927-2017) évoquant « l'incongruité à ce qu'un architecte applique les critères spéciaux propres à son métier à des formes construites qui ne sont pas le produit de ce métier[3]. » La production bâtie vernaculaire est faite plutôt avec des savoirs-faire locaux et transmis traditionnellement plutôt qu'avec des savoirs-faire générés par l'étude d'une science de la construc-

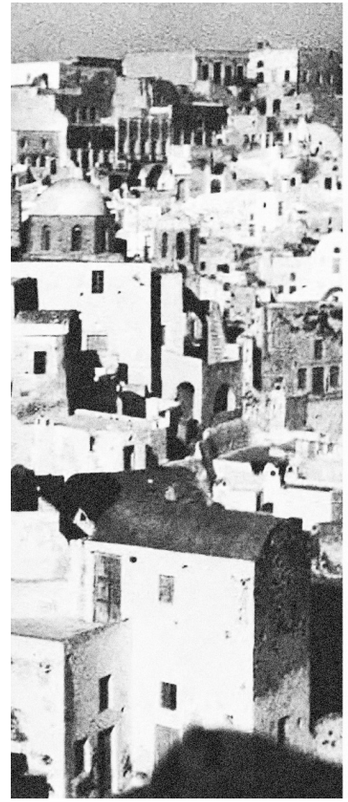
3 / P. Oliver, *Shelter, Sign and Symbol*, Barrie & Rockliff, 1969, Londres, p. 12

Fig. II / Eugène Viollet-le-Duc, *Les Romains, Impérium, Histoire de l'habitation Humaine*, 1875, Paris, p. 230

tion. L'approche étymologique met en évidence cette incongruité qui peut être vue tant comme une oxymore que comme un anachronisme entre des termes apparus à des époques différentes. Finalement, le mécanisme étymologique fait que le mot architecture, de par ses racines, renvoie à une culture classique, redéployée avec la Renaissance en Europe, et que le terme vernaculaire renvoie aux cultures des territoires qui les ont vues naître.

L'exposition-évènement *Architecture Without Architects*, présentée par Bernard Rudofsky (1905-1988) en 1965, est introduite par ces mots : « *Architecture Without Architects* tente de briser notre étroite conception de l'art de construire en introduisant le monde peu familier de l'architecture sans pedigree. Elle est si peu connue que nous n'avons pas de terme pour la désigner. Pour ce que cela vaut, un label générique, nous devrions la nommer vernaculaire, anonyme, spontanée, indigène, rurale, selon les cas[4]. » Ces mots, servants d'introduction au livre présentant l'exposition, mettent surtout en avant une absence de définition. L'historien et critique d'art et d'architecture André Corboz (1928-2012), dans son essai intitulé *Remarques sur un problème mal défini - L'architecture des non-architectes*, la met en évidence de façon très claire. Il souligne, avec une forme de véhémence, les faiblesses et contradictions des termes employés par Bernard Rudofsky. « Spontanée, populaire, vernaculaire, mineure, indigène, primitive, anonyme, sans architectes : la multiplicité des qualificatifs indiquent combien cette architecture, ces architectures plutôt, échappent à nos catégories, dérangent. Chaque adjectif suppose une vue différente (affective, scientifique, polémique) avec toutes les nuances qui s'échelonnent du lyrisme au mépris. Spontanée, c'est-à-dire élevée sans effort comme par une grâce de la nature ; populaire : non contaminée par la culture des classes dominantes, vernaculaire : issue d'une

4 / B. Rudofsky, *Architecture Without Architects*, Moma, New-York, 1964, p. 5



The Classical vernacular

Rugged nature seems to stimulate man's artistic powers. This remarkable town, whose inhabittantst come nearest to living in a volcano, is a case in point. Apanomeria is built on the brink of a crater, tthe leftowers of a volcano that blew up in prehistroic time. The houses, blindingly white against the masses of dar-colored rocks represent a sort of endless sculpture.

In the 1920, when this photograph was ttaken, commercial architecturer was already ont the march (see uppe right corner). The old hoses in the forerground, however are modeled according to local trardittion, thei forms being no more accidental than the voices of a fugue. All of them are variations of a signle dwelling type, the vaulter cell. They contaian no interior straicases, each room being accessible from the outside only. The small windows prove perfectly adepquate since walls and ceilling - and often also the floor - arre whitewashed and thus reflect the light. No outsize buildings disturb the general harmony; even the many churches and chapels submit to the vernacular.

Fig. III / Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, Aponomeria, Grèce, Moma, New-York,1964,p. 58

tradition circonscrite, quoique touchante ; mineure : marginale et en sourdine; indigène : relevant de l'enquête ethnographique ; primitive : venue du fond des âges, mais fossilisée ; anonyme : faisant parti de séries non différenciées, sans architectes, digne d'avoir été conçue par des professionnels. Cette dernière expression, la plus répandue depuis le succès d'un livre fameux, consacre en somme la distinction fondamentale qui s'est introduite dans la pratique du bâtiment, depuis la Renaissance, entre l'architecture (pensée par un artiste doté d'une biographie) et le reste des constructions (dues à des tâcherons sans importance occupés à des problèmes de quantité). Même si cette discrimination caricaturale ne recoupe nullement la réalité historique, la notion même d'une architecture « spontanée » ou « populaire » ou « mineure » implique un second terme qui serait, grosso modo, une architecture « majeure[5]. »» Le ton est donné. Il est pour le moins critique et accusateur de l'attitude depuis la Renaissance, considérée au mieux comme naïve, au pire comme condescendante des architectes envers cette production bâtie du genre humain, production non influencée par une forme d'académisme. Cependant, Bernard Rudofsky, ayant probablement fait preuve d'un manque de recul dans le choix des termes choisis, ne part pas de mauvaises intentions, même si les images et les légendes les accompagnant font parfois preuves d'un retour au pittoresque[6].

Les remarques faites par André Corboz ont le mérite d'introduire la thématique de l'attitude des architectes envers le vernaculaire. Cette attitude, ainsi que son évolution, méritent d'être étudiées car elles expliquent en partie l'ambivalence des relations qu'entretiennent les architectes avec le bâti ayant une autre provenance que celui de leurs écoles.

5 / A. Corboz, *Remarques sur un problème mal défini*, Archithèse N°9, Niedertefeun, 1974, p. 2

6 / J. Lucan, *Habiter, ville et architecture*, EPFL press, 2021, Lausanne, p. 18

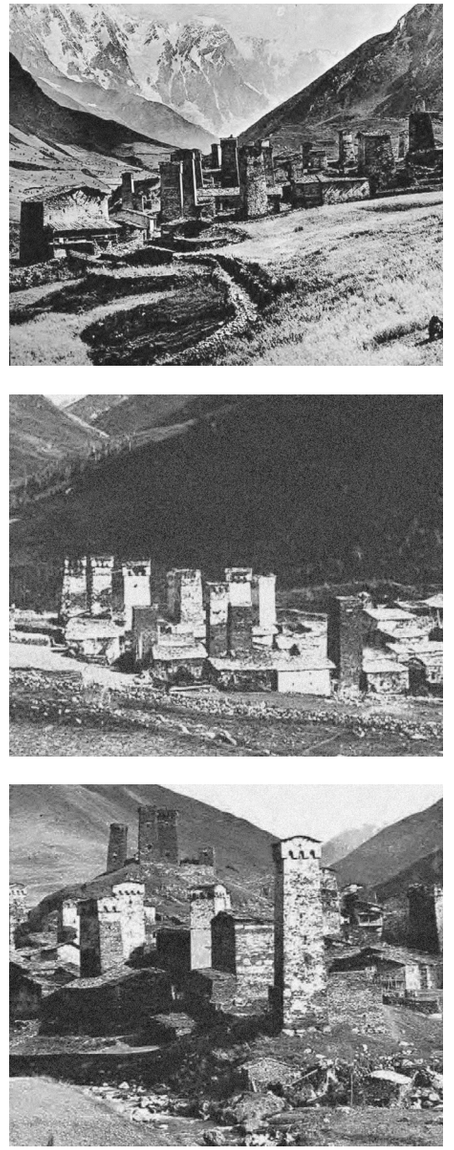


Fig. IV / Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, Chazhashi, Géorgie, Moma, New-York,1964,p. 64

C'est peut-être chez les Britanniques qu'il faut se tourner pour trouver les premières traces écrites de ce curieux couple formé par les termes architecture et vernaculaire. L'architecte anglais George Gilbert Scott (1811-1878) s'y intéresse dans son livre *Remarks on Secular and Domestic Architecture*, publié en 1858. Il utilise le terme vernaculaire de façon péjorative pour opposer l'architecture ecclésiastique, donc gothique, à l'architecture vernaculaire de Grande-Bretagne en cette moitié du XIXe siècle. Il juge cette dernière comme ayant peu de valeur avec « l'état de notre civilisation. » Il poursuit par ces mots : « Thirdly, that the success, however incomplete of the great movement by which Pointed Architecture has been reviewed for ecclesiastical purposes, though unquestionably the one great fact of our day, so far as architecture is concerned, as not hitherto had full scope for producing a corresponding effect upon our secular buildings. Fourthly, that this has been caused chiefly by two circumstances : - the impression which, strange as it may be, is so prevalent that Gothic Architecture is essentially an ecclesiastical style, and that though eminently suited to churches, it is not fitted for other classes of buildings, and the consequent unnatural severance which has taken place within the last few years between ecclesiastical and secular architecture, - a severance which has never existed at any former period; and, on the other hand, the want of a dure appreciation of the question by many of the architects themselves who have been engaged in this revival, which has led, in many cases, to an uncertainty and hesitation in their efforts when engaged in secular works[7]. » Ces lignes assez édifiantes mettent en évidence la difficulté, peu surprenante au fond, qu'ont les architectes à appliquer un style architectural à des programmes et des contextes autres. Dans ce cas présent, George Gilbert Scott met en avant la difficulté d'appliquer une architecture produite par le pouvoir ecclésiastique à une architecture séculaire, à créer un vernaculaire gothique. En d'autres mots, il s'agit de

7 / G. Gilbert Scott, *Remarks on secular and domestic architecture*, John Murray, 1857, Londres, p. 8

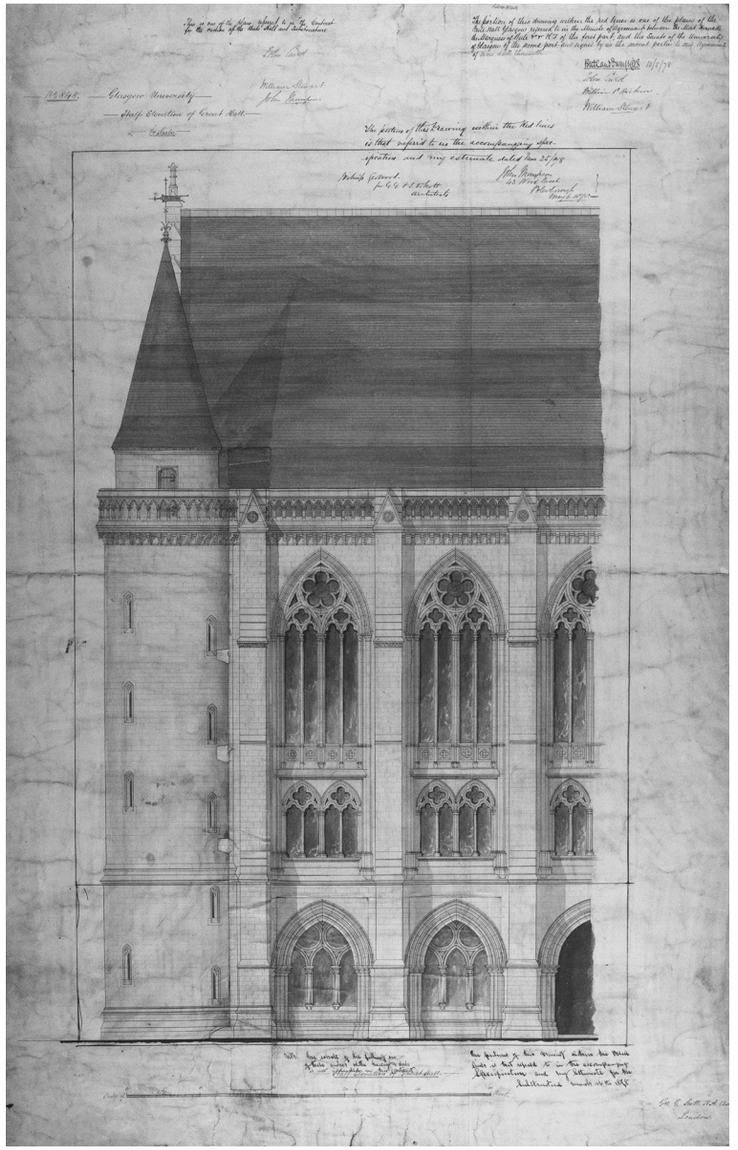
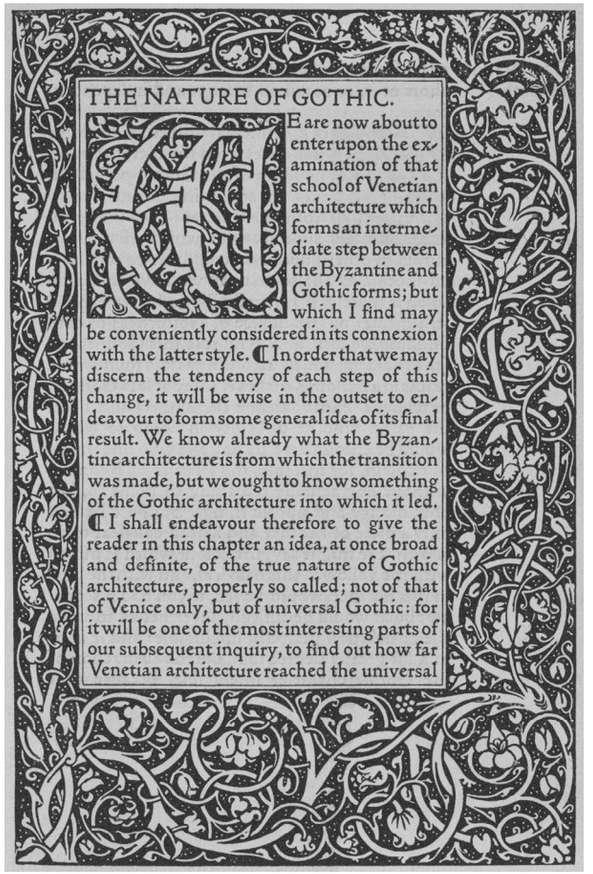


Fig. V / George Gilbert Scott, *Proposition de façade pour le concours de l'Université de Glasgow*, 1870, Londres

l'incongruité à vouloir appliquer une architecture symbolique, dominante et religieuse, à des architectures domestiques fonctionnelles. Il remarque que le savoir-faire de ces architectes, leur formation et leur volonté de donner des formes provenant de l'architecture gothique se traduit en un contenu culturel exogène à celui présent dans l'architecture séculaire présente sur le territoire britannique. Il défend le Gothic Revival comme un mouvement architectural « pre-eminently free, comprehensive and practical, ready to adapt itself to every change in the habits of society, to embrace every new material or system of construction, and to adopt implicitly and naturally, and with hearty good will, every invention or improvements whether artistic, constructional, or directed to the increase of confort and convenience. I want to call intention to the meanest of our vernacular architecture, and to the very partial success which has hitherto attended the attends at its improvement; I want to point out the absurdity of the theory that one style is suited to churches and another to houses, and of the consequent divorce between ecclesiastical and secular architecture; to press upon architects who are engaged in the Gothic Revival the paramount duty of rendering it constant by perfecting it, and that on a systematic principle, in its domestic and secular branches; and finally, to show to the public, that we aim not at a dead antiquarian revival, but at developing upon the basis of the indigenous architecture of ou own country, a style which will be pre-eminently that of our own age will naturally, readily, and with weight good will and heaviness, meet all its requirements, and embrace all its arts, improvements, and inventions.[8] » Les architectes du puissant royaume britannique sous l'époque victorienne ne doutent de rien, comme le montrent ces lignes écrites par celui qui sera plus tard la bête noire de William Morris (1834-1896). Le paladin du Gothic Revival fut en effet accusé de faire une architecture non-authentique et pastiche, à la limite de la mièvrerie.

8 / G. Gilbert Scott, *Remarks on secular and domestic architecture*, John Murray, 1857, Londres, p. 13


THE NATURE OF GOTHIC.

WE are now about to enter upon the examination of that school of Venetian architecture which forms an intermediate step between the Byzantine and Gothic forms; but which I find may be conveniently considered in its connexion with the latter style. ¶ In order that we may discern the tendency of each step of this change, it will be wise in the outset to endeavour to form some general idea of its final result. We know already what the Byzantine architecture is from which the transition was made, but we ought to know something of the Gothic architecture into which it led. ¶ I shall endeavour therefore to give the reader in this chapter an idea, at once broad and definite, of the true nature of Gothic architecture, properly so called; not of that of Venice only, but of universal Gothic: for it will be one of the most interesting parts of our subsequent inquiry, to find out how far Venetian architecture reached the universal

Fig. VI / John Ruskin, William Morris, *The Stones of Venice, The Nature of Gothic*, Gerorge Allen, 1892, Londres

Ce mouvement, qui prend racine durant les années 1740 en Angleterre, se termine à la fin du XIXe siècle. Son dynamisme et sa force doivent être cependant entendus comme une réaction contre l'industrialisation rapide de la Grande-Bretagne à cette époque et contre l'apparition de nombreuses usines dans le paysage. Ses principaux défenseurs, tels que Thomas Carlyle et Augustus Pugin, prennent des positions critiques envers la société industrielle et voient dans la société médiévale un âge d'or. Pour Augustus Pugin, l'architecture gothique a été inventée sur des valeurs chrétiennes catholiques et fut par la suite remplacée par l'architecture classique venant du continent, puis perdue du fait de l'industrialisation. Serait-il le premier à aborder les effets de la déterritorialisation ? Ces enjeux ont une dimension éminemment politique. L'architecture néo-classique est plutôt associée à une forme de républicanisme ouvert et progressif, comme en témoigne l'architecture des édifices officiels nord-américains. Tandis que le Gothic Revival est associé à une forme de monarchisme conservateur, comme en témoignent les architectures officielles britanniques. Le nouveau monde contre l'ancien monde. Cela peut se comprendre en regardant le contexte politique et social du Royaume-Uni, contesté de toutes parts durant les siècles XVIIIe et XIXe siècles. Dans tout les cas, nous observons que même si ses figures prônent une application possible à tout les contextes, un universalisme donc, le Gothic Revival n'en reste pas moins un contenu culturel dominant.

Le mouvement des Arts and Crafts qui apparaît à peu près à la même époque est aussi une réaction contre l'industrialisation rapide du pays. Ce mouvement artistique tente de reformer les domaines de l'architecture, des arts décoratifs, de la peinture et de la sculpture. Il apparaît dans les années 1860 et se développe durant les années 1880 à 1910, à la fin de l'époque victorienne. Il est possible de le considérer comme un précurseur du Modern Style, concurrent de l'Art Nouveau français et beige. Le mouvement fait

Fig. VII / William Morris, papier peint *Acanthus*, 1875, Londres

écho aux préoccupations sociales et politiques de cette époque, notamment aux questions liées à la place des artisans et des artistes face aux progrès de la machine. Sous l'impulsion de la révolution industrielle, les mutations des paysages et des sociétés se font à marche forcée. Les attentes envers le monde moderne sont grandes et font partie des récits nationalistes. La Grande-Bretagne, nation puissante, voit sa domination contestée. Ces modifications en accéléré de l'environnement, des rapport sociaux et de leurs liens à la société, sont alors perçus de façon angoissante par les Britanniques. Le mouvement Arts and Crafts cherche alors le rapprochement entre les beaux-arts, les arts appliqués et la production. Les artisans sont formés à la tapisserie, à la broderie, à l'impression au bloc à bois, à l'émaillage, à la poterie, aux textiles tissés traditionnels, à la marqueterie et à l'ébénisterie. Des communautés d'artisans quittent les villes pour aller à la campagne : il est admis qu'un travail artisanal doit se faire dans un lieu agréable et proche de la nature, à l'opposé des centres de production industrielle dont les conditions de travail sont particulièrement éprouvantes pour les ouvriers et les habitants. Ces industries souvent lourdes et fonctionnant au charbon sont sources de pollution. Cela est rendu possible, ironiquement, par le chemin de fer qui raccourcit les distances et permet le transfert de ressources, matériaux, outils et finalement l'acheminement de la production finie dans les centres urbains, en magasin, où les clients ont préalablement choisi sur catalogue leur acquisition. Les pièces seront soit uniques, soit produites par petites séries.

William Morris, figure de proue du mouvement, en plus d'être engagé corps et âme dans la conception et la fabrication de ses designs, fait aussi preuve d'un réel engagement social et politique. La contradiction entre l'utopie socialiste qui était la sienne et ses activités de créateur d'objets, la plupart accessibles uniquement à une clientèle aisée et bourgeoise, est à relever. La réponse à ce paradoxe se trouve possiblement dans les théories socialistes

Fig. VIII / William Morris, *ateliers papiers peints*, 1875, Londres

qui visent à la démocratisation de l'art et de l'artisanat et de leurs savoirs-faire sous toutes ses formes afin que les ouvriers redeviennent artisans et artistes, maîtres de leur travail. Pour les tenants des Arts and Crafts, il faut se soustraire aux exigences impératives, impérialistes et capitalistes de rentabilité. La fabrication des éléments nécessaires à la vie quotidienne doit devenir un plaisir en soit et la raison d'être d'une vie libre et épanouissante. En 1867, William Morris forme avec John Ruskin (1819-1900) la *Society for the Protection of Ancient Building,* qui s'attache au respect du patrimoine comme documentation historique et souhaite l'étendre au-delà du Moyen-Âge, à toutes les époques. On commence à prendre conscience de la valeur de tout élément culturel, quel qu'il soit, et de l'obligation morale de le conserver.

Les thèses prônées par les Arts and Crafts sont introduites par Hermann Muthesius (1881-1927) en Allemagne. Attaché culturel à l'ambassade d'Allemagne à Londres de 1896 à 1903, il écrit et publie *Das Englisch Haus* en 1904. Ce livre, consacré à l'architecture domestique anglaise, montre la montée en puissance d'une pensée fonctionnaliste de l'architecture et du mouvement des Arts and Crafts. Les considérations pratiques prévalent sur les considérations formelles. Cette nouvelle appréciation de l'architecture domestique n'annoncerait-elle pas le signe d'une lecture plus inspirée de l'architecture vernaculaire, en l'occurrence l'espace domestique anglais ? Couplée aux idéaux sociaux de William Morris, cette volonté de créer un habitat épanouissant, fonctionnel et esthétique n'aurait-elle pas ramené l'architecture vernaculaire dans les centres d'intérêt des praticiens ? Hermann Muthesius participe par la suite à la fondation du Deutscher Werkbund à Munich. Cette organisation, est une association d'artistes, d'artisans, d'architectes et d'entrepreneurs, et prône l'innovation dans les arts appliqués et l'architecture en lien avec le développement industriel du pays. Industriels et artistes, travaillant main dans la main, essaient de pallier à la piètre qualité

Fig. IX / Hermann Muthesius, *Das Englisch Haus, Fives Court House.* Architecte : Cecil Brewer, 1904

des produits issus de l'industrie allemande comparée à la production britannique, tout en participant au récit national industriel.

Les phares brillants de la modernité, en plus d'éclipser les idéaux d'un mouvement comme les Arts and Crafts, fait disparaître pour un moment les architectures vernaculaires aux yeux des modernistes. Ceux-ci mettront du temps à reconnaître leur valeur. Leur volonté de créer un langage architectural en adéquation avec la modernité triomphante n'y est pas pour rien, tout comme leur allergie aiguë envers toute forme de romantisme héritée du XIXe siècle. Jacques Lucan (1947) écrit à ce propos : « la première partie du XXe siècle a vu les développements d'une architecture et d'un urbanisme modernes qui croyaient souvent en des objectifs ou des solutions précisément universels, qu'ils en appellent à la révolution ou à l'élargissement du capitalisme marchand. » L'histoire se répète donc. « Dans ces conditions, et au regard de cette visée universaliste, parler du particulier ou local était se préoccuper de survivances ou d'anachronismes, même si ceux-ci pouvaient être considérés comme des leçons. » Cette relation entre le local et le global est une question importante aujourd'hui et elle n'apporte pas de réponses qui soient remarquables par leur simplicité. En sus, la crise écologique contraint les architectes à projeter avec une économie de moyen, ce qui implique un rapprochement entre le contexte et le projet.

Le Corbusier le remarque très bien en contemplant les traditionnelles cabanes de pêcheurs dans le sud-ouest de la France. Il note dans *Une maison - Un palais*, paru en 1928 : « Le chemin de fer s'est arrêté au bord des sables de la lande que couvre la pinède. Cette langue de terre est isolée du monde parce que le chemin de fer s'est arrêté. » Même l'une des figures majeures du modernisme avait compris que l'espace entre modernité et architecture ver-

Fig. X / Le Corbusier, *Une Maison - Un Palais, cabanes de pêcheurs*, Fondation Le Corbusier, 1928, Paris

naculaire ne pouvait être aisément franchi, que la modernité ne pouvait être omniprésente et son mythe universel. Il ajoute par la suite : « Ils réalisent un programme pur qui n'est pas encombré de prétentions à l'histoire, à la culture, au goût du jour : ils bâtissent un gîte, un abri, au jour le jour, avec des matériaux pauvres trouvés alentour. » Ces quelques lignes traduisent peut-être un sentiment de nostalgie, mais aussi un aveu de faiblesse quant à la capacité de la modernité à être universalisante, à pouvoir prendre en compte chaque situation, chaque contexte et à l'adapter. François Furet (1927-1997) transcrit ce nouvel état d'esprit en disant « qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que, en même temps qu'elle cherche désespérément à sauver son impérialisme comme porteuse de la « modernisation », elle retourne à l'ethnologie comme consciente de ses échecs.[9] » L'idéal de clarté moderne s'est obscurci. Devant les échecs du modernisme, observés par ses principales figures, il est compréhensible que leur regard se sensibilise ailleurs, sur des environnements où l'architecture reste intimement liée à sa localité en faisant preuve de résilience.

La majorité des architectures construites avant l'avènement de la société industrielle sont faites avec des matériaux locaux, notamment lorsqu'il s'agit d'architecture domestique, donc dans la grande majorité des cas vernaculaires. Il était plutôt rare que les matériaux de construction soient déplacés sur de grandes distances. L'arrivée de la modernité a déterritorialisé la manière de construire en rapprochant les territoires entre eux. Les distances constituaient autrefois de véritables barrières. En se raccourcissant, au fur et à mesure des apparitions des nouveaux moyens de transports, mais aussi de communications, ces barrières se sont estompées rendant possible une globalisation du mode de construire rationnel, utilitaire et hautement efficace.

9 / F. Furet, *Histoire et Ethnologie, L'Atelier de l'Histoire*, Flammarion1971, Paris, p. 95

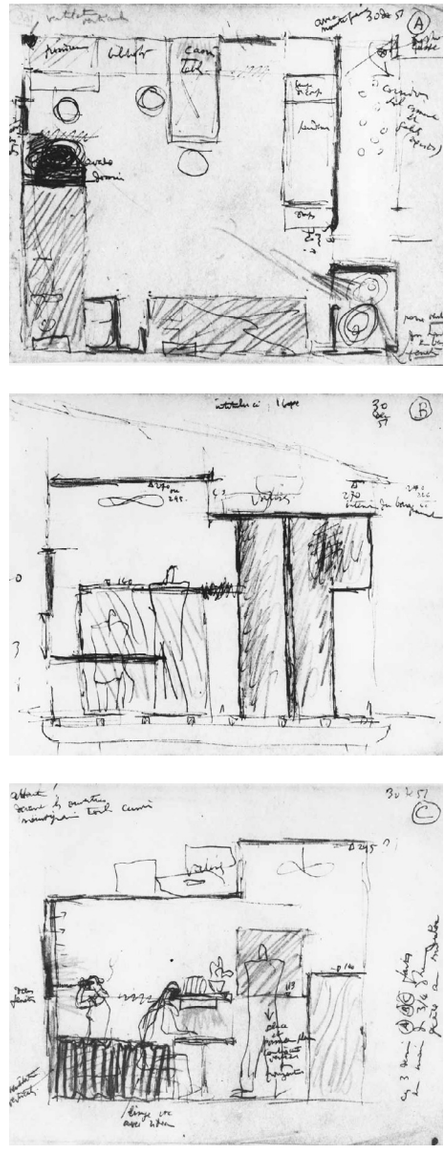


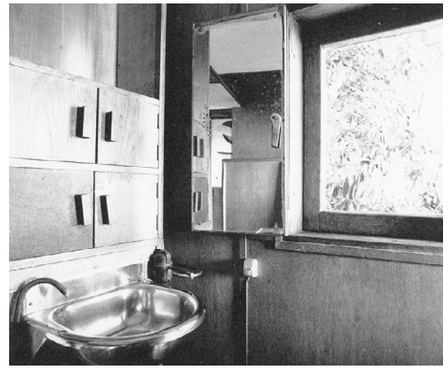
Fig. XI / Le Corbusier, *Cabanon*, premières esquisses, Roquebrune, Cap Saint-Martin, Fondation Le Corbusier, 1941

Kenneth Frampton (1930) avait dénoncé cette « tyrannie de la technique utilitaire[10] » et théorisé sur une approche plus locale et régionale de l'architecture. Selon lui, la stratégie de résistance peut se fixer des buts attachés à la dimension locale : « La stratégie fondamentale du Régionalisme Critique est d'amortir l'impact de la civilisation universelle au moyen d'éléments indirectement dérivés des particularités propres à chaque lieu.[11] » Éléments empruntés indirectement veut dire éléments qui ne sont pas copiés « d'hypothétiques formes d'un vernaculaire perdu.[12] » Il semble que ces éléments empruntés peuvent avoir une nature variée, mais que d'une façon ou d'une autre, ils se réfèrent toujours au site dans lequel ils se trouvent. C'est la raison même pour laquelle ils sont empruntés. Ils peuvent être un élément extrait du paysage, extrait de traditions constructives ou plus simplement, être un élément architectural déjà présent.

10 / K. Frampton, *« On reading Heidegger »*, Oppositions, n° 4, Octobre 1974, New-York

11 / K. Frampton, *Pour un régionalisme Critique et une architecture de résistance*, Critique, Jan/Fév 1987, p. 71

12 / J. Lucan, *Habiter, Ville et Architecture, Régionalisme Critique*, EPFL press, 2020, Lausanne, p. 73



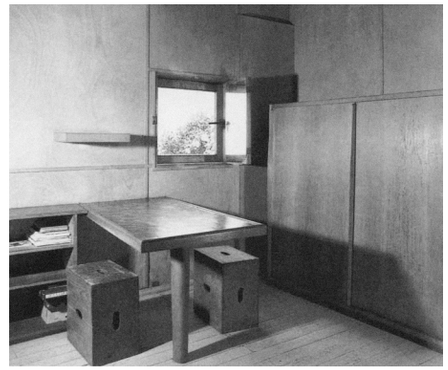


Fig. XII / Le Corbusier, *Cabanon*, Roquebrune Cap Saint-Martin. Photographe : Bruno Chiambretto

Paysage

L'héritage cartésien dans l'étude des formes d'habitats vernaculaires implique la lecture de ceux-ci à travers un prisme analytique et méthodique. Notre regard extérieur et objectif tend vers une meilleure compréhension lorsque ces phénomènes sont observés, comparés puis classifiés. Nous cherchons à trouver des points communs entre différentes observations afin de construire notre propre représentation mentale du monde, influencée par notre propre culture et apprentissage. De telles considérations conceptuelles ne sont pas présentes dans bien des cultures et la lecture de symboles, signes, rites, significations et traditions peut manquer sa cible. André Corboz, pour revenir à lui, note : « Les instruments d'analyse dont nous disposons obligent à appréhender comme de biais l'ensemble des édifices qui n'entrent pas ordinairement dans les ouvrages de l'histoire de l'architecture. Les notions d'arts et d'œuvre, comme celle d'objectivité, se sont précisées au XIXe siècle en tant que moyens de l'impérialisme culturel de la bourgeoisie dans sa phase d'apothéose ; l'histoire de l'art, d'où celle de l'architecture est sortie, fut d'abord encline à valoriser les symboles de la richesse et du pouvoir des classes dominantes. Impossible avec ces lunettes-là, d'apercevoir ce qui était exclu d'emblée du champ visuel.[13] » Selon lui, la difficulté qu'ont pu avoir les architectes à percevoir l'architecture vernaculaire est la conséquence de leur académisme et l'imposition de canons formels et esthétiques par un pouvoir voulant trop souvent se manifester à travers eux. Les architectures ne possédant pas ces critères ne peuvent donc pas être perçues à leur juste valeur. D'ailleurs, les livres de l'histoire de l'architecture ont toujours peu appréhendé la question de l'architecture vernaculaire, du moins jusqu'à la deuxième moitié du XIXe siècle avec des architectes comme Eugène Viollet-

13 / A. Corboz, *Remarques sur un problème mal défini - l'architecture des non-architectes*, Archithèse , n.9, 1974, p. 2

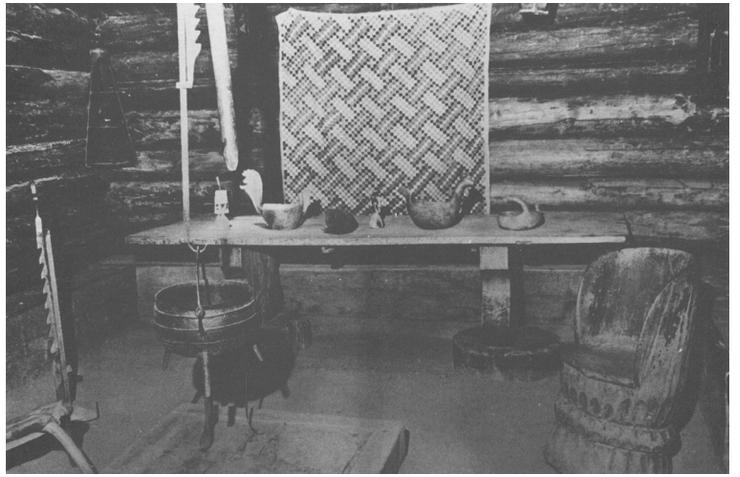


Fig. XIII / Paul Oliver, *Hjelarstue, Shelter and Society*, Barrie and Rockliff : The Cresset Press, 1969, Londres, p. 41

le-Duc (1814-1879) et son livre *Histoire de l'habitation humaine: depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (1875), Marc-Antoine Augier (1713-1769) et son livre *Essai sur l'Architecture* (1753) ou encore pour le citer à nouveau, Georg Gilbert Scott. Cependant, les études menées à bien par ces architectes étaient néanmoins influencées par des conceptions, fausses et simplistes, sur de nombreux thèmes culturels et sociaux. Ce n'est qu'au XXe siècle et avec l'arrivée d'études ethnographiques plus approfondies que l'on commence à redécouvrir les architectures vernaculaires et voir un attrait se développer chez les architectes, comme en témoigne l'exposition de Bernard Rudofsky.

Le premier cas d'étude présenté dans le livre *Shelter and Society* de Paul Oliver se centre sur les maisons traditionnelles norvégiennes. Le fait de commencer cette encyclopédie en prenant exemple sur ces habitats vernaculaires est pertinent de par le caractère d'insularité propre aux sociétés pastorales norvégiennes. Du fait du climat, de l'éloignement géographique de ces régions des centres urbains (donc de modernité) et du gigantisme des paysages forestiers, les influences extérieures sur elles sont minimes. Ce sont des sociétés qui ont évolué extrêmement lentement à travers les siècles, mais toujours en étroite relation avec leur territoire. Les caractères propres au vernaculaire de ces architectures sont très marqués. Celles-ci sont toujours liées aux ressources disponibles dans leur territoire. Ces sociétés, n'ayant pas atteint la déterritorialisation propres à l'avènement de l'ère industrielle, font usages des ressources disponibles proches de leur localité et liées donc par le paysage. Claude Levi-Strauss conceptualise les notions de sociétés froides et de sociétés chaudes[14]. Les premières sont définies comme des sociétés entropiques, qui influencent très peu ce qui leur est extérieur, les deuxièmes

14 / G. Charbonnier, *Entretiens avec Claude Levi-Strauss*, Les belles lettres, 1961, Paris

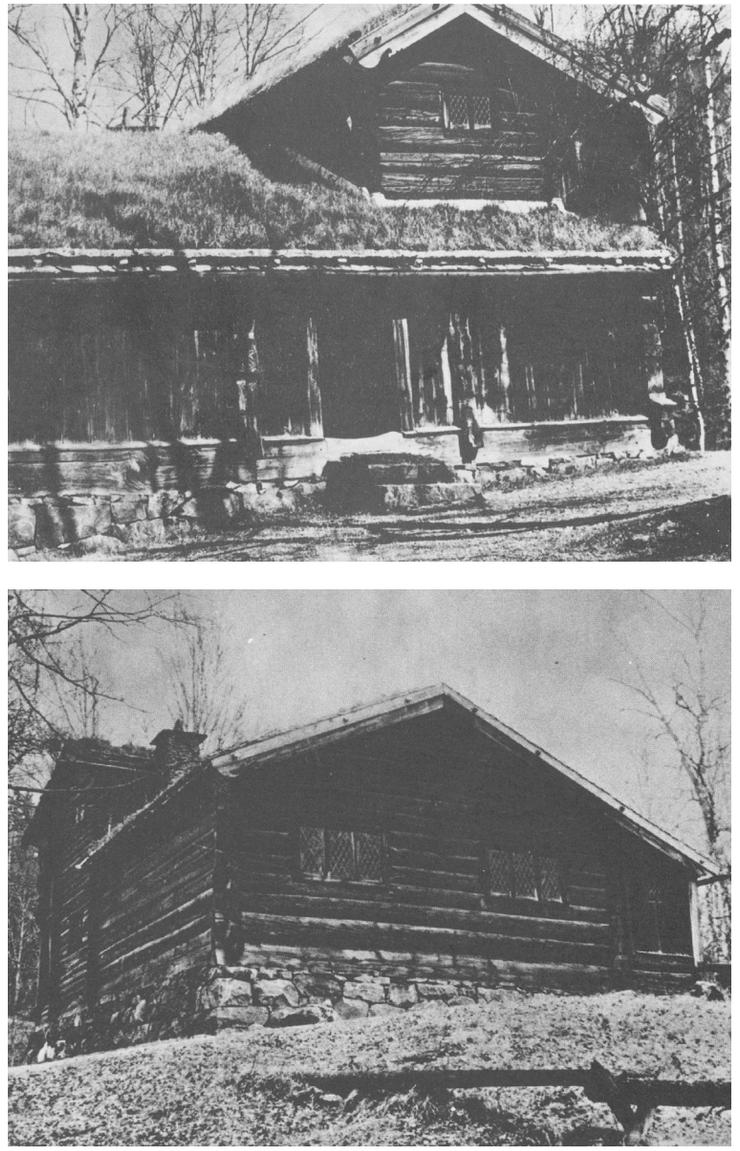


Fig. XIV / Paul Oliver, *Løkrestue, Shelter and Society, Barrie and Rockliff* : The Cresset Press, 1969, Londres, p. 33

sont définies comme des sociétés chaudes, sources d'influences et de changements radicaux, à l'instar de la société industrialisée moderne.

Løkrestue est une maison de la vallée de Gudbrangsdalen, située dans le centre du pays. Cette maison traditionnelle, construite en 1764, représente la fin d'un millier d'années d'un long et difficile développement technologique[15]. Ces territoires, de part leur rudesse climatique et leur éloignement des centres urbains sont moins sujets à des influences extérieures. Cette demeure est en elle-même archaïque, elle reste un exemple pertinent des traditions artisanales et constructives de l'architecture domestique dans ces régions reculées de Norvège. Les changements extrêmement lents des traditions constructives norvégiennes sont illustrés par une maison voisine à celle de *Løkrestue*, *Hjeltasrstue*, bâtie deux cent ans plus tôt. Les différences entre les deux bâtiments sont quasiment imperceptibles. Selon John Lloyd, auteur de l'article repris par Paul Oliver, la différence majeure serait une qualité de réalisation moindre dans la plus ancienne des deux. Les plus anciens exemples de cette architecture datent du XIIIe siècle, mais il y a des traces archéologiques suggérant que des types de constructions très similaires étaient déjà présentes au VIIIe siècle.[16] Toujours selon l'auteur de l'article, cela serait causé par un contexte économique et climatique plus difficile pour les habitants de ces régions au cours des siècles. Ces deux demeures sont dénommées « Ramflostue » : elles possèdent un étage constitué d'une seule autre pièce. Sans compter cet étage supérieur, ces maisons sont des exemples de typologie bi-parties : il y a la partie du jour, « stue », et la partie nuit, « kleve », une partie publique et une partie privée indiquant une société essentiellement agraire.

15 / P. Oliver, *Shelter and society*, Barrie & Rockliff : The Cresset Press, 1969, Londres p. 13

16 / P. Oliver, *Shelter and Society*, Barrie & Rockliff : The Cresset Press, 1969, Londres p. 33

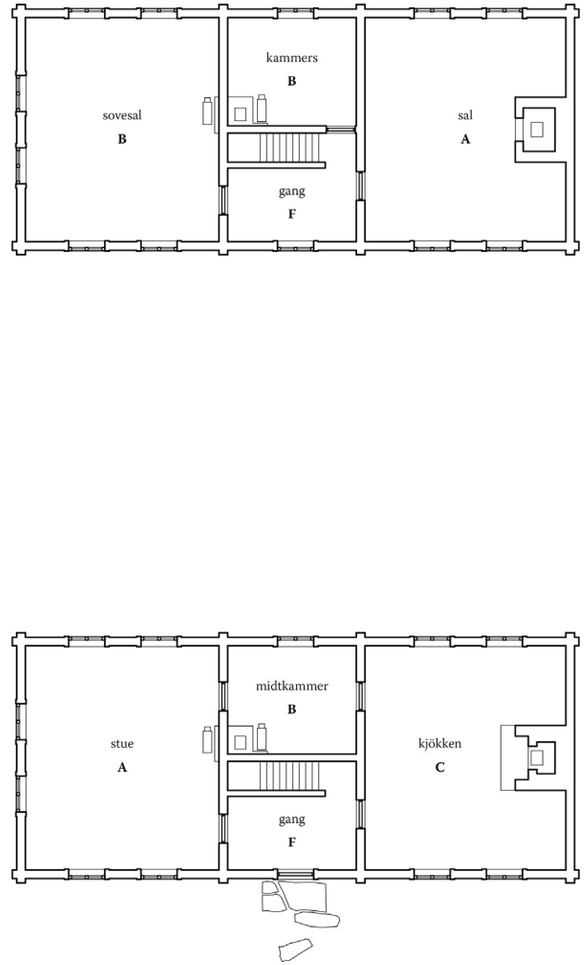


Fig. XV / Paul Oliver, *Løkrestue, Shelter and Society*, Barrie and Rockliff : The Cresset Press, 1969, Londres, p. 44

Les fermes à cette époque étaient constituées de plusieurs bâtiments similaires dans leur taille et leur forme, créant ainsi un ensemble bâti homogène et compact. Chacun de ces bâtiments étaient différentiables plutôt par leur fonction que par leur aspects, conférant ainsi une homogénéité au bâti placé dans ces paysages. Les bâtiments utilisés pour cuisiner, manger, se réunir ou dormir, les principaux en somme, avaient des dimensions d'environ sept à huit mètres par dix. Ces dimensions, constantes, prévalaient pour presque tous les bâtiments, c'est-à-dire les granges, les étables, les greniers. Néanmoins, des bâtiments aux dimensions moindres servaient d'abris pour les animaux. D'autres, de deux étages et décorés, étaient utilisés comme celliers et contenaient nourriture, vêtements, outils et ustensiles divers. Ces derniers, ainsi que les demeures principales, possédaient souvent une galerie en façade ou une véranda. Ces trois catégories de programme - habitat, agriculture et stockage - permettaient à des ensembles d'être composés avec parfois une douzaine de différents corps bâtis. Leurs caractères évolueront peu de 1200 à 1750, si ce n'est une significative amélioration des techniques d'emplois des rondins (laft) et de leur assemblage. À partir du XVIe siècle aux XVIIIe, les principales améliorations concernent les espaces intérieurs avec le développement des sols en bois, des fenêtres, notamment leur taille, la présence d'une cheminée ainsi que des changements dans l'ornementation. La limitation donnée par les outils aux constructeurs explique également les caractères majeurs de cette architecture. Jusqu'au début du XVIe siècle, la scie et le ciseau à bois n'avaient pas encore fait leur apparition. Le travail était fait à la hache et si l'on voulait des planches, le bois devait être fendu puis progressivement équarri. Ce travail franc et brut de la matière offre aux constructions cet aspect si singulier que nous trouvons encore aujourd'hui dans les cabanes des pays scandinaves. Les rondins sont marqués par le travail de la main humaine, des traces de l'énergie déployée pour un à un les assembler. Ils sont les marqueurs ethniques d'un paysage, mais aussi des témoignages, des souvenirs d'une époque passée.

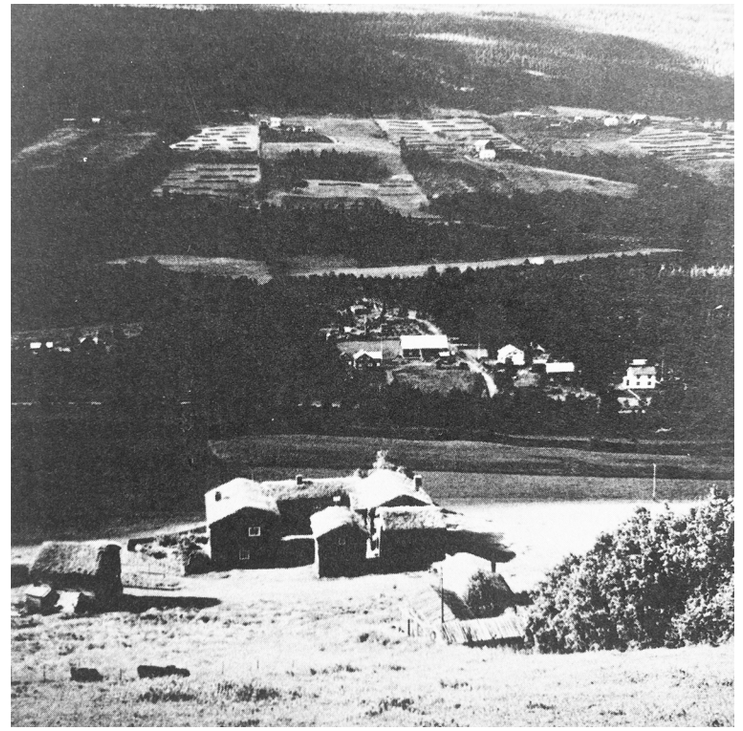
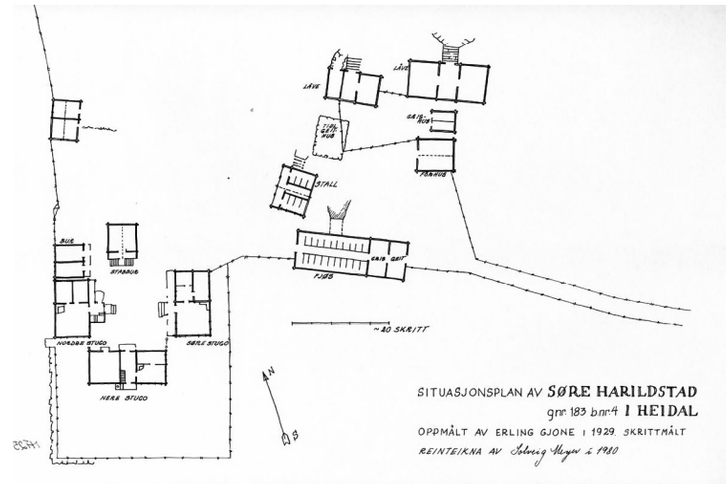


Fig. XVI / Paul Oliver, *Harildstat, Shelter and Society*, Barrie and Rockliff : The Cresset Press, 1969, Londres, p. 25

Le travail de coupe doit être précis, car de lui dépend la stabilité de la construction. Cette précision doit aussi assurer l'étanchéité des joints entre chaque pièce de bois. Le choix de croiser des rondins dans les coins des murs en tant que principe constructif principal impose une contrainte majeure. La taille des bâtiments ne peut excéder la taille d'un arbre : mettre bout à bout deux rondins fragiliserait la structure puisque ceux-ci sont empilés et nécessitent donc au moins deux points d'ancrages. Les arbres utilisés sont ceux abattus lors des campagnes de défrichage, afin d'obtenir des surfaces exploitables pour l'agriculture. Il y a un lien quasiment mesurable entre le paysage, donné par la hauteur des arbres, et la taille des constructions. Les proportions des plans privilégient le format carré. C'est notamment le cas pour les constructions secondaires servant au stockage des outils et des réserves de nourriture. Pour les maisons de plus grandes dimensions, les proportions sont plutôt de l'ordre de 1/1,1 ou 1/1,2. Des murs intérieurs sont dressés, permettant le contreventement de la structure ainsi que le rétablissement de la proportion carrée pour la pièce principale. Il est probable que pour protéger les façades pignons, les rondins de bois étaient allongés au-delà du noyau central vers l'extérieur de l'habitat, afin de permettre au toit de se déployer plus en surplomb de la façade. Un porche couvert est obtenu et peut être utilisé comme une véranda, si des panneaux ajustés sont placés pour le fermer et si des ouvertures sont aménagées : il peut être une extension du séjour principal. La même chose est faite avec les poutres du toit sur le côté : un allongement de celles-ci, avec celui des rondins dans la même direction, permet de créer un nouvel espace autour du noyau central. L'utilisation de planches, bien que difficiles à produire, est essentielle. Elles permettent de fermer ces nouveaux espaces, même si leur qualité thermique est moindre. L'entrée, initialement en façade, pouvait par la suite se trouver sur le côté de la construction et ainsi créer des typologies d'habitat plus partitionnées, plus séquencées, améliorant le confort de ces demeures et augmentant leur complexité fonctionnelle. De là, les us et coutumes pouvaient



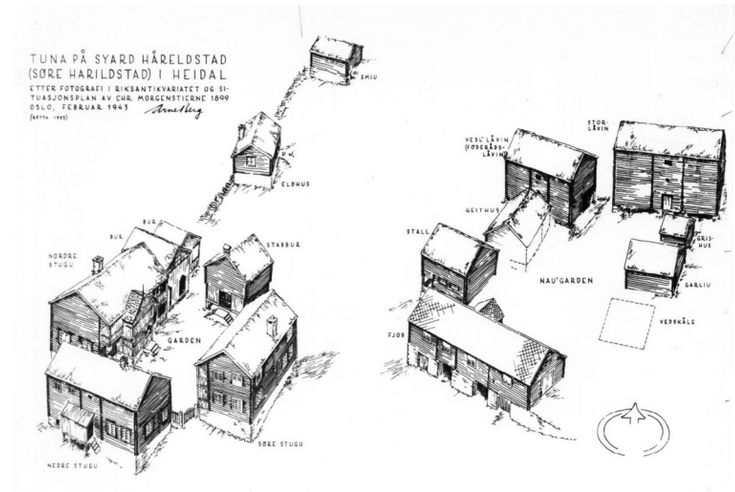
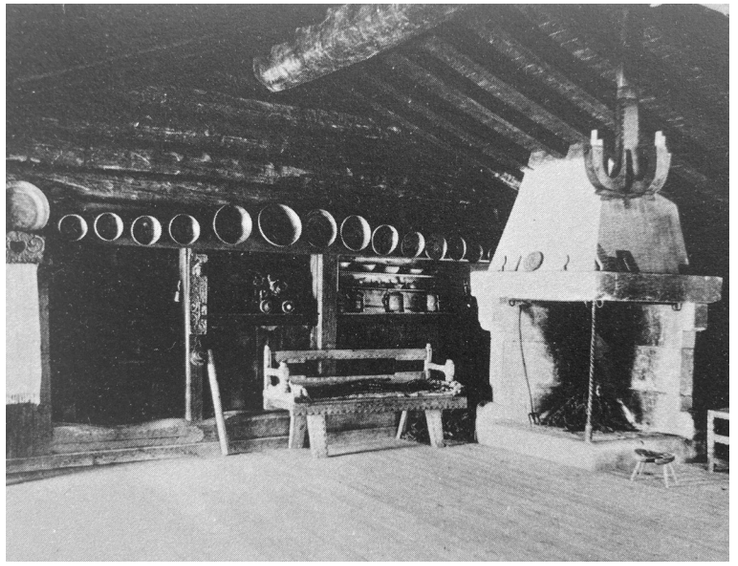


Fig. XVII / Eling Gjone, *Relevé d'Harildstat*, 1980, Oslo / Arne Berg, vue aérienne, 1943 Oslo

aussi évoluer. Ainsi, une société agraire où l'habitat était constitué de deux zones, l'une séjour, avec le foyer en son centre, et l'autre pour le repos, voyait la richesse de ses typologies domestiques augmenter. Il est remarquable que ces améliorations, apparues progressivement, aient été causées avant tout par le besoin de protéger les façades des maisons du climat avec l'apparition d'un toit plus ample, l'utilisation de couches successives enroulées autour d'un noyau central et le cloisonnement de ces nouveaux espaces. Le lien entre ces architectures vernaculaires et leur évolution est l'expression des relations étroites entre les habitants et les vastes paysages de la Norvège. Ces maisons traditionnelles ont finalement peu évolué à travers les années : elles sont le résultat d'un progrès lent et fastidieux, s'échelonnant sur plusieurs siècles. L'isolement de ces territoires a seulement été défait récemment et partiellement qu'avec l'arrivée de la modernité et de ses nouveaux chemins.

L'architecture traditionnelle norvégienne montre un bâti représentatif de son territoire. Pour l'esprit d'un architecte, d'un historien ou d'un anthropologue, il est toujours plus facile de travailler de manière rationnelle lorsqu'il est confronté à des phénomènes culturels architecturaux indigènes délimités clairement car il est plus facile d'instaurer un ensemble cohérent de repères. Pour Christian Norberg-Schultz (1926-2000), il est évident que la vie humaine ne peut pas prendre place n'importe où. Elle présuppose un espace qui est en réalité un cosmos, un système d'espace signifiant et crédible. Il insiste sur la nécessité d'incorporer à l'espace physique, un espace symbolique créant un environnement fait de formes signifiantes. Christian Norberg-Schultz écrit sur le problème d'identification de la signification, du signe en architecture et sur le travail de l'architecte en tant que donneur de forme, et par conséquence donneur de symbole : « Le travail de l'architecte n'est pas de faire le moins possible, mais de créer des formes avec une capa-



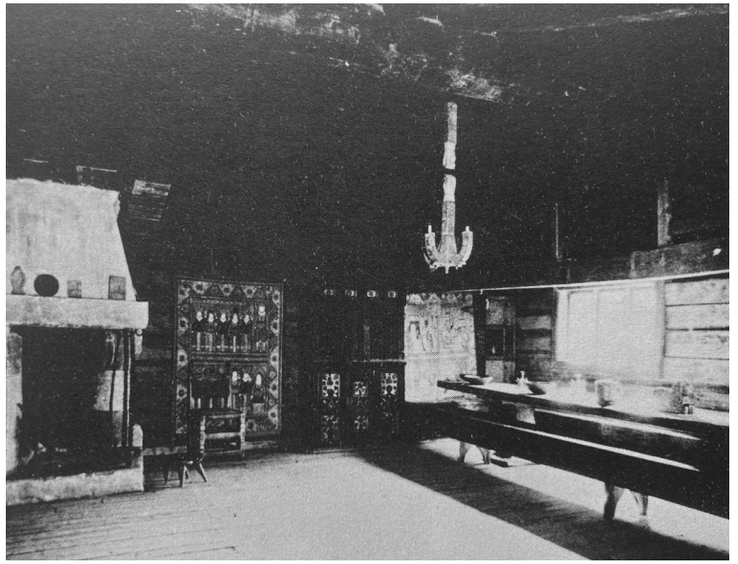


Fig. XVIII / Paul Oliver, Hjelarstue, Shelter and Society, Barrie and Rockliff : The Cresset Press, 1969, Londres, p. 41

cité adéquate. Cette capacité des formes déterminera leur signification.[17] » Il y alors une différence fondamentale entre la production de l'architecte en tant que donneur de forme et de symbole et la société donneuse de forme, à travers les différents individus qui la composent. L'architecte détermine les formes qui semblent appropriées aux besoins d'un bâtiment, d'une construction, d'un programme particulier, tandis que les architectures vernaculaires prennent la forme qui semble naturellement appropriée à la nature d'une société, d'une organisation, d'une famille, d'une structure, d'une esthétique. Toutefois, l'individu ne devient lui seul pas le donneur de forme pour cette société. Il emploie plutôt des éléments physiques et métaphoriques qui sont essentiels à elle, construisant et reconstruisant avec des dénominateurs communs à tous ses membres. La différence est que l'architecte est la personne qui donne la forme construite alors que dans l'architecture vernaculaire, c'est l'individu, faisant partie d'une société avec son propre cosmos, qui donne la forme du bâti. Toutefois, accorder une trop grande importance à cette différence entre l'individu donneur de forme et l'architecte donneur de forme, ne serait-ce pas nier l'appartenance de l'architecte à un contexte dans lequel il pourrait s'immerger ? Ne serait-ce pas nier la capacité qu'a un architecte à analyser et répondre à des problématiques formelles, culturelles et esthétiques ? Et finalement, ne serait-ce pas nier aussi la capacité et la volonté qu'ont certains architectes de vouloir ressentir un lieu, un environnement, une atmosphère, avec toute la charge narrative et symbolique inhérente à ces endroits ?

Peter Zumthor (1943) est un architecte qui précisément revendique ces capacités et en fait le point de départ d'approches du projet dans sa pratique. Dans ses propos, il décrit souvent des lieux, leur ambiance ou leur atmos-

17 / C. Norberg-Schultz, G. Baird, C. Jencks, *Meaning in Architecture*, Barrie And Jenkins, London, 1969, p. 226

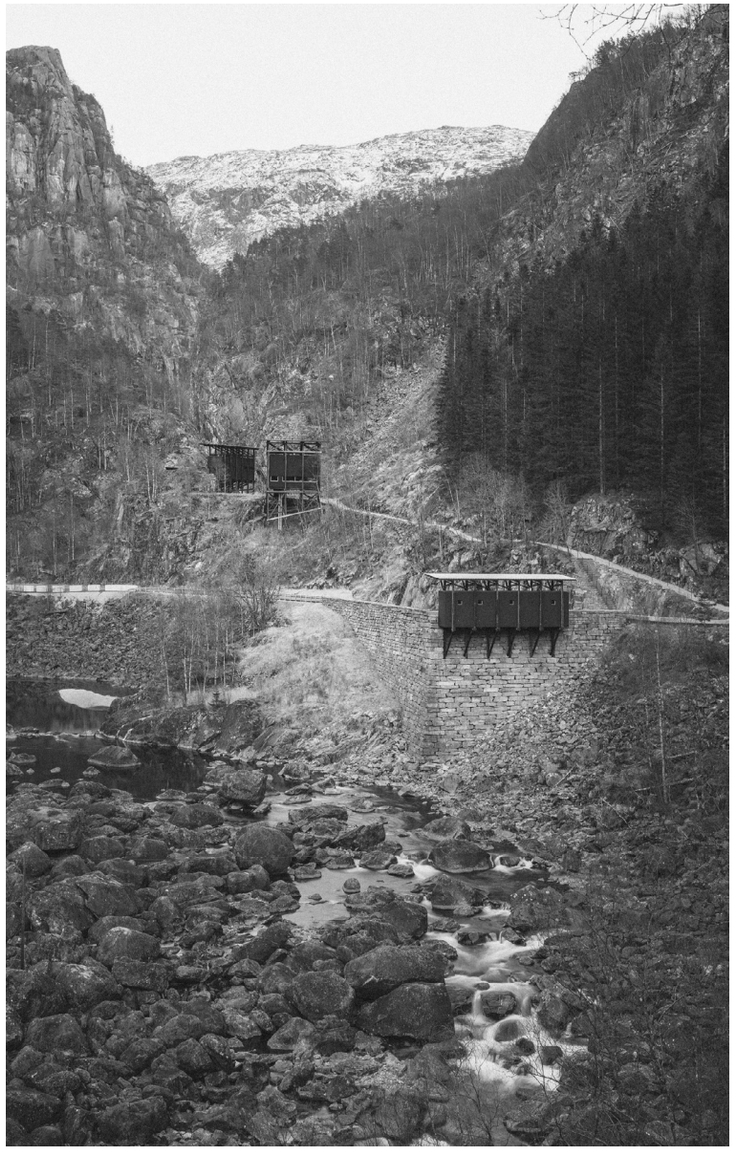


Fig. XIX / Peter Zumthor, *Musée des mines de zinc d'Allmannajuvet*, 2016, Sauda. Photographe : Aldo Amoretti

phère – leur « Stimmung » –, leur lumière, leur sonorité, des lieux qui se réfèrent à un séjour dans un endroit particulier, d'un paysage, d'un environnement rural, d'une ville ou d'un bâtiment. Il écrit : « Quand je pense à l'architecture, des images remontent en moi. Beaucoup de ces images sont en rapport avec ma formation et mon travail d'architecte. Elles contiennent le savoir sur l'architecture que j'ai pu accumuler au cours du temps. D'autres évoquent mon enfance. Je me rappelle le temps où je faisais l'expérience de l'architecture sans y réfléchir.[18] » La teneur nostalgique des ces lignes ne sont pas à négliger. Pour Jacques Lucan, cet architecte est l'archétype de l'anti-moderne[19] : « Le monde dans lequel Peter Zumthor veut évoluer est un monde de proximités et, dans ce monde, la ville suscite méfiance, même si elle peut-être jugée stimulante. Implicitement Peter Zumthor préfère le paysage naturel : « Quand je m'ouvre au paysage — dit-il – je trouve la liberté et le calme.[20] » Il ajoute qu'il ne s'intéresse pas au paysage sous l'angle de l'agriculture, comme « moyen de production » excepté si le paysage est cultivé de façon traditionnelle, mais qu'il s'y intéresse comme « expérience sensorielle esthétique. Dans cette optique, il préfère aussi que les matériaux soient proches» : « Le matériau et la construction doivent avoir un rapport avec le lieu et parfois en provenir directement. Sinon, il me semble que paysage n'acceptera pas le nouvel édifice.[21] »

Dans le chapitre *Paysages achevés*, du livre *Penser l'architecture*, il notera : « Chaque nouvelle construction nécessite une intervention, il est décisif de réussir à doter le nouveau de propriétés telles qu'elles permettent d'entrer

18 / P. Zumthor, *Penser l'architecture*, Birkhäuser, Bâle, 2010, p. 7

19 / J. Lucan, *Conférence, L'archaïque et le sublime*, Archizoom, EPFL, 7 Mars 2016

20 / P. Zumthor, *Penser l'architecture*, Birkhäuser, Bâle, 2010, p. 31

21 / P. Zumthor, *Penser l'architecture*, Birkhäuser, Bâle, 2010, p. 103

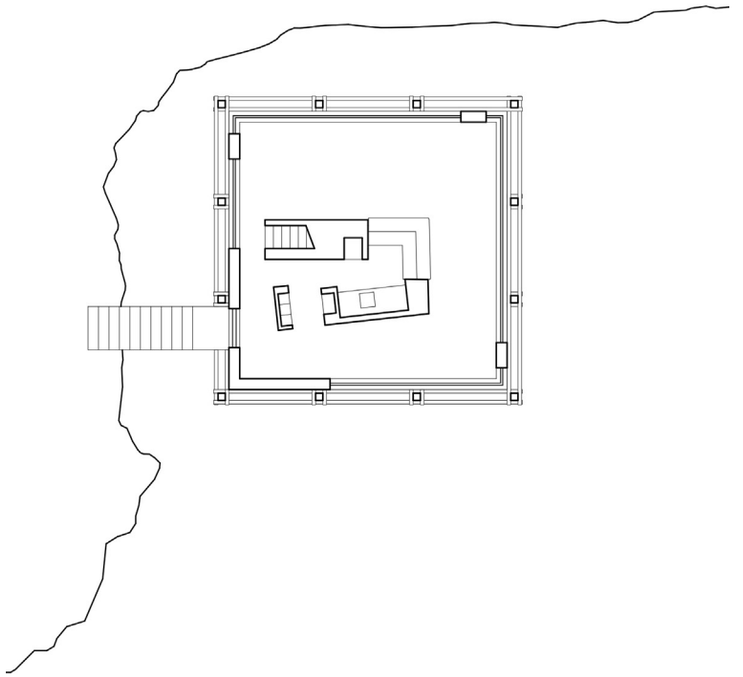


Fig. XX / Peter Zumthor, *Musée des mines de zinc d'Allmannajuvet*, 2016, Sauda, plan deuxième volume

.dans un rapport de tension signifiant avec l'existant. Car pour pouvoir se faire sa place, l'objet nouveau doit d'abord nous inciter à porter un regard nouveau sur ce qui est déjà là.[22] » Il poursuit ensuite : « Je crois que les bâtiments qui sont progressivement acceptés par leur environnement doivent être capables de s'adresser de diverses manières au sentiment et à la raison. Mais nos sensations et notre compréhension sont enracinées dans le passé. Il faut donc que les rapports de signification que nous créons avec une nouvelle construction respectent le processus du souvenir.[23] » Par ces mots, Peter Zumthor, nous invite à prendre en considération de manière objective et subjective la relation entre le bâti et le contexte. Mais il reste conscient de la dimension « mystérieuse » d'une telle approche. Il y a en effet une dimension sensible qui reste influencée par de nombreux facteurs culturels. Peter Zumthor entretient une relation très personnelle avec son travail d'architecte et nous ne pouvons pas nier le caractère d'une part authentique de sa démarche, car proche du contexte, et d'autre personnelle car émanent d'un intérieur poétique.

Il décrit aussi les desseins de ses recherches : « L'atmosphère agit sur notre perception émotionnelle. Je me demande si je pourrais concevoir comme architecte pareilles atmosphères, une telle intensité, une telle ambiance. Et si oui comment ? En ai-je le pouvoir ou non ? Ce sont des réponses très personnelles, très sensibles et individuelles.[24] » Dans *Penser l'architecture*, Peter Zumthor détaille l'expression de l'atmosphère à travers cinq points. Le premier est le corps de l'architecture. Il y voit une véritable anatomie. Le deuxième point est l'harmonie des matériaux. L'association de plusieurs

22 / P. Zumthor, *Penser l'architecture*, Birkhäuser, Bâle, 2010, p. 17

23 / P. Zumthor, *Penser l'architecture*, Birkhäuser, Bâle, 2010, p. 8

24 / P. Zumthor, *Penser l'architecture*, Birkhäuser, Bâle, 2010, p. 19

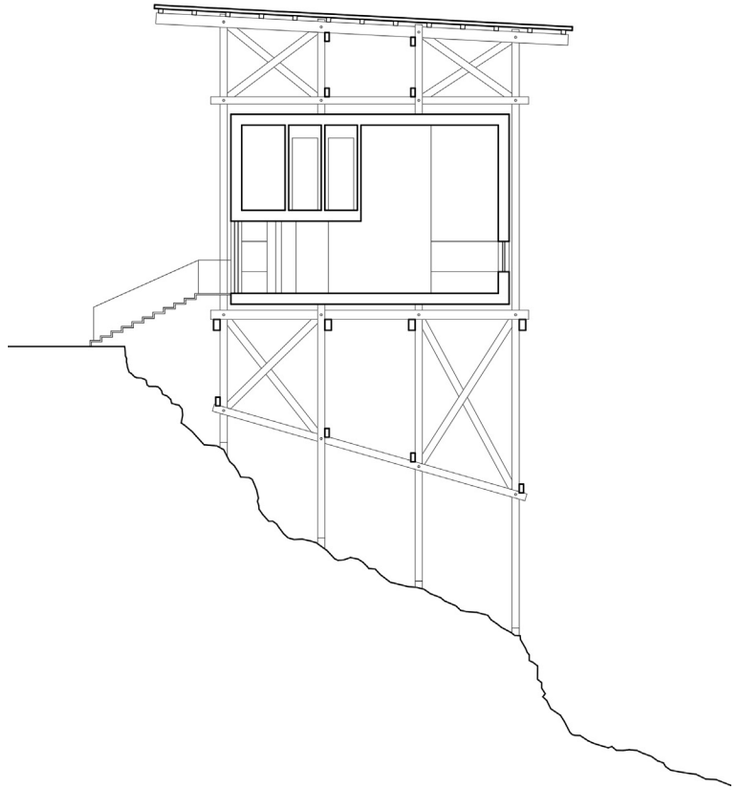


Fig. XXI / Peter Zumthor, *Musée des mines de zinc d'Allmannajuvet*, 2016, Sauda, coupe deuxième volume

matériaux les fait chanter entre eux. Le troisième point est le son de l'espace, influencé par la conception de ce dernier mais aussi par notre propre perception. Le quatrième point est la température de l'espace qui est un élément autant physique que psychique. Le cinquième point sont les objets qui entourent, qui montrent que l'espace est habité de gens. Il se demande si le rôle de l'architecture n'est pas d'être un réceptacle pour accueillir quantité d'objets. Finalement le sixième point est celui de la sérénité et de l'emprise de l'espace sur notre présence, à mettre en lien avec la dimension temporelle de l'architecture. Nous n'appréhendons pas l'espace en une fraction de seconde, nous y évoluons.

Pour Peter Zumthor, les bâtiments devraient intégrer quelque chose de l'environnement, inscrire un rapport avec ce qui est déjà là. Il s'agit plutôt de chercher une forme de similitude sous la figure d'un contact émotionnel, et de l'exprimer par l'architecture : « je veux créer un bâtiment qui dise quelque chose sur la temporalité de son lieu et qui parle aux gens. Je dois donc trouver un moyen de donner la parole au souvenir. Les bâtiments doivent être reliés à l'histoire de leur lieu. Les images de notre mémoire sont inévitablement liées à des sentiments et des émotions. Il y a souvent une inflation de discours et d'arguments plus gênante qu'utile lorsqu'on essaie de trouver la bonne architecture pour un programme et un site donnés. La réflexion est certes vitale, mais pour moi, penser est une ligne, alors que les émotions et les intuitions révèlent des espaces biographiques plus profonds. Considérer les choses comme parties du temps me semble se rapprocher de la façon dont on conçoit le rapport et la rencontre entre l'architecture et l'histoire – ou peut-être faut-il parler d'une coexistence de temporalités — dans certains paysages, objets ou bâtiments.[25] »

25 / P. Zumthor, *Penser l'architecture*, Birkhäuser, Bâle, 2010, p. 26

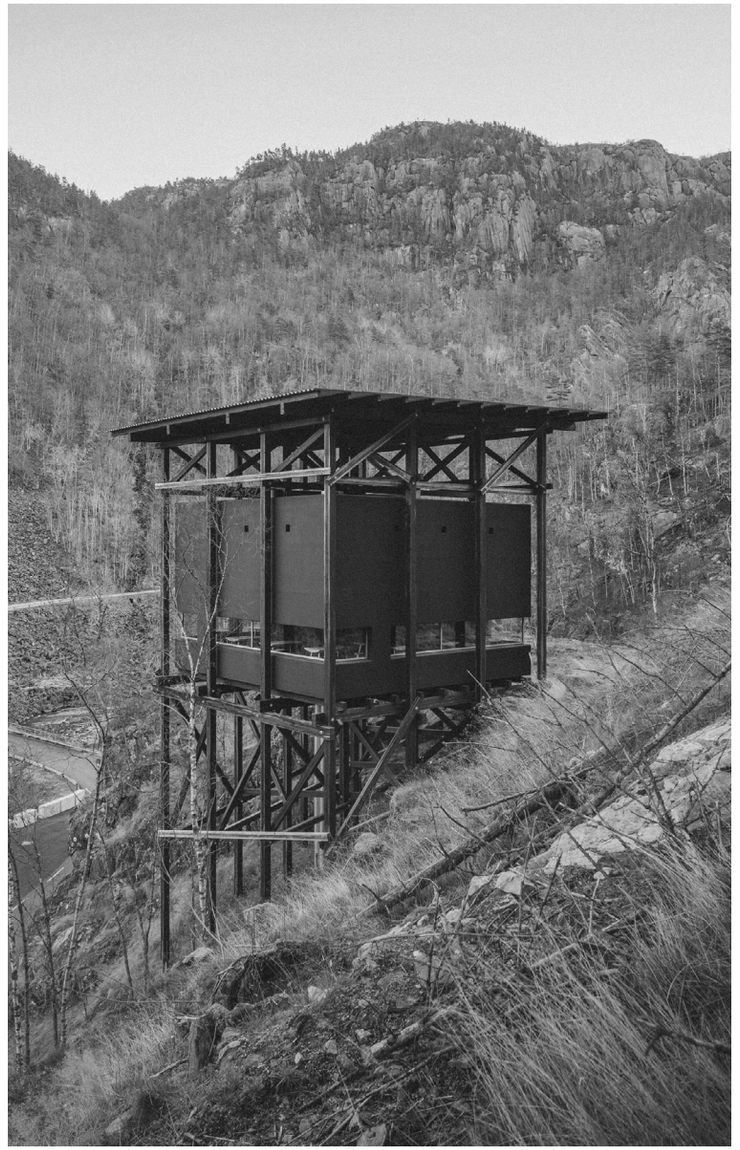


Fig. XXII / Peter Zumthor, *Musée des mines de zinc d'Allmannajuvet*, 2016, Sauda. Photographe : Aldo Amoretti

Nombre de ces thématiques sont reprises dans le projet du Musée des Mines de Zinc d'Allmannajuvet à Sauda, sur la côte occidentale de la Norvège et finalisé en 2016. Cela faisait un certain temps que Zumthor travaillait sur la thématique des traces et des marques laissées par le travail humain lorsqu'il a été contacté par l'administration norvégienne des Routes Nationales de Ryfylke en 2003 pour construire un musée ayant pour thématique les mines de zinc toutes proches. Celles-ci, célèbres, ont été exploitées depuis le début du XXI siècle et toute la zone minière est désormais protégée. Dans la pratique de Peter Zumthor, l'histoire est une composante intellectuelle précise et rationnelle d'un contexte donné et circonscrit. C'est un travail de l'esprit qui se fait non seulement par une observation active et raisonnée, mais aussi sensible. La compréhension du site passe par un processus d'analyse et apporte une base narrative afin de développer un projet d'architecture. « À Sauda, j'étais fasciné par les marques laissées dans la gorge escarpée d'Allmannajuvet.[26] »

Le musée est la juxtaposition de quatre pavillons soigneusement répartis le long d'un sentier, ancien chemin de mine, partant de la route principale. Chaque objet sort clairement du sol et est indépendant, de sorte que chaque endroit où ils se trouvent fonctionne comme un emplacement singulier et significatif. Les deux liens de dépendances qui existent entre eux sont ceux d'une matérialité commune et de leur interaction avec le site. L'intérieur de ces quatre objets révèle une dimension cachée. Il n'est en effet pas possible d'identifier ce à quoi ces pavillons se rapportent. Au fur et à mesure que le chemin est parcouru, ces rencontres mystérieuses se produisent de manière progressive. À l'instar d'un mineur se rendant à la mine, le parcours est semé d'étapes signifiantes. En entrant dans le premier bâtiment, on peut l'obser-

26 / P. Zumthor, M. Lending, *Présences de l'histoire*, Scheidegger und Spiess, Zurich, 2018

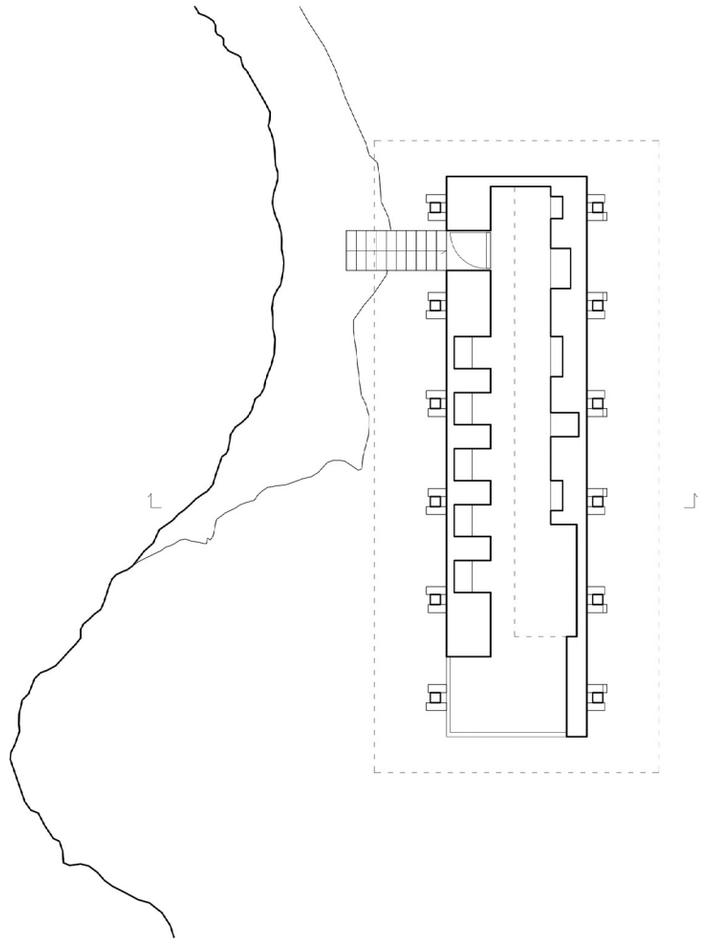


Fig. XXIII / Peter Zumthor, *Musée des mines de zinc d'Allmannajuvet*, 2016, Sauda, plan troisième volume

ver attentivement avant d'y entrer, de le toucher et de le percevoir comme un unique projet. Cependant, en se déplaçant vers les suivants, on commence à les relier dans une séquence, en les comparant en termes de dimensions et d'expérience.

Le premier volume est suspendu au-dessus de quinze mètres de vide à une structure triangulée en bois. Cette structure est ancrée sur le côté d'un impressionnant mur droit de soutènement fait en pierre et qui semble se mêler au sol. Il est un élément surprenant dans le paysage accidenté de Sauda. En entrant dans ce volume, on laisse le paysage derrière soi, sans se rendre compte de la hauteur à laquelle nous nous trouvons. Le second volume fait clairement partie de la famille du premier volume. Celui-là, plus massif et sur deux étages, semble flotter dans les airs et est détaché de la topographie du site. Cette forme noire semble flotter dans les airs, seulement retenue là aussi par une structure triangulée en bois. L'aspect sombre du volume et de l'intérieur offre intensément le paysage au visiteur : les couleurs et la lumière ressortent avec force, en entrant par les ouvertures dont les cadres et le verre sont presque de l'ordre de l'invisible. La déconnexion entre l'architecture et le sol paraît encore plus grande avec le troisième volume. Celui-ci est plus long que les derniers et lui non plus ne touche pas la topographie du lieu. Sa forme s'élance en direction de la gorge et est maintenue ici aussi par une haute et fine structure triangulée en bois. Le quatrième pavillon est un abri constitué d'une toiture en zinc soutenue par une structure semblable à celles des trois pavillons rencontrés lors de cette visite. Ils sont d'ailleurs tous visibles depuis ce point de vue qui est situé sur une plus haute altitude, le but étant d'offrir au visiteur un regard sur le chemin parcouru et ainsi lui faire voir sa vulnérabilité par rapport au monde naturel de ces gorges, inversant au même passage le rôle avec les trois pavillons précédents. Le dernier pavillon est en réalité l'ancienne entrée du tunnel de la mine, une pièce trouvée in

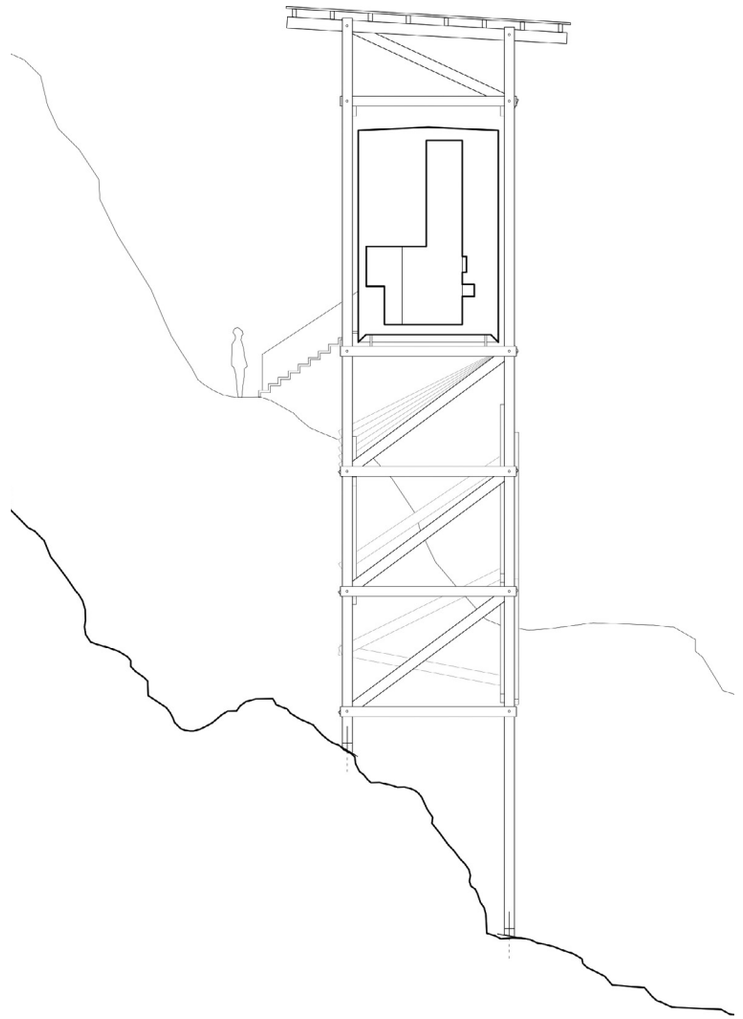


Fig. XXIV / Peter Zumthor, *Musée des mines de zinc d'Allmannajuvet*, 2016, Sauda, coupe troisième volume

situ. La fin du parcours mène alors à un endroit sombre, mystérieux et dangereux, la mine elle-même. La seule issue est de revenir sur ses pas.

L'ensemble est ambigu. Le visiteur est laissé seul face à quatre pavillons clamant haut et fort leur présence dans l'espace par rapport à l'échelle humaine. Ces pavillons représentent une double nature, affirmée par le contraste entre le squelette en bois de la structure et le volume noir et massif présent à l'intérieur. Leur aspect renvoie à des constructions anciennes et précaires d'échafaudages montés en rapport avec la topographie, renvoyant aux structures temporaires de chantier, ici en l'occurrence celui de la mine. Le cœur de l'expérience réside dans cette dualité entre la structure et le volume, entre l'extérieur et l'intérieur, entre la perception de ce qui est et de ce qui a été. En effet, une fois dedans, les espaces sombres, les ouvertures étroites et la hauteur à laquelle nous nous retrouvons fait perdre de vue le paysage qui vient d'être quitté. Nous quittons le présent pour s'immerger dans un passé qui y est lié. Debout près de la fenêtre, nous sommes exposés au paysage. La vue nous donne le vertige et nous sentons le léger mouvement du sol qui tremble lorsque le poids des visiteurs sollicite la structure. La pièce flotte et nous ne voyons que les gorges. Il s'agit d'une expérience individuelle, même si l'individu vient d'un grand bus touristique : les visiteurs doivent monter sur l'échelle un par un, l'espace intérieur est trop étroit, les fenêtres sont très petites. Toutes ces décisions spatiales claires permettent à l'individu de reconstruire activement et précisément son expérience, en reliant chaque petite action à l'ensemble du tableau. Le bâtiment défie le visiteur en lui faisant vivre une expérience introvertie.

Ce sont quatre constructions, quatre conditions extrêmes dans le paysage environnant. Tout le monde peut les percevoir. La simplicité de l'articulation

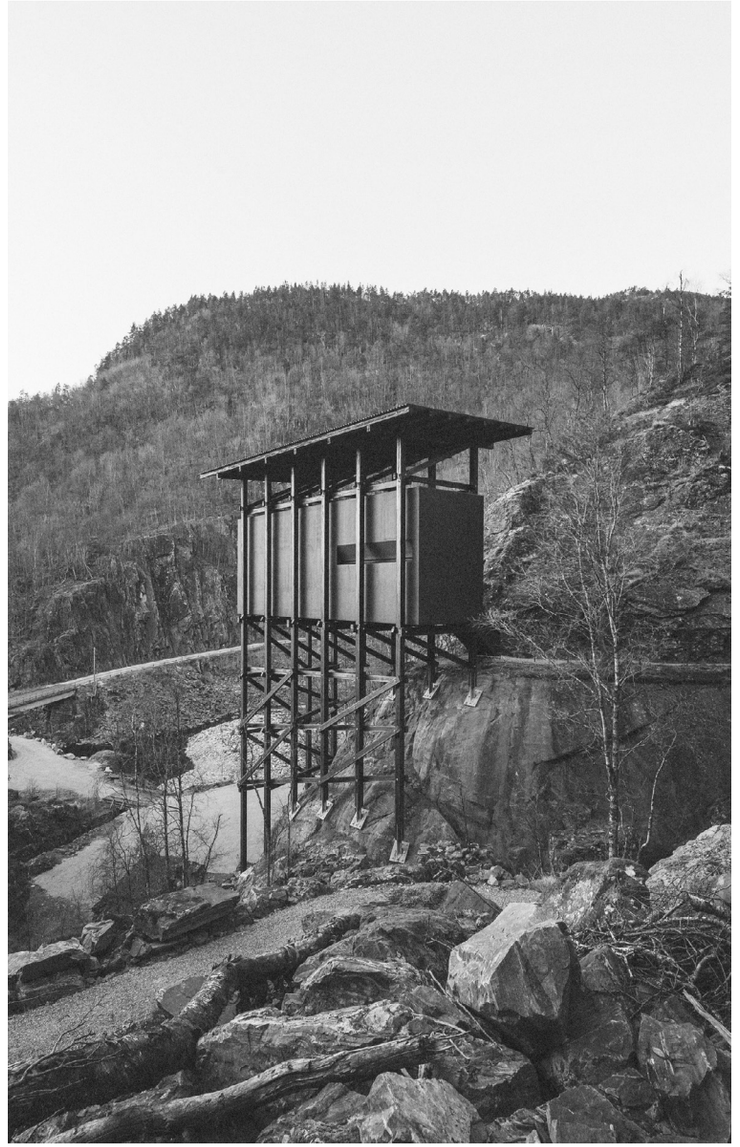


Fig. XXV / Peter Zumthor, *Musée des mines de zinc d'Allmannajuvet*, 2016, Sauda. Photographe : Aldo Amoretti

permet à une personne de refaire le processus de construction et éventuellement de le déconstruire, non pas au moyen d'une connaissance technique spécifique, mais simplement par une pensée immédiate et intuitive de la gravité. L'ensemble de la construction peut être considéré presque comme une célébration du détail structurel, où chaque élément s'assemble pour former un tout. Ces éléments produisent des espaces basés sur les réactions naturelles du corps. Le fait que ces bâtiments soient sortis d'un canyon extrêmement dangereux est indiscutable, car il est intuitif de reconnaître l'échafaudage comme la structure porteuse, où chaque planche de bois est connectée pour résister à la gravité. La peur naturelle de tomber du haut de la falaise est ici objective. La capacité de charge de la structure est vérifiée et est le résultat d'une ingénierie savante. Le caractère de l'expérience est intégré dans la construction.

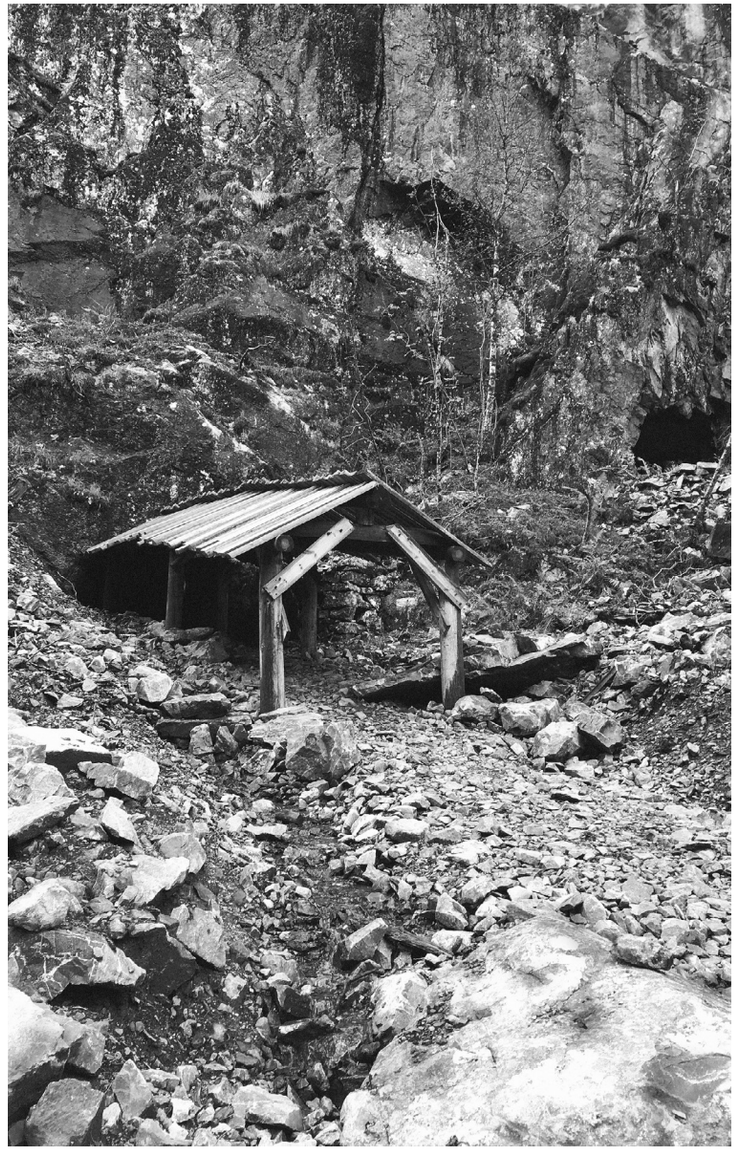


Fig. XXVI / Peter Zumthor, *Musée des mines de zinc d'Allmannajuvet*, 2016, Sauda. Photographe : Aldo Amoretti

Référence

Les architectures vernaculaires présentent bien souvent les artefacts culturels qui nécessitent la plus grande quantité d'efforts dans leur réalisation.[27] Cela est dû à leur échelle ainsi qu'à leur complexité culturelle. Pour leur réalisation, elles nécessitent souvent des matériaux et des savoir-faire spécifiques et locaux. L'étude des savoirs-faire, transmis la plupart du temps de manière traditionnelle, dans différentes cultures, est une approche pertinente dans l'étude des architectures vernaculaires. Le besoin qu'a l'homme de s'abriter est si universel qu'il est très rare de trouver des sociétés, même anciennes, sans aucunes formes de productions bâties. Ces facteurs, aux nombres et implications différents selon les contextes, peuvent être la recherche d'une protection contre le climat, le besoin d'une intimité, la défense contre les animaux et les prédateurs, une base pour la subsistance, ou plus simplement, la nécessité d'un foyer. Ces facteurs-là, avec de nombreux autres facteurs culturels et sociaux, définissent la nature de différents genres d'architectures vernaculaires. Cela se matérialise en de nombreux caractères marqueurs de cultures spécifiques, allant de la façon dont les espaces sont utilisés à l'articulation de ceux-ci, aux matériaux privilégiés en passant par l'ornementation utilisée.

L'étude de matériel culturel, pour pouvoir être faite de manière rationnelle et exhaustive, doit être étroitement définie et localisée. Il en va de l'architecture comme de la poterie ou de la menuiserie. Mais rares sont les cultures autarciques sans aucune forme d'échanges, même minimes avec l'extérieur. La plupart d'entre elles ont reçu des influences extérieures au contexte dans

27 / P. Oliver, *Shelter, Sign and Symbol*, Barrie & Rockliff : The Cresset Press, 1969, Londres, p. 15

Fig. XXVII / Carlo Mollino, *Racard Garelli*, 1965, Champoluc. Photographe : Marcello Marianna

lequel elles sont apparues. Or il est un thème que l'architecture contemporaine aborde de plus en plus fréquemment : il s'agit du thème de l'hybridation et donc celui des rapports entre le global et le local. En citant Paul Ricoeur (1913-2005) Jacques Lucan met en avant le fait que la civilisation « universelle mondiale » permet le décloisonnement des cultures. Le développement contemporain des techniques nécessite le développement d'un esprit rationnel et scientifique et « les révolutions techniques s'additionnent et parce qu'elles s'additionnent elles échappent au cloisonnement culturel.[28] » Cette ouverture est aussi celle vers une économie universelle des échanges de marchandises et de biens de consommation et, par voie de conséquence, vers un genre de vie dont beaucoup de caractéristiques sont elles aussi universelles, et qui a représenté et représente encore « un accès des masses à un bien-être élémentaire ». Le développement des techniques et le décloisonnement culturel qui en résulte font de l'humanité « un réseau de plus en plus serré, de plus en plus interdépendant. » Les lignes de Paul Ricoeur amènent donc à poser la question de la place des différences culturelles, donc ce qui se rapporte à une dimension locale plutôt que globale dans un monde qui tend à l'uniformisation. Jacques Lucan évoque par la suite une citation de Claude Lévi-Strauss : « Pour être originale et maintenir vis-à-vis des autres cultures des écarts qui leur permettent de s'enrichir mutuellement, toute culture se doit à elle-même une fidélité dont le prix à payer est une certaine surdité à des valeurs différentes auxquelles elle-même demeurera insensible, totalement, ou partiellement. » Comment cette idée de surdité aux influences extérieures, qui sont culturelles, se traduit-elle en architecture ? Ce n'est pas la première fois que le thème de la perméabilité des contenus culturels en architecture est posé : nous l'avons vu avec le Gothique Revival, mais qu'en est-il dans une architecture contemporaine et plus proche de nous ? Nous pourrions penser que la surdité des cultures mentionnées par Claude Levi-

28 / J.Lucan, *Habiter, ville et architecture*, EPFL Press, 2021, Lausanne, p. 37

Fig. XXVIII / Carlo Mollino, *Arrivée des télécabines du lac Noir*, 1946, Sauze D'oulx. Photographie : MIBAC

Strauss pourrait être porteuse de tensions, notamment dans l'architecture. Le paysage architectural aujourd'hui regorge d'exemples où il y a une juxtaposition déplaisante entre deux formes bâties, instaurant justement une surdité apparemment insurmontable. Toutefois, ces tensions peuvent être les bienvenues, à condition que leur résolution soit accomplie. Il semblerait, en architecture, que cette résolution puisse passer par la référence, c'est-à-dire par des emprunts qui seraient des « hypothétiques formes d'un vernaculaire perdu[29] » pour reprendre une nouvelle fois les mots de Jacques Lucan à propos de Kenneth Frampton.

En contemplant l'architecture de Carlo Mollino (1905-1973), force est de constater qu'il n'est pas évident de relier ses œuvres entre elles, tant les solutions formelles, fonctionnelles et structurelles sont variées. Cet architecte qui fut aussi designer, photographe, skieur et pilote, avait une approche complexe et multiple dans son architecture, sans pour autant être versatile. Toutefois, il est facile de distinguer des traits partagés par certaines de ses œuvres, notamment celles réalisées dans les Alpes italiennes, et de leur reconnaître un ensemble de caractères communs. La *Casa Cattaneo* en regroupe un certain nombre et est un témoignage des recherches autant formelles que structurelles que l'architecte turinois avaient entrepris depuis quelques années.

Le plateau sur lequel se trouve cette maison d'hiver est herbeux et, en arrière-plan, on distingue les crêtes des montagnes. Quelques arbres solitaires marquent le point où commence la descente vers le lac Majeur, enveloppé de brume. Cette région est connue pour ses paysages lacustres. L'ar-

29 / J. Lucan, *Habiter, Ville et Architecture, Régionalisme Critique*, EPFL press, 2020, Lausanne, p. 73

Fig. XIX / Carlo Mollino, *Casa Cattaneo*, 1953, Agra. Phtographe : Timothé Deschamps

chitecte est contacté en 1952 par un entrepreneur milanais, Luigi Cattaneo, pour construire cette maison d'hiver sur le plateau d'Agra, dans les Préalpes piémontaises de la région de Varese. Il y a de prime abord l'idée principale que la maison doit reposer sur un socle en pierre et s'ouvrir sur le paysage lacustre, tout comme le font les constructions traditionnelles alpines, solidement arrimées aux topographies accidentées de leur montagne et orientées vers la lumière du soleil. Ceci est rendu possible par une structure en béton armé à laquelle l'ensemble s'attache et un socle monolithique de pierre servant de point d'ancrage à la topographie. L'un des points forts du projet est très clair : la maison est surélevée sur une structure en béton armé et on y accède par une rampe en escalier du côté de la montée. Une fois à l'intérieur, l'hôte est projeté vers le paysage environnant, embrassant le lac et les montagnes d'un seul coup d'œil. D'abord en regardant à travers les grandes fenêtres du côté longitudinal au sud, long de 17 mètres, puis finalement en regardant depuis le balcon ou le solarium, s'étendant au-dessus du vide tout le long de la façade. Il y a l'idée que la maison se projette sur le paysage lacustre, visible au loin, par une terrasse au rez-de-chaussée et un balcon au premier étage, rendue possible par cette fine structure à laquelle l'ensemble s'attache. Témoignage de la faculté qu'a Carlo Mollino de naviguer entre plusieurs langages dans ses réalisations, cette villa possède des caractères venant de deux univers différents.

Le premier est celui de la modernité architecturale et constructive, amenée par l'emploi de ce système structurel particulier et somme toute audacieux. Tout l'étage repose sur cette double charpente en béton armé, elle-même appuyée sur deux piliers qui vont en s'effilant vers le bas en direction des deux socles en pierre naturelle. Le point d'appui à ces endroits sont mouvants et permettent les mouvements de la structure dans sa longueur, à la manière d'un pont. Sur cette double charpente, reposent des cadres consti-

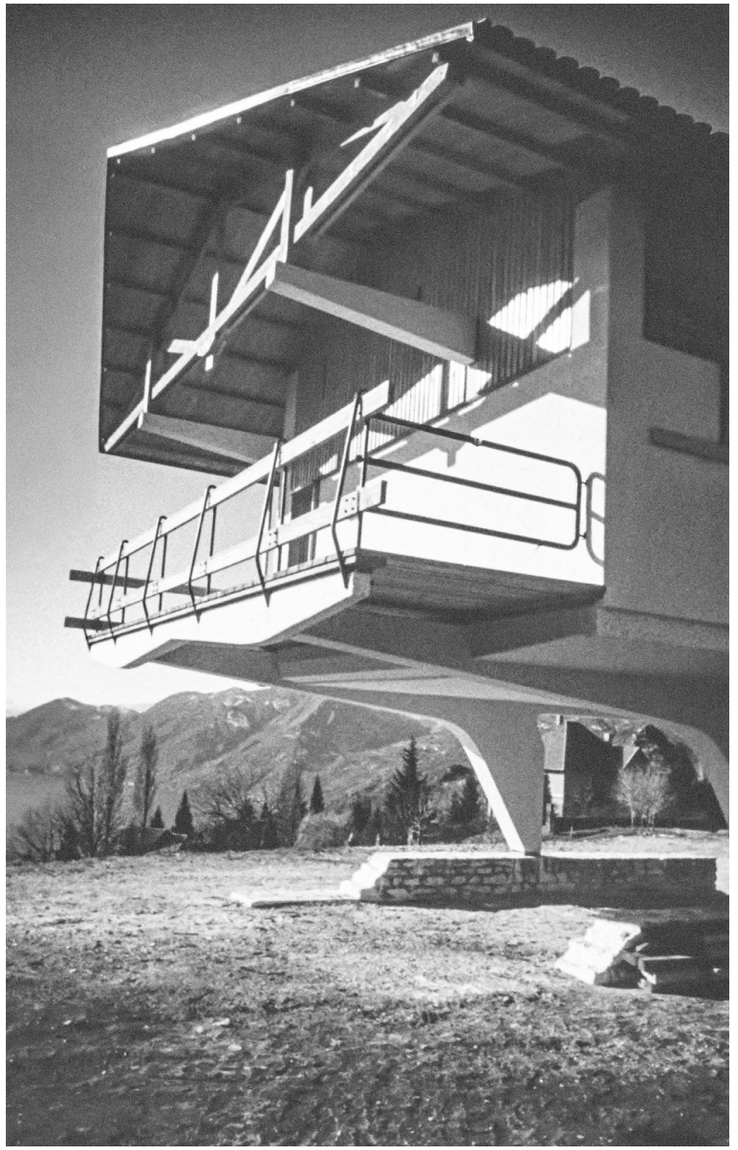


Fig. XXX / Carlo Mollino, *Casa Cattaneo*, 1953, Agra. Phtographe inconnu

tués par des piliers soutenant un treillis. Le tout est là aussi en béton armé. En utilisant la topographie du terrain, Carlo Mollino conçoit donc une cabane alpine suspendue au-dessus du vide, dont les points d'appuis sont un corps monolithique en pierre, constituant le rez-de-chaussée et contenant l'escalier d'accès principal et deux piliers en béton armé, le tout fonctionnant comme un levier.

Le deuxième univers est celui de l'architecture traditionnelle alpine. La présence de matériaux locaux, leur traitement traditionnel et finalement leur assemblage contraste avec la structure porteuse nerveuse. Ces références et cet emprunt de langage renvoient à un monde vernaculaire et font partie de l'approche que l'architecte a dans son travail pour cette villa. Ce monde vernaculaire se traduit par l'emploi de matériaux locaux, par leur assemblage artisanal et par la relation architectonique qu'entretient la construction avec son environnement paysager. Chez Carlo Mollino, il y a continuellement une recherche de profondeur. Celle-ci est amenée par la disposition variée des pleins et des vides et l'utilisation d'un langage où les surfaces sont systématiquement employées avec des profondeurs différentes. L'articulation des pièces de l'étage de la villa se fait de manière linéaire mais avec la présence d'anfractuosités et de saillies. Nous sommes loin des espaces épurés des architectures modernes. Cette profondeur recherchée est aussi à liée à l'emploi des matériaux qui vont du béton armé à différents types d'enduits. Il utilise de la céramique, de la pierre naturelle et différentes essences de bois afin de constituer les boiseries intérieures, isolants thermiques naturels.

Cette profondeur se traduit par l'emploi de références empruntées au contexte du site. L'orientation générale de la maison est un marqueur que possèdent nombres de constructions de ces régions. Les ouvertures sont dis-

Fig. XXXI / Carlo Mollino, *Casa Cattaneo*, 1953, Agra, façade est

posées en direction de la vallée, devant lesquelles passe le balcon. Il y a une recherche de lumière et de dégagement. Ces ouvertures, des portes-fenêtres dessinées par l'architecte lui-même, ont un deuxième système d'ouvertures dans leur partie supérieure, permettant l'ouverture la partie haute uniquement. Une pareille articulation entre l'intérieur et l'extérieur renvoie à un système présent dans les fermes et les demeures traditionnelles des alpes. Afin de faire circuler l'air dans ces habitations, les habitants optaient pour des portes ouvrantes sur l'extérieure ayant une partie haute indépendante de la partie basse. De cette façon, il était possible d'aérer les demeures en ouvrant seulement la partie haute et en empêchant les bêtes d'entrer, laissant la partie basse fermée. L'utilisation de la pierre naturelle comme point de contact entre la structure et le sol, afin d'empêcher une usure prématurée de celle-ci, est aussi récurrente dans ces régions. Dans le cas de la Casa Cattaneo, l'emploi de cette référence est couplé à un système structurel, évoquant l'attrait de l'architecte pour les formes élancées et dynamiques. Un toit en double-pente couvre l'ensemble du bâtiment et s'étend également vers la vallée, grâce à un surplomb reposant sur un chevron en porte-à-faux. Ce toit se termine par une forme triangulée inclinée dont la pointe est dirigée vers le paysage. Et finalement, l'ensemble des matériaux utilisés renvoie aux architectures alpines. La présence de bois, aussi bien pour la façade que pour les aménagements intérieurs, est une reprise des matériaux de construction de la région. Ce matériau est utilisé pour la charpente du toit ainsi que pour les balcons. Les deux sont liés par des pièces qui font office de tirants et qui rythment la façade sud tout en donnant une profondeur.

Mais il y aussi de nombreux éléments qui ne proviennent pas d'un monde lié à l'architecture traditionnelle alpine. Carlo Mollino, arrivant à composer aussi étroitement à travers cette architecture avec deux univers, réussit un tour de force et démontre un talent certain. La présence de cette structure

Fig. XXXII / Carlo Mollino, *Casa Cattaneo*, 1953, Agra. Photographe : Timothé Deschamps

en béton, élancée et projetant la maison vers le paysage, peut être mise en parallèle avec sa passion pour les automobiles, les avions et le ski. Ce n'est pas la première fois que les concepts de mouvement et de dynamisme fascinent les architectes, notamment chez les modernistes. L'articulation des pièces et leur rythme calqué sur celui des ouvertures de la façade et des structures soutenant le balcon au sud en est un autre exemple. Et finalement, il y a le mobilier présent dans la maison. Ce mobilier dessiné par l'architecte est emblématique de son travail, cette fois-ci de designer. Il utilise des essences de bois naturelles dont il fait travailler les formes pour obtenir des structures minces et élancées. Il dessine notamment le mobilier des chambres et celui des pièces à vivre. Cette maison, comme d'autres projets de Carlo Mollino, est celle d'une œuvre totale où chaque partie forme un ensemble. Cela ne veut pas dire pour autant que cet ensemble, avec son apparente unité, ne puisse pas entrer en dialogue avec son lieu.

Fig. XXXIII / Carlo Mollino, *Casa Cattaneo*, 1953, Agra. Photographe : Timothé Deschamps

Langage

Il est presque impossible de parler d'architectures vernaculaires sans aborder la thématique du langage. En linguistique, l'adjectif vernaculaire, rapporté à une langue, signifie qu'elle est propre à un territoire déterminé, contrairement à une langue véhiculaire qui elle se rapporte à une langue circulant entre différents territoires. Ainsi, le latin était la langue véhiculaire et les langues romanes et germaniques étaient les langues vernaculaires à la fin de l'Antiquité et durant une partie du Moyen-Âge. L'architecture ayant, selon les cultures, une dimension signifiante, est capable de parler par elle-même et pour elle-même. Elle est aussi capable de narrer ce qui se trouve autour d'elle. Nous avons vu dans les chapitres précédents qu'il existe différents éléments permettant d'instaurer ces narrations entre architecture et contexte. Cela peut passer par une approche sensible au site et à son histoire, comme dans le cas de Peter Zumthor, ou par l'emprunt d'éléments constructifs marqueurs de certaines traditions architecturales, à l'instar de Carlo Mollino. Les différents éléments composant une architecture, une fois assemblés, peuvent dire plus que s'ils avaient été pris un à un. Mais de par leur matérialité quelque fois brute, quelque fois travaillée, ces éléments peuvent aussi être porteurs d'une narration. La question se pose alors de savoir si une structure, un ensemble de règles, sous-tend ce langage, avec une grammaire et une syntaxe. Un bâtiment pourrait-il exprimer ou narrer, prenant seulement appui sur sa matérialité et les éléments qui le composent ? Sur quelles assises repose ce langage et quelles sont les clés permettant l'intelligibilité de celui-ci ? Ces préoccupations apparaissent chez les architectes durant la deuxième moitié du XXe siècle et sont à mettre en lien avec les courants philosophiques proches de la phénoménologie : « Son but étant de décrire, et non pas d'expliquer, ni d'analyser », pour reprendre les mots Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

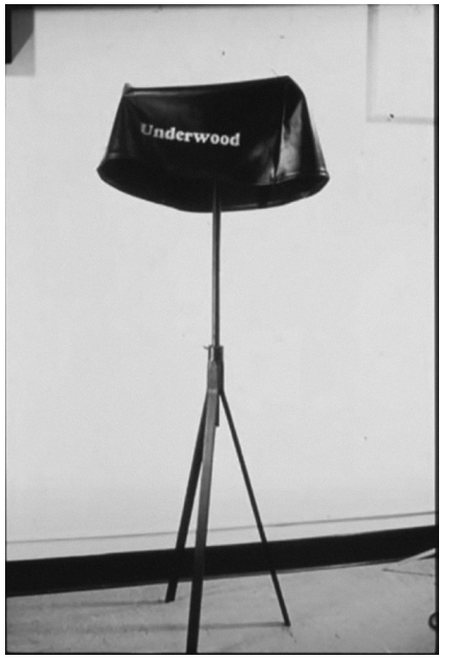


Fig. XXXIV / Marcel Duchamp, *Pliant de voyage*, 1916, réplique de 1964. Phtographe : inconnu

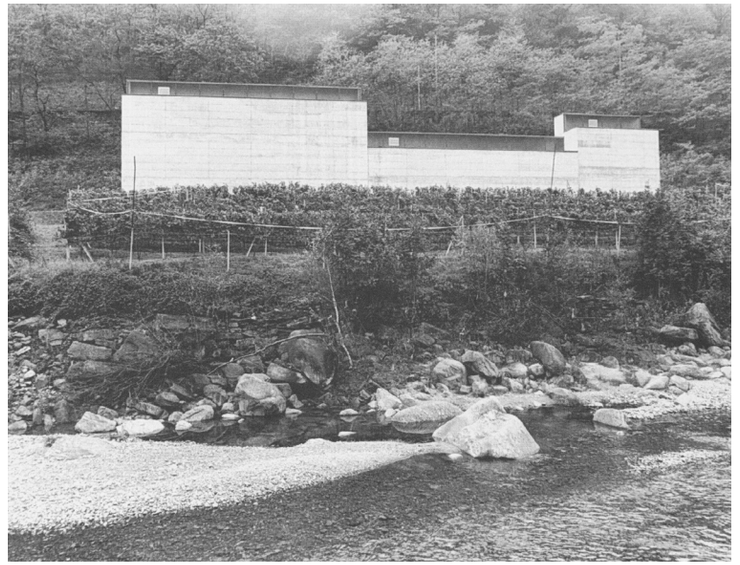
Peter Märkli, lors d'une de ses conférences, pose sensiblement les mêmes questions : « Qu'est-ce que l'on comprend par l'imagination, qu'est-ce que l'on comprend par le langage ? Existe-il en architecture un langage, elle aussi étant un langage, entre les personnes leur permettant de communiquer ? Ou il y a-t-il des langages qui sont privatisés de façon à ce que la prochaine personne ne comprenne pas la première ? »[30] Ces questionnements sont au cœur des problématiques du travail de l'architecte. Il utilise la notion de *Gestalt* pour aborder une de ses œuvres les plus emblématiques, la Congiunta (1992), un musée regroupant les sculptures de l'artiste Hans Josephsohn. Cet édifice consiste en une série de trois volumes aux hauteurs différentes. Faits en béton armé, l'on y entre par un porte disposée au commencement de la séquence, enjambant un petit escalier en acier. Le musée est fermé ; on doit demander la clé à l'auberge du village proche, Giornico. Le site est dans le fond de la vallée. Lorsque l'on y entre, nous avons à la fois l'impression de rentrer dans une église et dans un bunker, objets au demeurant courants en Suisse. La lumière pénètre à l'intérieur des espaces par le haut, à travers l'installation de verres semi-opaques. L'intérieur est baigné d'un éclairage naturel et diaphane, ne produisant pas d'ombres. La matérialité brute du béton armé est omniprésente. Son vieillissement, sans affecter les qualités esthétiques de l'architecture, témoigne du temps qui commence doucement à faire son œuvre. Les différentes pièces, toutes séquencées par une entrée dont le pallier doit être enjambé, sont disposées les unes après les autres, et c'est en parcourant cet endroit que l'impression est la plus vive. Nous sommes en quelque sorte happés dans un lieu sans ouvertures sur l'extérieur, avec une matérialité, une température, une humidité, une sonorité et une volumétrie singulières. Ce musée est spécialement conçu pour les sculptures de Hans Josephsohn, qui viennent ponctuer cette déambulation, instaurant ainsi un moment privilégié entre elles et le visiteur.

30 / P. Märkli, *My professions, the Art of building*, Conférence Harvard GSD, 2020

Fig. XXXV / Peter Märkli, *La Congiunta*, 1992, Giornico. Photographe : Christa Zeller

La notion du langage associée à l'architecture est ancienne. Comme pour tous les artefacts d'origine humaine, il est possible d'y déceler une signification. Il semblerait pourtant que ce musée possède un langage relativement hermétique et mystérieux : de par son aspect brut et monolithique, il n'existe peut-être pas de liens évidents entre lui et son contexte, si ce n'est la présence du béton armé, matériau largement utilisé dans les Alpes pour les ouvrages d'ingénieries tels que les ponts, les routes, les barrages, les murs de terrassements. L'ouvrage est avant tout une architecture tournée en son intérieur. En exposant des sculptures et en agissant comme une enveloppe fermée filtrant la lumière, elle génère un espace avec une expérience singulière. Cette expérience est plutôt d'ordre phénoménologique. Elle est sensible et subjective et est permise par le développement du langage d'un architecte. On pourrait alors objecter que le lien entre Peter Märkli et son travail est personnel et par conséquent qu'il y ait une forme de résistance entre sa présence et le contexte où il se trouve. En d'autres termes, on pourrait suspecter que le Musée de la Congiunta ait du mal à habiter son site, à être intelligible. Peter Märkli, à travers ses conférences, donne justement quelques clés de lecture. En guise d'introduction pour l'une d'elles[31], l'architecte débute par montrer une œuvre de Marcel Duchamps et juxtaposée à elle, une machine à écrire, tout du moins sa publicité. Il fait remarquer à juste titre que la machine à écrire est surprenante par le fait que ses quelques caractères, notamment ceux de ponctuations, peuvent produire une infinité de combinaison de rythmes et de structures et peut produire ainsi un nombre illimité de livres. Cette image est complétée par l'œuvre de Marcel Duchamps, Pliant de Voyage (1916), curieux collage d'objets mettant en évidence la capacité qu'a l'esprit à faire des associations entre des objets qui apparemment n'en ont pas. L'œuvre de Marcel Duchamps est à propos car pour Peter Märkli, l'architecture vient d'une part de ses géométries radicales comme le cercle, le

31 / P. Märkli, *Conférence*, A + Architecture, 2019, Bruxelles



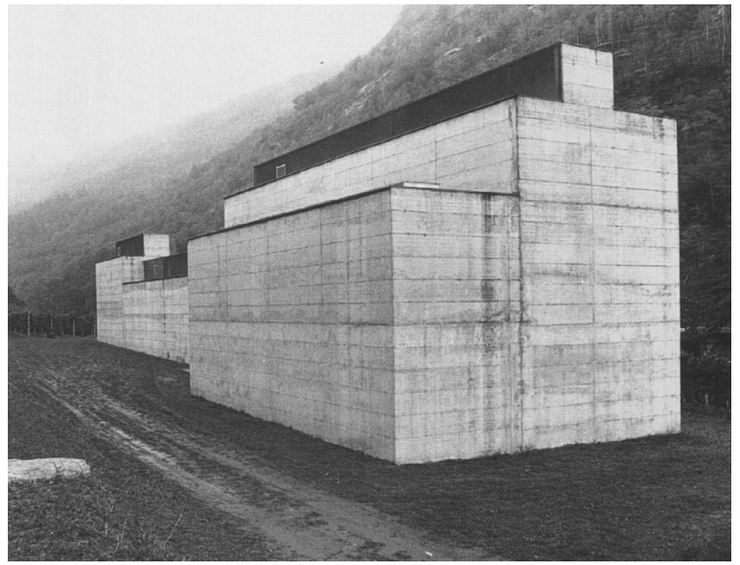


Fig. XXXVI / Peter Märkli, *La Congiunta*, 1992, Giornico. Photographe : Christa Zeller

quadrilatère, le triangle isocèle, le carré et d'autres formes ayant des propriétés géométriques extraordinaires. Ces éléments peuvent être utilisés pour créer des bâtiments et des éléments de constructions et leur assemblage suppose une grammaire précise. Le filtre pourrait être encore plus restreint en partant de ces formes simples géométriques, et pourtant les possibilités sont infinies. Cette approche de l'architecture est éminemment classique et est constituée par le développement d'une faculté à voir les choses, à exercer son œil en devinant des géométries et des proportions particulières. Mais elle montre aussi que l'architecte tend à développer un langage intelligible de son travail pour autrui en utilisant des matériaux proches de ceux déjà présents sur le site. C'est peut-être à ce moment-là qu'un lien, probablement immatériel, avec les différences entre langage véhiculaire et vernaculaire, peut être accompli.

Le besoin de passer par une approche matérialiste, ou d'y revenir, est récurrent dans l'architecture contemporaine. Certains architectes ont marqué un intérêt certain pour des matériaux ordinaires, parties prenantes d'une expression architecturale brutale. Ces matériaux sont souvent hétérogènes et leur mise en œuvre ne donne pas lieu à des détails d'articulation ou de liaison qui soient trop ouvragés. Assemblés ou juxtaposés, ils sont véritablement exposés, et leur modes de relation et de construction sont visuellement intelligibles. Les architectes Herzog & de Meuron (1978) essayent d'établir un langage à travers cette organisation de la matérialité de leurs bâtiments. Cela est peut-être une approche plus matérialiste de l'architecture et elle peut aussi être prise comme une tentative de créer un langage à travers les matériaux mis en œuvre. Il pourrait y avoir deux angles d'approche, l'une étant phénoménologique, où le matériaux parle pour lui-même, et l'autre syntaxique, où la manière dont sont mis en œuvre les matériaux constitue un phénomène, en l'occurrence ici de langage.

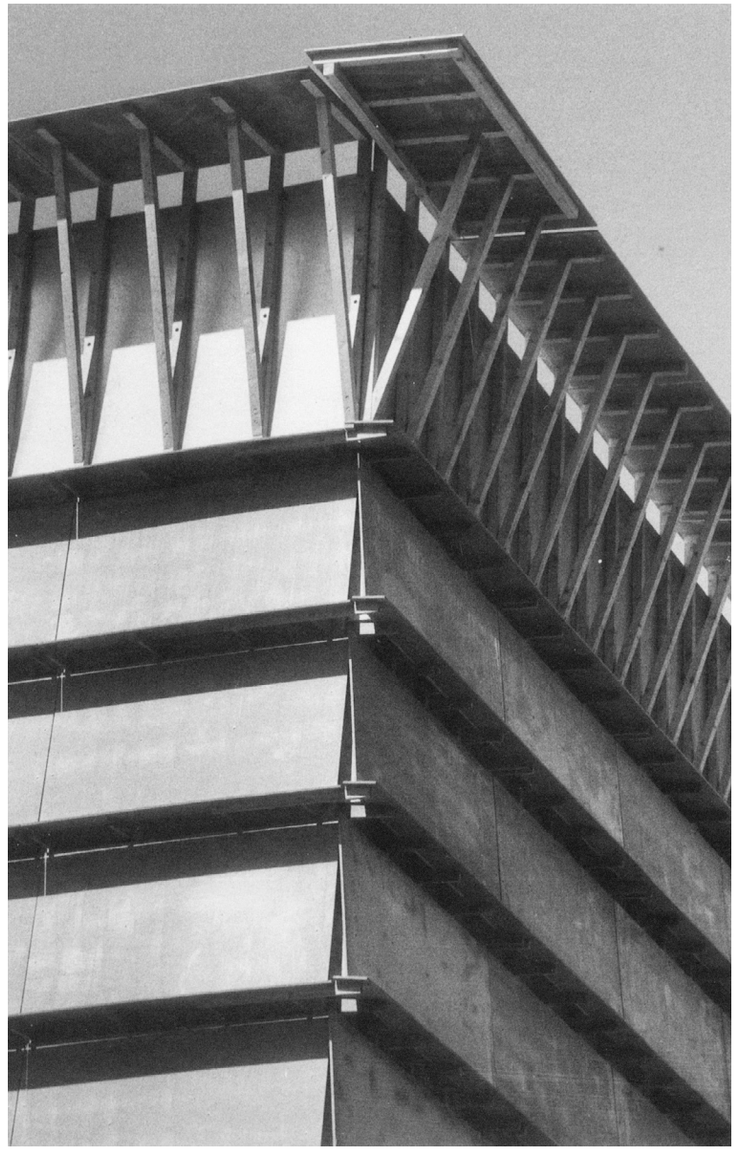


Fig. XXXVII / Herzog & de Meuron, *Entrepôt Ricola*, 1987, Laufen. Photographe : Ruth Himmelsbach

L'exemple de l'entrepôt Ricola (1987) des architectes Herzog & de Meuron possède ces deux caractères. Cela tient en grande partie à la façon dont sont constituées les façades de cet ouvrage. Celles-ci sont matérialisées par une série de plaques en Eternit alignées en strates et inclinées par le haut vers l'intérieur de la construction grâce à une structure savamment déployée à l'arrière. Le tout est surmonté d'une strate en saillie par rapport aux autres strates et constitue ainsi un acrotère. L'entier de l'enveloppe est faite ainsi. Loin du bâtiment, cette texture stratifiée s'applique à un volume simple. Pourtant, au fur et à mesure de l'approche, la matérialité et l'intelligibilité du bâtiment est tout autre. Les jeux de lumières et d'ombres sur la façade changent du fait de l'inclinaison des plaques, et la structure qui soutient celle-ci apparaît peu à peu, rendant intelligibles ses principes constructifs. Au fur et à mesure de l'approche, les différents éléments se dévoilent, tout comme la couche d'isolant. La perception du bâtiment dépend de la distance de la distance de l'observateur. Peu de temps après la réalisation de l'entrepôt Ricola, Jacques Herzog (1950) explique la démarche initiée par leur intuition : « Je crois que nous essayons d'établir une parcelle de réalité qui soit démontable, en quelque sorte, donc compréhensible. Nous sommes entourés de tant de choses et d'événements que nous ne pouvons pas décoder, auxquels nous n'avons pas accès ; justement pour cela, nous fabriquons un objet offrant sa propre langue. » Cette citation, également reprise dans le livre *Précisions sur un état présent de l'Architecture*[32] de Jacques Lucan, est suivie par l'explication suivante : « Un objet offre sa propre langue d'abord à partir de ce dont il est fait, c'est-à-dire à partir des matériaux qui le constituent intrinsèquement et de leur mise en œuvre. Le matériau devient ou redevient ainsi ce que l'on pourrait nommer le signifiant brut de l'architecture. » Les architectes parlent des liens entre leur projet et le site, en mettant en parallèle les façades de l'entrepôt et les falaises de calcaires toutes proches.

32 / J. Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Epfl Press, 2015, Lausanne, p. 120

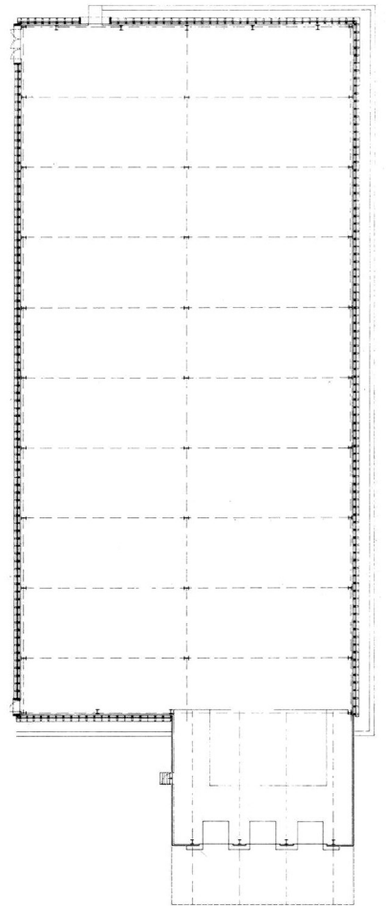
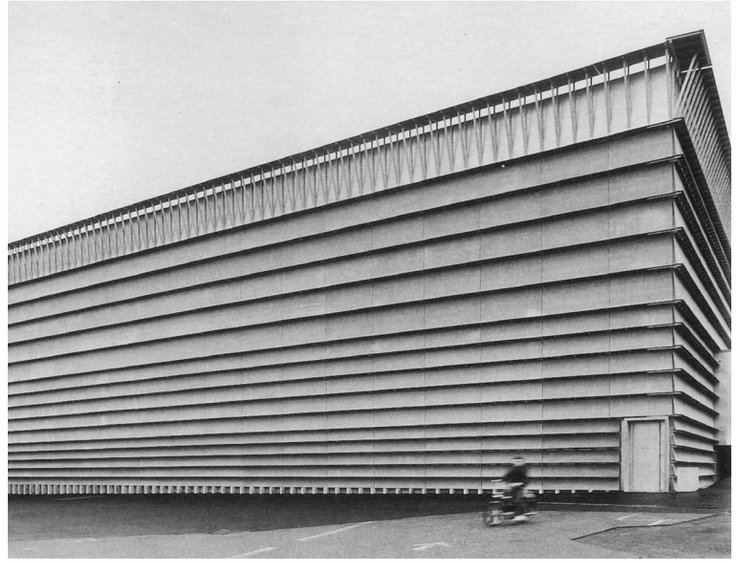


Fig. XXXIII / Herzog & de Meuron, *Entrepôt Ricola*, 1987, Laufen, plan du rez-de-chaussée

Ce parallèle est d'autant plus est signifiant que les caractères des matériaux présents ont des similarités. Ils sont stratifiés, d'un aspect minéral et se font face, créant ainsi un couloir rappelant celui d'une vallée. Les matériaux utilisés pour cet entrepôt, comme pour d'autres œuvres d'Herzog & de Meuron, sont des matériaux que l'on peut qualifier d'ordinaires. Ils proviennent d'une industrie moderne et hautement rationalisée, économiquement très performante, et sont largement utilisés dans la construction pour des programmes similaires. Ils nous renvoient ainsi à notre propre rapport à la modernité et à son système économique mondialisé. Sans vouloir trop extrapoler la définition d'architecture vernaculaire, nous pourrions nous demander à quoi ressemblerait un langage constructif vernaculaire dans un contexte moderne et mondialisé.



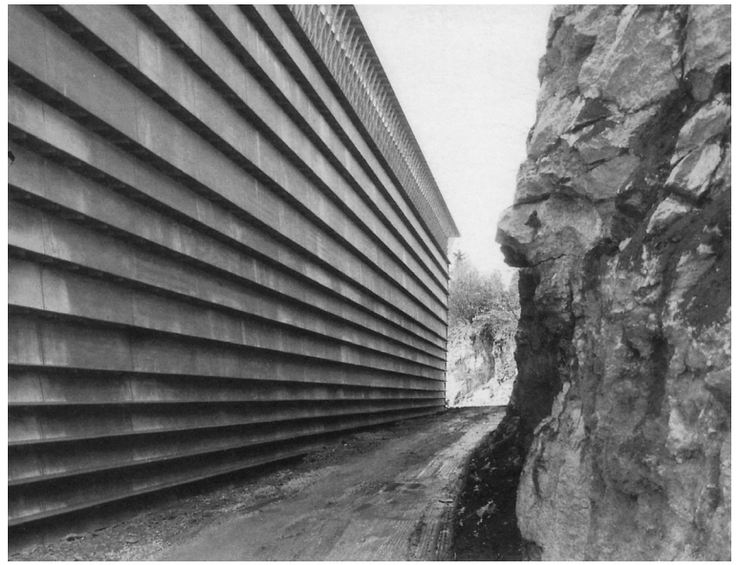


Fig. XXXIX / Herzog & de Meuron, *Entrepôt Ricola*, 1987, Laufen. Photographe : Ruth Himmelsbach

Composite

Le manque de ressources et de moyens tend à renforcer l'authenticité de l'architecture. Elle se lie plus étroitement aux matériaux présents ou proches de son contexte. C'est d'ailleurs un des caractères perceptibles de l'architecture vernaculaire. Les matériaux utilisés qui ont une provenance locale ou proche confèrent quasiment automatiquement une forme d'authenticité. On construit avec ce qui est déjà présent aux alentours. Nous avons vu dans les parties précédentes qu'il y a plusieurs façons de lier un projet à son contexte, de rendre sa présence signifiante. Cela peut se faire avec une approche sensible et historique au paysage et à ses qualités brutes intrinsèques. Cela peut se faire en empruntant des éléments matériels et formels architecturaux présents sur le site. Ou cela peut se faire en générant un langage du projet à travers l'utilisation de la matière. Une quatrième façon peut être une approche plus prosaïque consistant à conserver ce qui est déjà présent sur le site et à privilégier une forme d'hybridation. Cette dernière pourrait être soit matérielle ou formelle, mais aussi programmatique.

Le terme hybride est initialement issu du domaine de la biologie. Il signifie, en parlant de plantes, « qui provient du croisement naturel ou article de deux individus d'espèces, de races ou de variétés différentes. » C'est un phénomène rarement naturel et qui a presque toujours pour origine une intention humaine. Cette hybridation, qui est une pratique ancienne, a pour dessein de valoriser les qualités appartenant aux deux individus. Il y a une volonté d'optimisation du naturel. En linguistique, il s'agit d'un mot dont les éléments sont empruntés à des langues différentes, comme par exemple pour le mot *bicyclette*, formé du préfixe latin *bis-*, du grec ancien *-cyclos-* et d'un suffixe diminutif français *-ette*. Un terme plus efficace, plus imagé, est

Fig. XL / Alice et Peter Smithson, *Upper Lawn Pavillion*, 1962, Wiltshire, Archives de la famille Smithson

ainsi obtenu. La question de savoir si les termes architecture et vernaculaire sont une hybridation linguistique surgit alors à l'esprit. Cependant, l'hybride renvoie aussi à une dimension plus péjorative qui est celle de la démesure. *Hybrida* venant du grec *hubris* est une racine évoquant la violence, la folie, la démesure. Cette origine grecque peut nous amener à penser que l'hybride peut renvoyer à une forme de démesure, voire de monstruosité, à l'image fabuleuse du Minotaure, enfermé par l'architecte Dédale. Démesure et perte des repères semblent alors être des notions jamais très éloignées de l'hybride. Cette ambivalence du terme pourrait-elle se refléter aussi dans l'architecture ? Il semble que cela ne soit pas souvent le cas. D'une part parce que cette notion est somme toute assez rare et d'autre part lorsqu'elle est nommée, elle est presque toujours liée à une volonté de créer un ensemble cohérent et rationnel avec ce qui est déjà présent. Cette cohérence est perceptible lorsqu'il n'y a pas de trop grand déséquilibre en terme d'ampleur matérielle entre ce qui existe et ce qui est projeté. De plus, les problématiques liées au Re-Use et à l'économie circulaire font que l'on projette souvent avec une économie de moyens et que l'on cherche à faire une intervention légère. En faisant cela, la notion d'hybride semble s'éloigner pour finalement se rapprocher de la notion de composite. Dans son sens premier, ce mot revoie à l'architecture classique. Elle désigne ce qui est composé d'éléments de l'ordre corinthien et de l'ordre ionique. Nous l'associerons plutôt ici à l'idée de matériaux composites, c'est-à-dire des matériaux non miscibles mais ayant un fort pouvoir liant les uns avec les autres en conjuguant leur propriétés.

La maison de vacances Upper Lawn Pavillon (1962), des fois nommée Solar Pavilion de Alice Smithson (1928-1993) et de Peter Smithson (1923-2003), est un exemple abordant ces deux notions, hybride et composite. Elle possède en effet un caractère ambigu : elle est un pavillon résolument moderne, reflet de la culture architecturale de son époque, de ses enjeux, de sa moder-

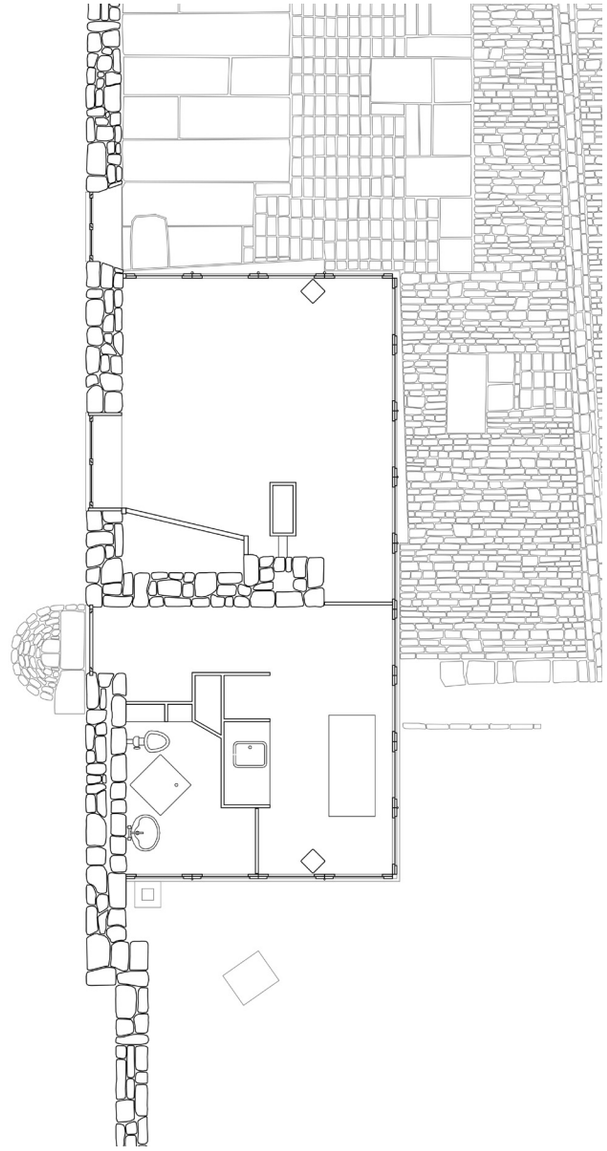


Fig. XLI / Alice et Peter Smithson, *Upper Lawn Pavillion*, 1962, Wiltshire, plan rez-de-chaussée

nité ainsi que de ses nouveaux modes de vie. Mais elle est aussi un témoignage du temps passé, du caractère vernaculaire qui existait autrefois. Elle semble faire référence à la fois à l'architecture moderne, universalisante, et à l'architecture domestique vernaculaire anglaise, à travers la figure de la « Farm Cottage ». Cette ambiguïté semble aussi s'appuyer sur la simplicité déconcertante du plan accueillant un programme rudimentaire : une pièce à vivre, une pièce de repos avec un foyer et une salle de bain. Un programme en apparence simple qui paraît lui aussi provenir d'une autre époque. Il pourrait s'appliquer à une Lafthaus norvégienne : séjour au rez-de-chaussée où l'on y fait tout, et l'étage, où l'on se repose après avoir tout fait.

Ce programme est basé sur de nouveaux modes de vie aujourd'hui bien connus,celui des citadins fuyant les centres urbains en fin de semaine à la campagne et ne s'embarrassant pas d'autres fonctions que celles du repos et de la détente. Que serait-il advenu du projet si son programme avait été un peu plus complexe ? Finalement, une forme de cohérence entre habitat vernaculaire et habitat de vacances apparaît évidente. C'est une thématique abordée par Jacques Lucan dans le chapitre *La relève touristique*[33] de son livre *Habiter, Ville et Architecture*, qui décrit le nouvel attrait pour les architectures vernaculaires des citadins de la deuxième moitié du XXe siècle. Cet attrait se manifeste à travers le désir d'aller se dépayser dans une autre forme de réalité, loin d'une modernité qui peut paraître parfois étouffante.

Pour mener à bien leur idée, Alice et Peter Smithson acquirent une ferme traditionnelle du XVe siècle dans le Wiltshire, dans le sud-ouest de l'Angleterre. L'édifice consistait, lors de l'achat, en un corps principal de ferme avec

33 / J. Lucan, Habiter, Ville et Architecture, EPFL Press, 2021, Lausanne, p. 49

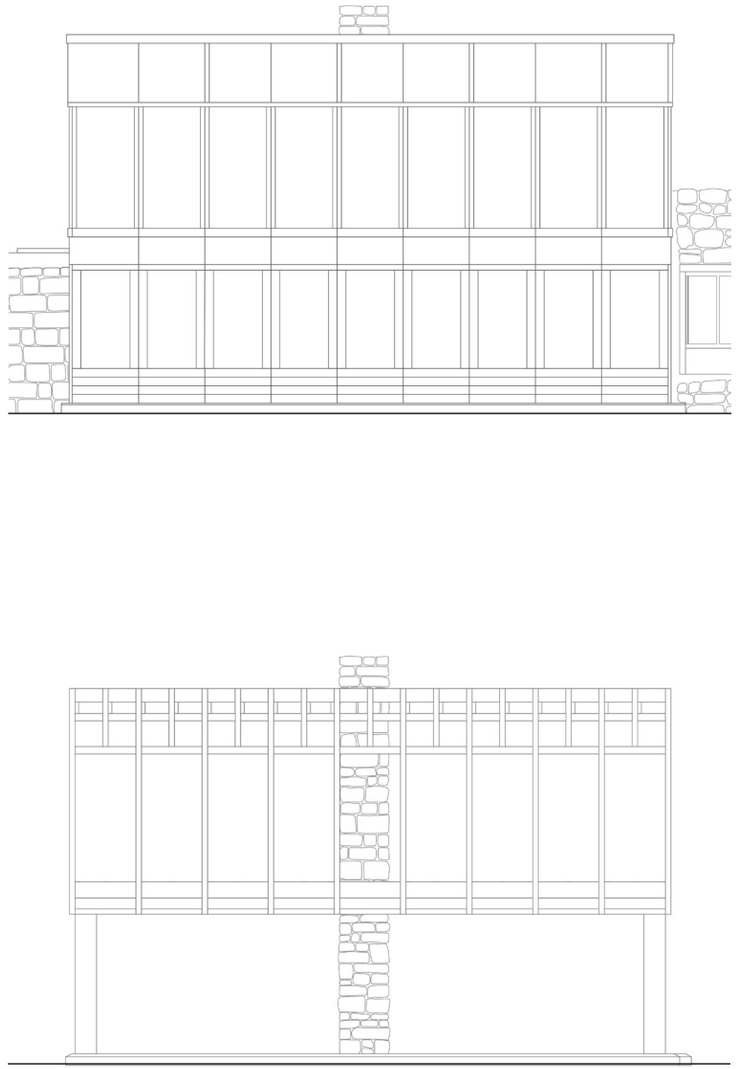
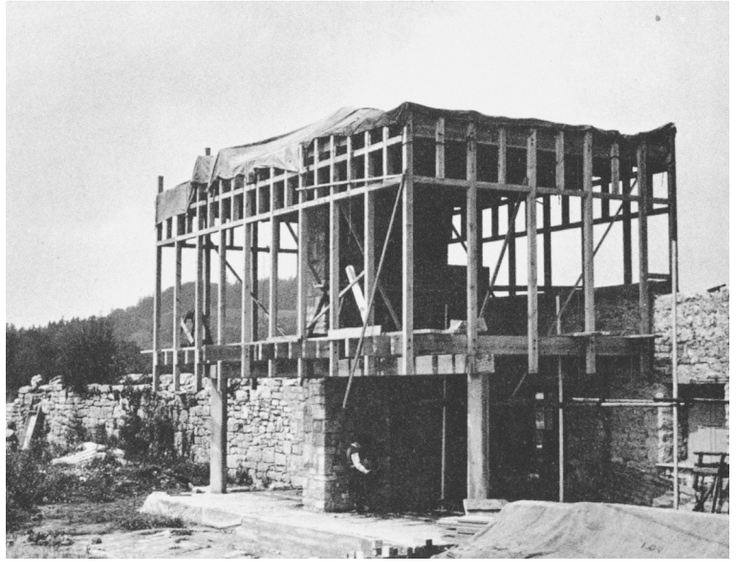


Fig. XLII / Alice et Peter Smithson, Upper Lawn Pavillion, 1962, Wiltshire, façade et coupe

un mur au nord se prolongeant de part et d'autre, créant ainsi un large jardin fermé avec un petit étang. Le corps de la ferme fut démoli en partie, seuls la cheminée et un mur central en pierre naturelle furent conservés, ainsi que tout le mur nord. Cette cheminée sert d'élément totémique dans la maison et est un organisateur tant programmatique que structurel. L'idée première du projet est l'obtention d'un volume fonctionnel interstitiel entre le mur nord et le jardin. Le rez-de-chaussée est ouvert sur l'extérieur et privilégie les portes-fenêtres sur les trois façades donnant sur le jardin, à l'est, au sud et à l'ouest. Il accueille la pièce à vivre principale ainsi que la salle de bain, tandis que le premier étage consiste en une pièce unique et sert de lieu de repos et de détente. L'étage est complètement ouvert sur le paysage de la campagne anglaise.

L'élément premier de la construction est la structure en béton armé. Il s'agit de deux piliers soutenant une poutre qui fait toute la longueur de la maison et qui traverse le noyau de la cheminée. Un élément semblable, lui aussi en béton armé, vient se poser sur le mur nord. Cette structure primaire est complétée par une structure secondaire en bois, soutenant le plancher du premier étage, les façades et la toiture. Celle-ci est doublement inclinée en son axe longitudinal central, permettant l'obtention d'un stricte parallélépipède. Le rythme de la structure est aussi celui des ouvertures sur les façades orientées sur le jardin. Le rythme de celles-ci et la symétrie du plan semblent renvoyer à un langage architectural moderne. Mais c'est peut-être avec l'organisation intérieure qu'un autre langage se développe. La cheminée, foyer central, est un élément de ce langage, de même que l'escalier dont la déclivité est plus proche de celle de l'échelle de ferme. Les poutres et les solives laissées apparentes au plafond en sont d'autres, tout comme le traitement des murs en pierres naturelles, des sols en bois et de la jonction de ceux-ci. Les ouvertures sont celles de l'ancien corps de ferme et ne sont pas non plus



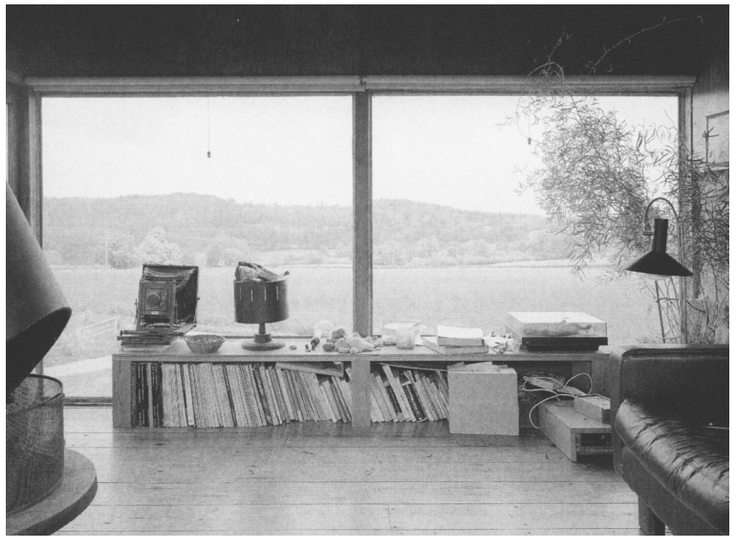


Fig. XLIII / Alice et Peter Smithson, *Upper Lawn Pavillion*, 1962, Wiltshire, Archives de la famille Smithson

modifiées, en témoigne celle laissée à l'extérieure, donnant sur la terrasse et recevant le même traitement de boiserie que ses comparses, c'est-à-dire une tablette, un dormant et deux ouvrants. Les façades sont faites avec des plaques d'aluminium, matériaux éminemment modernes. Le rythme de celles-ci suit lui aussi le rythme des ouvertures, tant sur la hauteur que sur la longueur, et permet la lecture de la structure depuis l'extérieur. Le plancher du premier étage est lui exprimé sur la façade, tout comme la toiture, par une corniche et un acrotère légèrement saillants. Chaque élément de la structure en bois est recouvert de plaques d'aluminium, faisant de chaque pièce une partie englobée dans un ensemble. La volumétrie unique et les amples ouvertures sur ses façades suivent le rythme de la structure. Le toit plat et les matériaux utilisés renvoient aisément à une architecture moderne.

Si le nouveau pavillon semble renvoyer à une architecture moderne, l'attention détaillée portée à l'existant, tant matériel qu'immatériel, rend cette architecture riche en ambiguïtés. Cela participe à sa capacité à être signifiante en multipliant les approches possibles. On pourrait cependant émettre une critique envers le fait d'avoir démoli le corps existant et de n'avoir conservé que le mur nord et la cheminée, c'est-à-dire ne pas avoir sauvegardé la majeure partie de ce qui était déjà construit. En réalité, le mur nord pourrait être considéré comme un mur de fondation sur lequel une nouvelle architecture vient se poser. Mais le fait de conserver la cheminée et les ouvertures, notamment celle entre le jardin et l'extérieur de la parcelle, va bien au-delà d'une superposition structurelle entre l'ancien et le nouveau. Les différents éléments de cette architecture ont des rôles doubles. Ils ont un rôle structurel et un rôle organisationnel. En somme, ce pavillon est sûrement une synthèse réussie entre deux contextes architecturaux grâce à un programme simple, une conservation rationnelle de ce qui est présent et une utilisation structurelle logique et économe de matériaux modernes.

Fig. XLIV / Alice et Peter Smithson, *Upper Lawn Pavillion*, 1962, Wiltshire, Archives de la famille Smithson

Un autre couple d'architectes ayant entrepris des démarches architecturales non-dénuées de similitudes est le duo formé par Anne Lacaton (1955) et Jean-Phillipe Vassal (1954). Ces deux architectes travaillent avec une approche particulière. Leurs projets faisant partie d'un ensemble très cohérent, il est difficile d'en choisir un qui soit plus emblématique que les autres. Ils ont pour bases communes d'avoir une lecture attentive du site et de son contexte. Il semble que celle-ci puisse être décrite à travers deux approches qui se recoupent dans leur projet.

La première est une approche analytique du territoire afin de déceler le « potentiel d'une évolution et de transformation de chaque situation construite, de chaque territoire déjà équipé. L'inventaire est un outil de connaissances. Il examine les situations dans leur faits et l'idée est de ne jamais démolir[34]. » Anne Lacaton poursuit avec ces mots : « Le projet invente alors une nouvelle situation, enrichie par toutes les histoires précédentes et toutes les couches existantes. En architecture et en urbanisme, nous croyons en l'importance de la superposition, plus un espace génère et combine des imaginaires multiples, plus il semble stimulant d'y vivre, et plus de nouvelles relations sont déclenchées[35]. » Le projet du nouveau musée du Fond Régional d'Art Contemporain illustre cette approche. Celui-ci abrite des collections publiques d'art contemporain. Ces collections sont conservées, répertoriées et montrées au public à travers des expositions et des musées. Il s'agit donc d'un programme multiple à vocation publique : exposition, conférence, mais aussi stockage, administration et logistique. Le projet est prévu sur le site de l'ancien port de Dunkerque, dans le nord de la France. Il prend place dans une ancienne halle à bateau longue de quatre-vingts mètres, larges de

34 / Anne Lacaton, *Conference Reinvent*, Polytecnico di Milano, 10 December 2013.

35 / Anne Lacaton, *Conference Reinvent*, Polytecnico di Milano, 10 December 2013.

Fig. XLV / Lacaton Vassal, *Musée du FRAC*, 2013, Dunkerque. Photographe : Phillipe Ruault

vingt-cinq et haute de trente. Elle est la dernière trace construite de l'activité industrielle du port, un souvenir. Suite à la désindustrialisation durant les dernières décennies du XXe siècle, le port s'est peu à peu vidé de ses installations et de son activité. Le programme prévoit de reconvertir cette halle à bateaux, nommée cathédrale par les habitants de la région, et d'y installer le nouveau programme. Mais les architectes en font une lecture toute autre. En réalité, la nature de ce bâtiment est faite par l'immense vide qu'il enveloppe. La nature de cette cathédrale industrielle est cet espace où les pas résonnent sur la chape usée en ciment et où la lumière arrive depuis de grandes baies vitrées rythmées par les piliers en béton. Remplir cet espace avec des étages aurait anéanti ses qualités. Plutôt que de faire cela, le parti pris est de créer un bâtiment jumeau à celui existant afin de conserver le volume initial et ainsi préserver le sens et la mémoire de cet ancien chantier naval. Procéder ainsi témoigne d'une lecture fine du territoire et d'une prise en considération de ce qui est déjà construit, tant en termes d'équipements et d'infrastructures que d'imaginaires. En voulant donner un jumeau à la halle, la perception de celle-ci change radicalement : plutôt que d'être une silhouette esseulée au loin, proche du rivage, elle est accompagnée par son double. La présence de chaque entité est ainsi intensifiée dans le paysage.

Procéder ainsi pour le musée, c'est doubler le volume et les surfaces disponibles pour mener à bien le programme du projet, et ce pour le même budget. La nouvelle structure offre des surfaces pour le stockage, l'administration, mais aussi des lieux d'expositions moins grands, des salles de conférences et contre la façade de l'ancienne halle, des places publiques avec des lieux de déambulation. L'ancienne salle se consacre à l'exposition et à l'accueil d'événements. Le pont roulant, situé sous les toitures métalliques, est remis en état et permet le déplacement d'œuvres d'art conséquentes. Les immenses portes, une fois ouvertes, permettent de créer un lien avec l'extérieur et accueillir d'un large public.

Fig. XLVI / Lacaton Vassal, *Musée du FRAC*, 2013, Dunkerque, Photographe : Phillipe Ruault

L'autre approche du projet s'accompagne par une lecture plus sociologique. Jean-Phillipe Vassal parle d'une « attention envers les gens, les usages, les structures, les arbres, les sols pavés, les insectes qui sont déjà présents et qui permettaient jusqu'à présent d'héberger, de guide, de charmer. »[36] Il semble qu'une pierre d'achoppement dans leur projet soit les attentes des habitants. Ils prennent en compte leurs besoins fondamentaux, notamment ce besoin d'habiter, dans certains cas de ré-habiter. Cette lecture se fait en étudiant l'attente de ces personnes, mais aussi les rapports qu'ils entretiennent avec leur habitat et les usages qui y prennent place. Le projet qui nous intéresse ici est le projet de rénovation des immeubles de Bois-le-Prêtre à Bordeaux. Ceux-ci sont les dignes représentants de l'architecture des années soixante, moment où la pénurie de logements d'après-guerre se faisait encore sentir. Il y avait une urgence à produire des logements en grande quantité, au détriment de leur qualité architecturale et constructive. Fait avec les architectes Frédérique Druot et Christophe Hutin, ce projet consiste en grande partie par la mise à disposition de surfaces supplémentaires pour les habitants. En venant disposer des structures autoportantes en façade, les architectes créent un jardin d'hiver le long de chaque appartement. Ces structures sont préfabriquées en béton armé. Elles sont soutenues par des piliers et sont appuyées contre la façade existante. Comme pour le musée du Fond Régional d'Art Contemporain, il y a l'apparition d'une façade intérieure. Ces jardins d'hiver sont fermés par des cadres en aluminium sur lesquels viennent s'insérer des plaques de polycarbonate semi-transparentes. Des dispositifs sont proposés aux habitants afin que ceux-ci puissent y accrocher des rideaux. Ce nouvel espace a une profondeur de 3 mètres et peut donc filtrer la lumière du jour. Ces interventions sont réalisées le long des façades des trois immeubles de l'ensemble. Les résidents n'ont pas eu besoin de quitter leur appartement lors du chantier.

36 / Jean-Philipe Vassal, *Conférence*, Ensa, 14 Octobre 2016, Strasbourg

Fig. XLVII / Lacaton Vassal, *Immeubles du Grand-Parc*, 2015, Bordeaux. Photographe : Philipe Ruault

Comme dans le projet du Musée du Fond Régional d'Art Contemporain, les matériaux utilisés sont légers, préfabriqués, en béton, en acier, en aluminium ou en polycarbonate. Ils sont les produits de cette industrie moderne à laquelle Herzog & de Meuron font référence lorsqu'ils utilisent des « matériaux pauvres, trouvés autour de nous » Il n'est toutefois pas certain que ce soient là des matériaux pauvres. Ce sont des matériaux ordinaires et fréquents, mais il s'en dégage une forme de noblesse. Il semblerait que leur emploi rationnel, économe et expressif dans les projets de Lacaton et Vassal participe à leur faire acquérir une qualité expressive. Cette qualité dans leur assemblage, couplée à des jeux de transparence, présents dans les deux projets, fait émerger dans ces architectures une lecture à double profondeur. Derrière ces nouvelles façades, texturées, rythmées, on aperçoit des jeux de lumières, des silhouettes mouvantes et des grands espaces baignés de lumière.

Fig. XLVIII / Lacaton Vassal, *Immeubles du Grand-Parc*, 2015, Bordeaux. Photographe : Philipe Ruault

Perspective

Les exemples d'architectures étudiés dans de cet énoncé sont avant tout remarquables par leur capacité à porter une narration. Imaginées par des architectes, elles ne concordent pas avec une définition de l'architecture vernaculaire telle que nous pouvons la trouver dans des livres d'anthropologie ou d'ethnologie. Pourtant, l'approche des architectes cités nous fait reconsidérer l'étymologie latine du mot vernaculaire, « celle ou celui né en la demeure ». Ces architectes ont chacun, d'une façon ou d'une autre, cherché à lier le site et leur projet. Nous l'avons vu avec Peter Zumthor qui s'inspire du paysage et de son histoire, avec Carlo Mollino, qui emprunte des traditions constructives déjà établies, avec Herzog & de Meuron, qui travaillent un langage avec des matériaux ordinaires, et finalement avec Anne Lacaton et Pierre Vassal, qui composent avec ce qui est déjà construit. Si l'on admet que ces architectures ne peuvent pas prendre place ailleurs, car le lien entre elles et le site est une composante de leur essence, est-ce qu'elles ne possèdent pas un caractère vernaculaire, celui d'être « née en la demeure » ? En réalité, c'est partiellement vrai. Chaque architecte apporte avec lui un bagage artistique, culturel et intellectuel. De là, les limites d'aires circonscrites se diluent et il devient hasardeux de catégoriser ces architectures. Les mots de Paul Oliver sont très justes à ce propos : pour étudier un phénomène culturel, il faut que son aire soit précisément définie : il en va de l'architecture comme de la poterie ou des paniers en osiers.[37]

Si l'étude de ces architectures n'aura pas permis de définir précisément une architecture contemporaine vernaculaire, elle aura du moins permis de voir

37 / Paul Oliver, *Shelter, Sign and Symbol*, Barrie & Rockliff : The Cresset Press, 1969, Londres p. 23

différentes manières d'inscrire un projet dans son site en développant une narration. Nous pourrions supposer que l'établissement de ces narrations est en réalité une recherche de repères culturels effacés par un phénomène de globalisation. La dimension écologique, qui est aussi sociale, rend l'enjeu double. Heureusement, le rapprochement avec le local n'est pas incompatible avec un approche durable !

Fig. XLVIII / Architecte inconnu, *un site de projet*, 2022, Lausanne. Photographe : Timothé Deschamps

Bibliographie

André Corboz, *Remarques sur un problème mal défini*, Archithèse N°9, 1974, Niedertefeun

Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, Moma, 1964, New-York

Claude Levi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Plon, 1962 Paris

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation Humaine*, J. Hetzel, 1875, Paris

Fernand Pouillon, *Les Pierres Sauvages*, Éditions du Seuil, 1964, Paris

François Furet, *Histoire et Ethnologie, L'Atelier de l'Histoire*, Flammarion, 1971, Paris,

George Gilbert Scott, *Remarks on Secular and Domestic architecture*, John Murry, 1857, Londres

Jacques Lucan, *Habiter, Ville et Architecture*, EPFL press, 2021, Lausanne

Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'Architecture*, EPFL press, 2015, Lausanne

Kenneth Frampton, *« On reading Heidegger »*, Oppositions, n° 4, Octobre 1974, New-York

Kenneth Frampton, *Pour un Régionalisme Critique et une Architecture de Résistance*, Critiques, Jan/Fév 1987, Paris

Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Duchesne, 1753, Paris

Martin Heidegger, *Bâtir, Habiter, Penser*, Essais et Conférences, Gallimard, 2013, Paris

Paul Oliver, *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, Cambridge University Press, 1997, Cambridge

Paul Oliver, *Shelter and Society*, Barrie & Rockliff, 1975, Londres

Paul Oliver, *Shelter, Sign and Symbol*, Barrie & Rockliff, 1969, Londres

Paul Oliver, *Built to Meet Needs*, Architectural Press, 2006, Oxford

Paul Oliver, *Vernacular, Material Culture, Know How*, Vol 18, n°3, International Society for Landscape, 1986, p113-126

Peter Zumthor, M. Lending, *Présences de l'Histoire*, Scheiddegger und Spiess, Zurich, 2018

Peter Zumthor, *Penser l'Architecture*, Birkhäuser, Bâle, 2010

Peter Zumthor, *Atmosphère*, Birkhäuser, Bâle, 2010

Pierre Frey, *Learning from Vernacular, Pour une Nouvelle Architecture Vernaculaire*, Actes Sud, 2010, Arles

Conférences

Anne Lacaton, *Reinvent: Enchanting the Existing*, Columbia University, 25 Mars 2013, New-York

https://youtu.be/pRkR8cXxC0g

Anne Lacaton, *Reinvent*, Polytecnico di Milano, 10 Décembre 2013, Milan

https://youtu.be/EetqDufVrJU

Jacques Lucan, *Leçon d'Honneur*, 13 Avril 2015, EPFL, 13 Avril 2015

https://youtu.be/xkp7avXPJvk

Jacques Lucan, *Conférence Archizoom*, EPFL, 8 Mars, 2016, Lausanne

https://youtu.be/bk96979nsFc

Jean-Philipe Vassal, *Conférence*, Ensa, 14 Octobre 2016, Strasbourg

https://youtu.be/3eHY8Ke_MKkhttps://youtu.be/EetqDufVrJU

Peter Märkli, *Lecture*, Center for Fine Arts, 26 Mars 2019, Bruxelles :

https://youtu.be/U_7MVYTy7RM

Peter. Märkli, *My profession, the Art of Building*, Harvard Graduate School for Design, 3 Janvier 2020, Cambridge,

https://youtu.be/BU_oX4BuqMA

Inventaire du Narratif
Architectures vernaculaires contemporaines
Timothé Deschamps

Faculté de l'environnement naturel, architectural et construit
École Polytechnique Fédérale de Lausanne
Énoncé Théorique de Master
2022

Impression : Graphus, Lausanne