

29 CHF 20 €

Baumschlager et Eberle
Beloucif
Bideaud
Broennimann
Etter
Fekkak
Gubler
Klingmann
Meyer
Maurice
Nussbaumer
Potié
Putrih
Scheiwiller
Simonnet
Spoerri-Thomen
Tschumi
Vayssière
Vicari, Paux et Francesco

Enseigne



ISBN 978-2-88474-589-5



INFOLIO



Architecture
Beat Frohen, Winterthour
Photo: Victor Roedelberger, Zurich



Architecture
Pool Architekten, Zurich
Photo: Jürg Zimmermann, Zurich



Architecture
Burkard, Meyer Baden
Photo: Jürg Zimmermann, Zurich



Architecture
Rolf J.A. Kamer, Zurich
Photo: Victor Roedelberger, Zurich



Architecture
Hubert Bischoff, Wolfhalden
Photo: Jürg Zimmermann, Zurich

construire aujourd'hui

sommaire

Éditorial	2	Enseigne
		DOSSIERS
Cyrille Simonnet	4	Au pied du mur, au pied de la lettre L'architecture moderne et l'enseigne
Bruno H. Vayssière	9	Chemins de croix Vacheron-Constantin à Genève. Bernard Tschumi, architecte
Anna Klingmann	14	Brandscapes L'architecture au service des marques
Philippe F. Meyer	18	La promesse d'un phare Siège des Syndicats patronaux à Genève (1964) François Maurice et Jean-Pierre Dom, architectes
Djamil Beloucif	22	Hiéroglyphes métropolitains Sur les tags comme langage urbain
Cyrille Simonnet	26	Désorganisation internationale Genève Nations, enseigne globale
Fabienne Bideaud	32	Oh ! mon miroir...
Jacques Gubler	34	Reklame L'architecture et le pouvoir de l'image
Tarramo Broennimann	40	Making of <i>Cinéma Attitudes</i> . Installation de Tobias Putrih, Genève, 2008
		REPÉRAGES
Raphaël Nussbaumer	44	Un minimalisme monumental Siège d'ONU SIDA à Genève Carlo Baumschlager et Dietmar Eberle, architectes
Andreas Scheiwiller	50	La star grise Immeuble de logements à Zurich Barbara Thommen et Christian Spoerri, architectes
		VARIA Lectures
Philippe Potié	55	Mille fûts <i>La colonne. Nouvelle histoire de la construction</i> Sous la direction de Roberto Gargiani
		VARIA Archives
Hatem Fekak	56	Uniforme Bâtiment Uni II à Genève Jacques Vicari, Gilbert Paux et Werner-Charles Francesco, architectes
Marlyse Etter	60	Paysage : un matériau résistant
	64	Impressum

Enseigne

À nos lecteurs,

Nos souscripteurs, nos abonnés et nos lecteurs auront perçu la baisse de fréquence de nos parutions, depuis presque deux années maintenant. Cela est dû en grande partie à la perte de notre tutelle historique, à savoir l'Institut d'architecture de l'Université de Genève. La disparition de ce dernier a entraîné la perte de toute la logistique qui nous permettait d'assurer une parution régulière, ainsi que la perte de subventions conséquentes. Nous sommes donc à la recherche de formules nouvelles (parrainage, partenariat...), susceptibles de garantir à la fois l'existence et l'indépendance de la revue, ce qui n'est pas chose facile. Nous tiendrons nos abonnés informés de l'évolution de la situation.

Le présent numéro, 66, «Enseigne», a une bonne année de retard, ce dont nous ne pouvons que nous désoler. Notre rédaction, entièrement bénévole faut-il le rappeler, travaille cependant à la production du numéro 67, sur le thème «Atmosphères». D'ici là nous espérons trouver les moyens de notre subsistance éditoriale. Quoiqu'il en soit, nous restons confiants dans la pérennité de notre titre, dont nous espérons pouvoir fêter les vingt-cinq ans d'existence l'année prochaine, en 2010.

Envers nos souscripteurs, nos abonnés, nos lecteurs, nous réitérons notre reconnaissance et nous sommes gré de la confiance qu'ils nous accordent, même si nous sommes bien conscients du sentiment tout à fait légitime de leur impatience. À tous, merci! Nous cherchons des solutions, nous en trouverons!

La rédaction

Au XVIII^e siècle, une catégorie de la théorie de l'architecture tournait à plein régime: celle de *convenance*. Elle désignait la part de décoration adaptée au rang du «propriétaire», qui pouvait ainsi montrer, voire exhiber le gradient exact de sa position dans la hiérarchie des honneurs ou des faveurs en vogue dans l'ancien régime. De cette couche de décorum, que reste-t-il aujourd'hui? Un peu plus mélangé peut-être, un peu moins conventionné sans doute, le désir d'une considération affichée continue de marquer l'esprit de l'architecture, même la plus modeste. La différence, c'est que le phénomène semble-t-il relève plus aujourd'hui de la sociologie que de l'esthétique. Encore que la distinction ne soit pas toujours d'une évidence absolue. Ainsi, il y a une espèce d'édifices qui combinent dans leur nature la double vertu d'être et d'apparaître au plus haut degré de la distinction. Ce sont les édifices que nous qualifions d'«enseigne». Enseigne, plus qu'emblème, voici pourquoi. L'emblème est une figure symbolique, un ornement habituellement rapporté (*embléma*: figure avec une devise). Alors que l'enseigne est le signe même, l'indice en acte, en exercice de désigner. Ainsi le *bâtiment-enseigne* est un bâtiment certes emblématique, mais plus encore un insigne géant, un signe de ralliement, comme une immense pancarte qui s'autodésigne, au titre par exemple de siège social ou de bureau d'entreprise soucieuse de reconnaissance.

Toute ville importante a son quartier d'affaires. Lequel concentre en général une collection d'immeubles que l'on qualifie de «tertiaires», qui abritent les fameux cols blancs partageant leur temps entre leur bureau, leur téléphone et les salles de réunion. Le

cinéma hollywoodien regorge de scènes qui se déroulent dans les halls ou les étages de ces buildings d'acier et de verre. Or loin d'être anonymes comme leur concentration tendrait à les faire apparaître (disparaître en réalité...), ces édifices révèlent chacun quelque chose de singulier. Ce quelque chose est le signe distinctif qui fait advenir l'édifice à cette catégorie que nous qualifions d'« enseigne ». Mais tout l'intérêt se situe à notre sens dans cette dimension hautement paradoxale de la distinction. Surtout quand cette dernière s'évertue à se signifier par les artifices inverses de l'affiche ou du blason. C'est la merveilleuse ambiguïté du minimalisme qui, comme l'on sait du moins fait le plus. Dans cette compétition pour apparaître *en creux* pour ainsi dire, les sièges sociaux d'entreprise, via leurs architectes, offrent parfois d'étonnantes créations. C'est à celui qui, parce qu'il se verra le moins si l'on veut, se distinguera le mieux. En somme une sorte de *potlatch* inversé, où la dépense improductive se réalise toujours dans le défi réciproque d'une capacité à dépenser le plus, mais où l'étalage de richesse s'effectue sous la contrainte d'une espèce de dogme (très protestant...) consistant à rester le plus discret possible. L'exploit consistant à rendre invisible en quelque sorte l'éclat de l'or que l'on déverse par milliers de lingots...

Genève, Zurich, Bâle sont des villes tout à fait emblématiques de cette situation. La banque, la joaillerie de luxe, la gouvernance mondiale, la pharmacie déclinent toute une quantité d'édifices dont l'architecture, loin de s'adonner à la démonstration carnavalesque de la parure, cherche au contraire une subtile manifestation de distinction. L'élégance est atteinte, dit-on communément,

quand on ne la remarque pas. Voilà donc l'enseigne advenue à son sens le plus inattendu : soucieuse de montrer, d'indiquer, elle le fait dans un silence, une posture qui affiche une espèce d'humilité, de simplicité, supposées dignes d'attention. Monastique désormais, cistercienne autant que protestante, cette manière caractérise un certain nombre de travaux, que l'on range, précisément, sous cette enseigne... On passe devant sans vraiment s'en apercevoir, mais on sent bien que ces édifices nous regardent. Impeccablement dressés, leur marbre et leur verre sont malgré tout intimidants, voire menaçants. Ils composent la grande puissance des sociétés qu'ils abritent, le font savoir discrètement et simplement, mais sûrement. Est-ce une architecture solennelle pour autant ? Est-ce une architecture monumentale, majestueuse ? Nous examinons des exemples qui travaillent précisément à la limite, profitant de leur matériau autant que de leur position urbaine. A la croisée des deux, ils affichent une posture, une allure, un *éclat* qui leur confère cette espèce d'autorité surprenante qui caractérise souvent ce genre d'architecture. Voici donc quelques unes de ces enseignes architecturales qui se hérissent dans le désordre policé de la cité.

Cyrille Simonnet



Au pied du mur, au pied de la lettre

L'architecture moderne et l'enseigne

DANS LA QUÊTE D'UNE IDENTITÉ FORMELLE adéquate à ses présupposés doctrinaires, l'architecture du Mouvement moderne, dans l'entre-deux guerres, s'est confrontée à un joli paradoxe. Alors que la théorie de l'ornement, un des piliers de la pensée académique, se voit totalement déclassée au profit d'une conception superposant autant que faire se peut forme et fonction, toute une famille d'objets ou d'accessoires, traditionnellement mais structurellement « rapportés » sur l'édifice, se retrouve sans affiliation idéologique pour leur affectation. On comptera parmi eux certains objets à fonction franchement signalétique comme l'enseigne ou la lettre. Certes, l'objectif clairement formulé de la synthèse des arts, parfaitement articulé dans les enseignements des Vhutemas, du Bauhaus ou de la Cambre, intègre facilement et spectaculairement la typographie, qui touche aussi bien le monde du livre que de l'affiche. Mais sa place dans l'architecture n'est plus aussi codifiée que celle des très classiques « inscriptions et belles lettres », et la relative autonomie plastique du logo par exemple en fait facilement un corps étranger de la « pure » architecture moderne. Les architectes se montreront souvent embarrassés par l'obligation qui leur est faite de coller des messages publicitaires sur leurs volumes. L'édifice étant censé, dans le meilleur des cas, représenter en lui-même sa destination ou son fonctionnement, on minimise les artifices destinés à en signifier les usages. Mis à part quelques morceaux canoniques (comme le Van Nelle de Brinkman à Rotterdam, le *Schoken* de la chaîne de magasins allemands dessinée par Mendelsohn, le Bauhaus vertical de Gropius à Weimar, le mot *Alfa Romeo* dans un garage parisien de Mallet-Stevens...), le bâtiment moderne s'entient à l'épuration de sa forme ou de sa construction. C'est alors moins à l'échelle de l'édifice que le parasitage publicitaire va se manifester qu'à celle de la rue, voire de la ville, dont il accompagnera d'ailleurs puissamment le rayonnement (Paris, Ville lumière...)

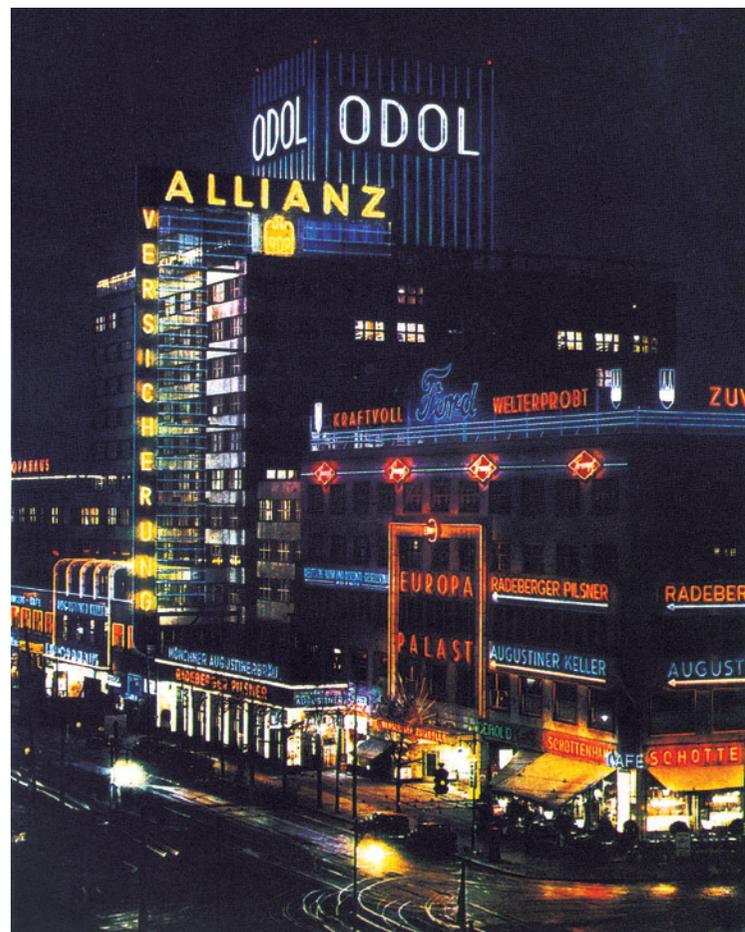
Corps et caractère

Il y a cependant une catégorie de constructions qui, par vocation pour ainsi dire, échappe à ce diktat et travaille, in corpore, avec le message qu'il émet. Il s'agit du pavillon, publicitaire, d'entreprise, de marque ou d'institution, voire de Nation, qui se dresse comme une sorte d'étendard architectonique, comme

le blason 3D de la raison sociale qu'il représente. À l'heure des grandes compétitions nationales ou commerciales, initiées à l'époque de la Révolution industrielle et considérablement amplifiées avec l'essor économique qui caractérise l'après Première guerre mondiale, l'enseigne publicitaire (ou propagandiste) se confronte avec l'écriture nouvelle inventée par les architectes modernes, dès les années 1920. Dans cette catégorie, pour mineur qu'ils apparaissent effectivement au regard de la production massive de logements ou d'équipements, les stands ou les pavillons d'exposition font figure d'exception. Certains sont passés à la postérité, à tel point qu'on les a reconstruits ou qu'on envisage de le faire, comme le pavillon de l'Esprit Nouveau (Le Corbusier), le pavillon de Barcelone (Mies van der Rohe), le pavillon de l'URSS de 1925 à Paris (Melnikov). Ils furent de véritables manifestes. Ils affichaient la Nation, la Raison (ou l'Esprit...) qu'ils symbolisaient. Ils étaient précisément conçus pour cela. Ils sont en réalité de l'architecture, plus que de la propagande ou de la réclame. Mais justement. La catégorie en dessous, mineure, du stand, de la vitrine ou de l'enseigne nous intéresse. Pourquoi? Parce qu'elle travaille avec ou intègre l'objet contaminant par excellence: la lettre.

C'est d'ailleurs le problème de l'enseigne vis-à-vis de l'architecture: elle signifie par la lettre et le mot, signes arbitraires par excellence, alors que l'architecture, au moins dans son expression doctrinaire, n'est pas, ne doit pas être arbitraire. Tant de combats et d'énergie dépensée pour arriver au signifiant pur de l'objet construit (forme = fonction = construction) ne sauraient s'effacer devant ce signe de pure convention qu'est la lettre, qui plus est colorisée, clignotante, stylisée. Il y a comme une contradiction, au moins sur le plan idéologique, entre architecture et publicité (dans les années trente). Alors que ne choquent nullement « rue et publicité », « ville et publicité », comme le montrent par exemple les photomontages de François Kollar. Le boulevard, la ville en sont un des vecteurs, et tant le marché (le marketing) que les arts appliqués (le design) auront contribué à son fantastique déploiement. Les grandes enseignes lumineuses qui égayent la ville

de la « Belle époque », d'abord tapis verticaux de milliers d'ampoules électriques (la lampe à incandescence est mise au point par Edison dès 1880) avant de profiter des développements de l'éclairage en tubes fluorescents au néon (société Claude Lumière, 1912) sont des dévoreurs d'architecture, des négateurs de façades, qui d'ailleurs, comme les fantômes, ne se réveillent que la nuit. Peu nombreux sont les architectes modernes qui inféodent leurs projets aux futiles paillettes de la réclame. On connaît l'exemple, pour finir singulier, d'Oskar Nitzchke, qui en 1935, dessine une maison de la publicité sur les Champs-Élysées, dont la façade est constituée d'une sorte de résille métallique traversée de lignes lumineuses, entièrement couverte de messages publicitaires (le projet est essentiellement connu pour sa belle perspective nocturne; mais en pouvait-il être autrement?). Ce projet séduira les américains auprès de qui il ira travailler dès 1938. Pour spectaculaire que ce projet apparaisse, il n'a guère été sinon imité, au moins interprété par ses contemporains, du moins pas avant les années cinquante (Archigram) et soixante (Las Vegas...). Car la doctrine

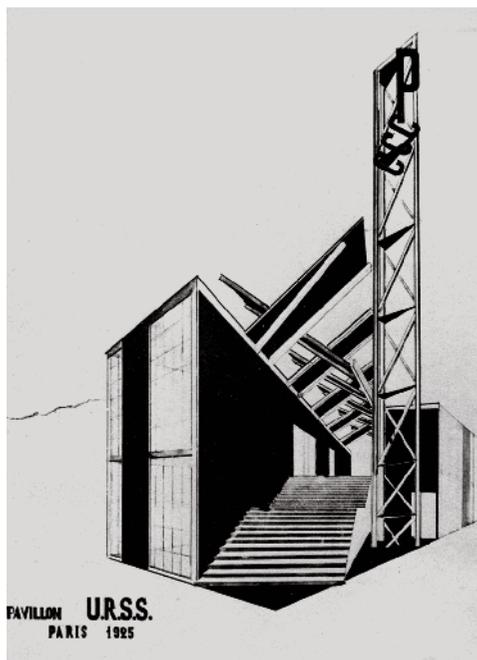


moderne est idéologiquement trop pure pour confondre les genres. Si elle s'ouvre à l'art (peinture, sculpture), c'est parce que l'art s'ouvre, dans un parcours assez vertigineux, à ses propres racines figuratives, qui tendent vers un degré zéro de l'expression – tout le contraire de l'enseigne publicitaire, la « réclame » sursignifiant son message par toutes sortes d'artifices qu'on ne serait pas loin de qualifier de vulgaires (brillant, clignotant, caricatural, coloré...). La doctrine moderne n'a pas encore essuyé la lente offensive critique qui ne se déclenche qu'après guerre (Team Ten, Archigram encore, et Pop'art bien sûr...). Elle ne sait que faire du signifiant de la lettre, du mot, du slogan.

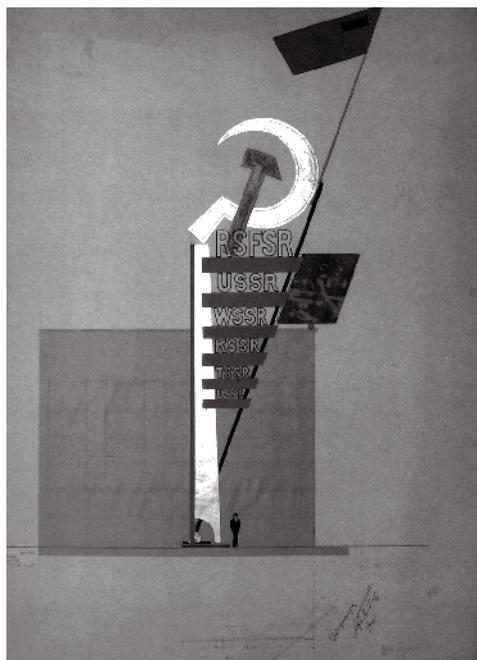
De Koninck, Depero

Le slogan. Ce n'est pourtant pas ce qui manque dans l'expression doctrinaire du Mouvement moderne. Discours performatif plus que constatatif, le langage des manifestes use volontiers de l'impératif, du ton du commandement, comme le message publicitaire... Mais pour dire l'obligation morale d'une rigueur toute protestante, celle du dépouillement et de la sincérité. Même l'attitude futuriste, pourtant gonflée d'articles provocants, prometteuse d'excitations jouissives et éphémères comme la publicité, se cogne aux murs de béton armé et de verre. Les futuristes déclament sur l'art, sur la vie, sur la ville, peu sur l'architecture (mis à part Marchi ou Sant'Elia,

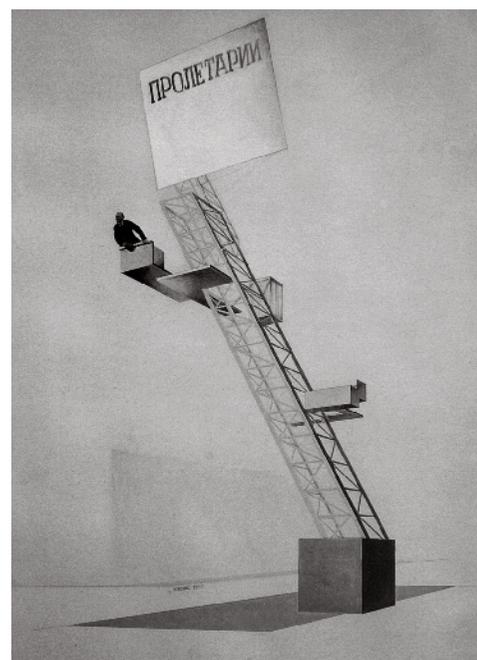
qui écrit par exemple en 1914: « la maison de verre, de ciment, de fer, sans peinture et sans sculpture, riche seulement de la beauté de ses lignes et de ses volumes (...) doit s'élever au bord d'un abîme tumultueux »). Car l'architecture n'est pas un théâtre, n'est pas une scène. Elle est, en 1920, une force, un engagement, elle n'est pas un spectacle. Il faut certes nuancer, à commencer par les programmes. Dans les foires commerciales ou les expositions nationales ou internationales, le pavillon ou le stand, c'est une évidence, s'inscrivent par vocation dans la logique de l'annonce. De propagande à l'est (Lissitzky, Melnikov, Vesnine, Guinzbourg ont tous manipulé plus ou moins adroitement et à grande échelle le fameux sigle CCCP), de promotion à l'ouest, le message porté par ces édifices s'articule spectaculairement à son support, avec lequel parfois il se confond. Le graphiste Herbert Bayer, très jeune professeur de typographie au Bauhaus développe un enseignement où il associe étroitement architecture, sculpture, graphisme, et même effets sonores. Le projet d'un étudiant de sa classe pour un kiosque à journaux, daté de 1924, très de Stijl dans l'allure, est devenu une véritable icône en son genre. Sur le même registre de l'édicule porte-lettre, il faut citer le pavillon de la publicité conçu par l'architecte belge Louis Herman de Koninck pour l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1935. Il montre bien comment le langage de l'architecture moderne se confronte au langage de l'enseigne selon



K. Melnikov, Dessin du pavillon soviétique pour l'exposition des Arts Décoratifs à Paris, 1925 (source : K. Melnikov Le pavillon soviétique, Paris 1925, L'Équerre, Paris, 1981, p 87)



El Lissitzky, Projet pour le pavillon soviétique pour l'Exposition internationale de la presse, Pressa, 1928 (source : El Lissitzky, Paris-Musées, 1991, p. 201)

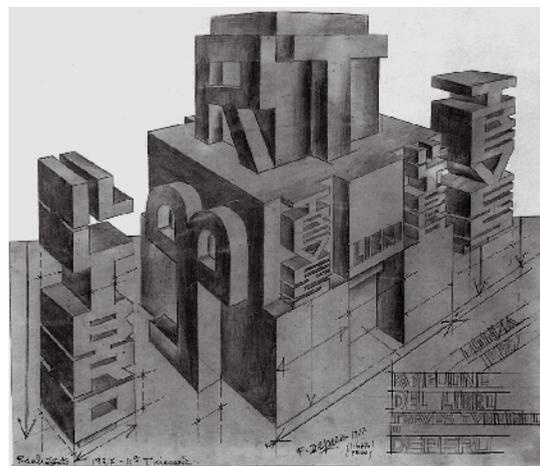
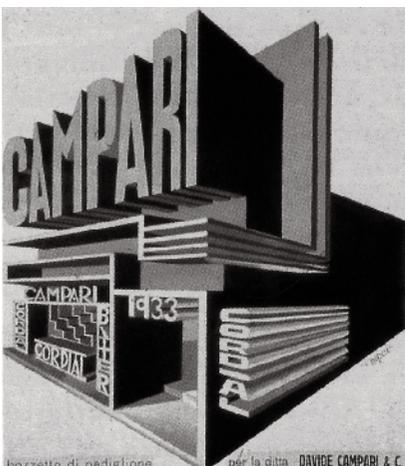
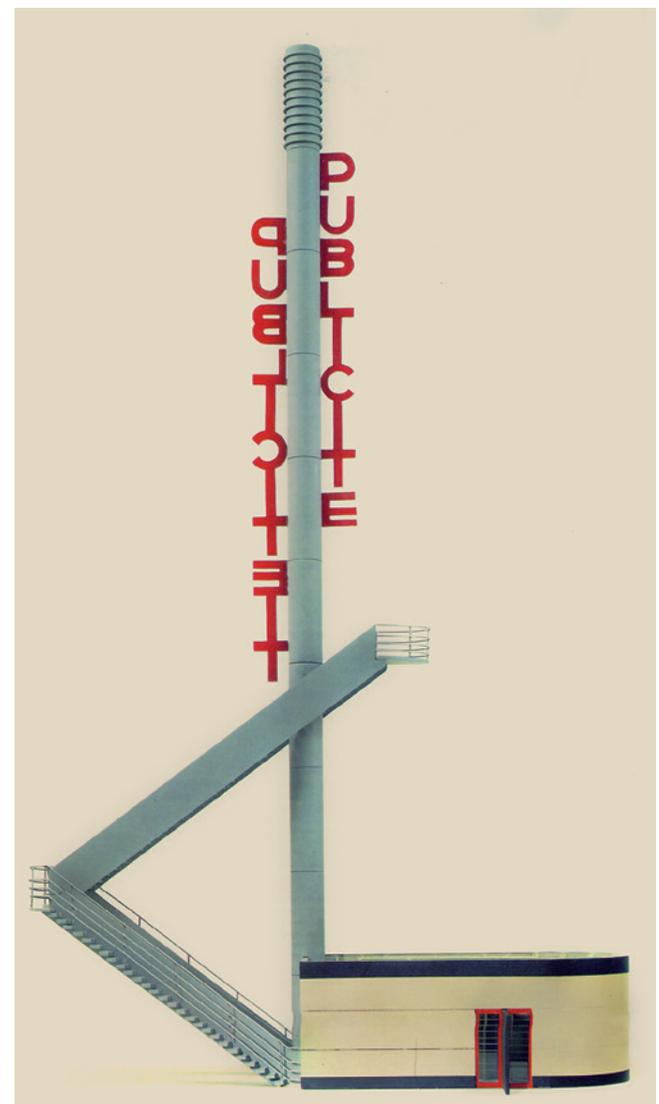


Herbert Bayer, projet de kiosque à journaux, 1924, Berlin (source : Bauhaus Archiv, in Paris Berlin, 1900-1933, Éd du Centre Georges Pompidou, 1978, p 329)

El Lissitzky, Projet pour une tribune Lénine, Moscou, 1924 (source : El Lissitzky, Paris-Musées, 1991, p. 200)

des dispositions non dénuées d'ambiguïté. De Koninck est engagé depuis plusieurs années dans des projets de pavillons publicitaires, dont les plus connus sont ceux réalisés pour la marque Celotex, un matériau d'isolation. Ses pavillons présentent tous à peu près la même silhouette : une sorte de tour élancée support de la marque, soit l'enseigne au sens propre, et une petite construction qui sert de socle et d'espace d'information (ou d'exposition). Sur le projet initial du pavillon de la publicité, le mot « PUBLICITÉ » en lettres rouges, est accolé verticalement à un mât (qui ressemble bizarrement à un aérateur à cause des collerettes qui couronnent le tube), lequel est structurellement maintenu à mi-hauteur par un escalier à deux volées qui dessert un belvédère ou une

riste de la seconde génération (« second futurisme »), Fortunato Depero (1892-1960) est plus connu comme peintre, publicitaire, scénographe ou « décorateur », notamment pour son utilisation originale des nouveaux matériaux (bakélite, buxus, formica) en pleine période d'« autarcie », sous le régime de Mussolini. Inventeur et défenseur à la fin des années vingt d'une « architecture typographique », il réalise dans cet esprit le pavillon du livre des éditeurs Bestretti, Tuminelli et Trevès lors de la troisième Biennale des Arts Décoratifs à Monza en 1927, ainsi qu'un projet de kiosque pour Campari en 1931. Ces édifices sont littéralement « construits » avec des énormes lettres en volume, assemblées comme des fontes géantes. Cette espèce de construction littérale, au sens



tribune, on ne sait. Simple et élégante composition graphique (promise à un certain succès : Nervi s'en inspire pour le monumental Palais de l'eau et de la lumière pour l'Exposition de Rome en 1942), ce dessin tente de donner au mot/mat une autonomie qu'il a du mal cependant à manifester. Le mot, malgré sa couleur rouge, est comme prisonnier d'un support (le mât) qui pourtant n'a d'autre fonction que de le rendre visible et lisible. Ce n'est d'ailleurs pas ce projet qui sera édifié mais un édifice spiralé beaucoup moins séduisant, dont l'histoire retiendra surtout l'anecdote qui lui est attachée : la colère de De Koninck découvrant des publicités sauvages collées sur les murs de son pavillon de la publicité...

Dans une optique plastique pratiquement symétrique et inverse de celle de De Koninck, le cas des kiosques de Fortunato Depero mérite d'être mentionné. Considéré comme futu-

immédiat du terme, évoque certains exercices typographiques constructivistes ou des Vhutemas. La lettre, doublement contrainte – par son dessin propre et par le mot qu'elle doit signifier – compose une improbable stéréotomie, un peu bancal. Il n'empêche que ces dessins ou ces maquettes ont un souffle saisissant, inscrivant leur message tectonique dans la tension délibérée du symbole graphique et de la masse compacte de la fonte. À la légèreté du mât publicitaire de De Koninck s'oppose ainsi la masse compacte et empilée du type, du caractère, du corps bâti de Depero.

La devanture selon Bat'a

Sur un registre autre que celui du stand d'exposition, si petit et si monofonctionnel qu'on peut le réduire à sa seule qualité d'enseigne (un signe monumental), le cas – pour finir as-

Fortunato Depero, projet pour le pavillon Campari, 1933 (source : Art & Pub, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p 179)

Fortunato Depero, projet pour le pavillon des éditeurs Bestretti, Monza, 1927, (source : Art & Pub, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 1990, p 178)

L. H. de Koninck, projet pour le pavillon de la publicité, Exposition internationale de Bruxelles, 1935 (source : Louis Herman de Koninck, Architecte des années modernes, Bruxelles, 1998)



sez rare – de la promotion industrielle mérite d'être relaté. Un des exemples les plus célèbres est celui de la maison Bat'a, le fameux fabricant de chaussures de Zlin. La firme tchèque est la première semble-t-il à construire et à diffuser son image (au sens : image de marque) par le biais de l'architecture. De l'architecture moderne qui plus est, dont la sobre volumétrie et la monochromie ne favorisent guère a priori le singularisme identitaire. C'est peut être sur ce paradoxe que joue l'architecte Vladimír Karfik (1901-1996), qui signe la série la plus rigoureuse des magasins de la firme, dans les

grandes villes de la Tchécoslovaquie, Prague, Brno, Zlin, Marienbad... Reprenant le module constructif inauguré par son prédécesseur Arnost Sehnal, un squelette de béton armé aux poteaux circulaires sur une trame de 6.15m, il conçoit ses variations à partir d'un motif récurrent : une immense devanture lumineuse à l'échelle du bâtiment, surmonté du logo *Bat'a*. Telle une enseigne géante, la façade met en scène les différents niveaux comme autant de vitrines, qui d'ailleurs s'adornent d'autres enseignes ou de messages publicitaires, parfois jusqu'à saturation comme à Brno (1931). Le

chasseur véhicule une image de modernité et d'élégance à travers ces grands cadres qui s'illuminent la nuit et font miroiter une marchandise plutôt conventionnelle en 1930 (de modestes souliers !) Les quatre lettres et l'apostrophe de « Bat'a » fonctionnent doublement comme logo de la firme et comme marque de fabrique. Couronnant des édifices « résolument modernes », comme on souhaite qu'ils soient perçus, le sigle agit comme un fixateur de concept et d'image. Chose aujourd'hui totalement admise (surtout pour les boutiques de « griffes » ou de mode : Mango, Prada, Vuitton, etc.), alors que le seul nom de la marque vaut désormais pour l'enseigne, laquelle généralement s'évapore au profit d'une simple vitrine qui ne laisse rien voir d'autre que l'intérieur blanc, dépouillé et suréclairé du magasin.

On connaît la classification hégélienne de l'art, plaçant l'architecture au bas de l'échelle esthétique, parce que la plus matériellement dépendante, et au plus haut la poésie, pour des raisons inverses d'immatérialité et d'efficacité spirituelle. En somme, la lettre, le mot, la phrase, dont les supports ne sont que pure convention et dont la capacité expressive et signifiante est quasiment infinie, sont plus proche de l'Esprit que l'architecture, art d'encombrement s'il en est. Or que fait la modernité (celle des avant-gardes) ? Elle tente d'instituer, plastiquement au moins, ce degré d'abstraction qui fait défaut à l'architecture. Projet qu'elle assume magnifiquement à travers des œuvres comme celles de Mies van der Rohe ou de Le Corbusier. Sur un autre versant (voilà la morale de notre histoire), à travers le vaste mouvement de la synthèse des arts, elle (la modernité) confère au mot, à la lettre, une charge matérielle et signifiante jusqu'alors inégalée. Tristan Tzara est bien connu pour cela, qui, littéralement, substantifie le mot (poème dadaïste : découpez des mots dans votre journal, mettez les dans un shaker, agitez...). La typographie dans les écoles d'art appliqués devient une discipline puisant aux mêmes ressources créatrices et matérielles que la peinture, la céramique, l'art textile..., ouvrant le registre du sens aux contours de la lettre, aux textures, aux couleurs, aux matières. Mais lorsqu'il grimpe sur les façades, le mot se stylise, s'aligne, se contorsionne, prenant soin de composer plastiquement avec son support. Au fond, renversant la hiérarchie hégélienne (ou la remettant sur ses pieds...), l'esthétique du Mouvement moderne aura restitué l'esprit à l'architecture et redonné corps à la lettre... 🍷



Chemins de croix

Vacheron-Constantin à Genève. Bernard Tschumi, architecte

Premier travelling automobile

DEPUIS L'AUTOROUTE, fin 2004, après avoir franchi la frontière en venant de France, dans la quiétude nouvellement retrouvée d'une mobilité helvète mesurée (tous au pas de cent... à l'heure), contrairement à ses consœurs du

siècle dernier, la nouvelle manufacture horlogère Vacheron Constantin n'exhibe pas, elle, de grosse horloge triomphale.

Bâtiment calme s'il en est, gigantesque pliure (nous y reviendrons, de la justesse formelle à la métaphore deleuzienne abusive), tout le contraire d'une « architecture logo abu-





sive», elle exprime surtout l'assurance d'une modernité mécanique réconciliée avec son futur high-tech.

Il est vrai que c'est aussi le siège international de cette vieille et prestigieuse maison genevoise (1755: la première manufacture au monde!) aujourd'hui raliée au groupe Richemond. Ce dernier aime cumuler, à dessein, la qualité et la discrétion, voir son siège à l'autre bout du Canton, inauguré en 2007, invisible – parce que caché; transparent – ce qui n'est pas du même ressort – car signé Jean Nouvel.

On retrouve ici aussi une certaine volonté de dissimulation, mais la forme générale, forte, prégnante, massive autant que subtile, est là pour remettre nos pendules à l'heure (et même à cent pour cent, fit l'automobiliste heureux). Bref, comment faire logo sans tâche autre qu'une gigantesque épure presque conceptuelle? Tout le contraire du fameux bâtiment canard repéré à Las Vegas en 1965 par Robert Venturi...

Deuxième travelling cyclomotorisé

Depuis le centre-ville, comptez bien une bonne demi-heure, surtout si vous tentez d'y aller en mobylette! Foin de la grande pièce d'orfèvrerie somptueusement posée en plein champ latéral, cette fois il vous faudra « ramer » pour décrocher la timbale. Entendons-nous: autant la vision *highway cruising* est immédiate, for-

tement là, autant l'approche à petits pas est compliquée. La Faute à « se perdre » dans cette nouvelle zone d'activités aux champs située après Plan-les-Ouates. Pas question ici de prosélytisme, ni même de pancarte dûment apposée. Pis, on voudrait vous égayer et surtout vous inciter à ne pas y aller « pour voir » que l'on ne s'y prendrait pas autrement. Tout le contraire, cette fois, du siège social tant convoitable par tous les admirateurs de votre réussite. Le faux logo discret et efficace du lointain n'a pas ici de substitut pour le proche.

Bon, après avoir tourné en rond quelque peu, puis trouvé deux jardiniers d'espaces publics aux avis antinomiques, enfin une allée coudée (oxymore) m'y conduit. Mais, pourquoi n'avoir comme raccordement au réel que ce misérable diverticule en plein champ céréalier? Un peu comme si le seul espace visuel propre au projet était d'abord celui du champ de vision autoroutier!

Gageons qu'à part le personnel et quelques fournisseurs avisés, les visiteurs de près ne sont pas les bienvenus. Certes, la marque fleurit sur la rade de Genève comme l'une de ses plus belles enseignes lumineuses. Des bureaux sont même encore situés en l'île, ainsi qu'un (petit) musée boutique. D'autres ateliers eux se font tout aussi discrets, aux Acacias, au milieu de ce beau périmètre stratégique pour l'agglomération au devenir prometteur. Tout le contraire du siège de Rolex à deux pas. D'autres encore se terrent

en Vallée de Joux, à 75 kilomètres d'ici, berceau de l'activité horlogère. Souvenez-vous des paysans jurassiens férus de micromécanique, c'était il y a trois siècles.

Troisième travelling piétonnier et fuck the context

Tout bâtiment, encore plus lorsqu'il veut vous en imposer, se doit d'être approché à pied, d'être jaugé à pas mesurés, d'être contourné savamment et surtout, pénétré par plusieurs bouches. Pas question donc de faire lever la barrière d'accès située à cent ... mètres, juste sur le coude de la voie de desserte. Je rate donc, hélas, la lente décélération automobile prévue pour se parquer en douceur sur un plan incliné de stationnement qui s'enfile par dessous le grand corps bas de la manufacture. Pour être franc, cette solution est d'ailleurs génialement mise en scène: disparition lente, progressive, mais non totale, des véhicules, lesquels sont subtilement mangés par la firme mère (2 à 300, surtout ceux du personnel, venu essentiellement de France voisine, comme on dit ici; les rarissimes visiteurs n'ont hélas qu'une petite bande externe à disposition, suffisamment écartée de l'entrée à laquelle elle fait front, pour devoir se commuer eux aussi en piétons respectueux).

La ronde périphérique immédiate est, elle, hélas, beaucoup plus délicate, voire quasi im-



possible. Pas question de guigner (autre bel helvétisme) : le vaste parc paysager n'est qu'un artefact visuel doublement vertueux, pour les autoroutiers du lointain et pour les employés du dedans. Mais sans autre formulation d'usage propre que son abstraction inaccessible, et ce sur plus de trois hectares (soi-disant pour les extensions ...). C'est d'ailleurs aussi et surtout une manière très élégante et parachevée d'oublier toute tentation contextuelle propre au site, lequel redevient une nappe blanche (verte). Donc, une seule issue pour ne pas se faire tirer dessus à vue, franchir enfin la grande porte ...

Quatrième travelling intérieur

Contrairement au $B + A = BA$ enseigné autrefois dans les écoles d'architecture, lequel privilégiait toujours l'entrée principale, surtout

pour les bâtiments emblématiques, une certaine tendance opposée, dont participe celui-ci, voudrait au contraire que l'huis majeur ne soit qu'un simple panneau dérobé parmi d'autres. Donc, ici, logo architecture = ni enseigne, ni portail monumental : plutôt une sculpture avec un trou de souris. Être anti Beaux-arts à ce prix ne coûte pas cher mais produit toujours son petit effet de surprise. Bref, logo ne veut plus dire effet canard comme nous l'avons déjà remarqué : depuis l'opéra de Sydney et surtout l'effet Bilbao (autre nom, plus marketing, du Guggenheim de Frank Gehry), seule compte l'image résiduelle la plus forte possible, peut-être aussi la plus belle qui soit : attention, ici, l'épure raffinée de VC ne peut se comparer aux copeaux paillettes du maître californien à la psychothérapie réussie (c'est son ami feu Sydney Pollack, autre juif exilé, qui nous le fait com-

prendre dans son film à son sujet). Nous restons genevois, plus que sages.

Ouf, enfin dedans, et formidablement « déçu en bien »

Après tout, n'ayons pas peur, ce merveilleux aphorisme vaudois convient parfaitement à Tschumi fils. Dieu sait si nous sommes tous déçus, cette fois de près, par Rem Koolhaas ou Jean Nouvel, autres protagonistes prestigieux d'une certaine architecture conceptuelle voulue essentiellement comme programmation avant tout (rappelons à ce sujet l'extraordinaire École du Fresnoy par notre auteur du jour, également signataire par ici, en 2007, de l'ECAL à Renens, et vingt ans auparavant, du plan d'urbanisme du Flon à Lausanne, hélas tronqué par la suite, car, alors, voulu par lui comme un enchevêtrement de circulations signifiantes

dont il ne reste que sa station de M2). Ici, l'aide (euphémisme) de Véronique Descharrières, associée, n'a pas été vaine, loin de là.

Premier choc, la qualité imparable de tous les détails les plus infimes de cette réalisation de prestige dont tous les coûts sont d'ailleurs tenus secrets. Pas faute d'avoir essayé, mais Genève oblige, plus une couche de finition à la Richmond qui « ne communique jamais à ce sujet ». Joli paradoxe, d'ailleurs, puisque nous somme censés la parcourir essentiellement de loin, derrière nos pare-brise embués. Mais bon, la qualité ne ment pas seulement, ici, à travers toutes les finitions (matériaux et tout le tralala). Elle est présente dès les plans d'exécution. Pas un seul chameau. Tout est impeccablement raccordé, emboîté et camouflé. Collez votre nez sur le raffinement de la visserie des potences d'éclairages suspendus. De la vraie micromécanique de grand luxe. Du métal bien sûr, toutes sortes de feuillures et pliures, mais aussi un béton nu intérieur absolument extraordinaire, digne des plus grands maîtres minimalistes japonais. On sent encore à plein tube l'éprouvette du cimentier chimiste de haut vol! Allez, oublié l'argument simpliste mais quand même vainqueur du concours: la gravitas (permanence) du béton venue soutenir l'enveloppe métallique (dynamique du futur), tout comme la « forme intemporelle de notre temps » citée par l'auteur.

Par contre, l'ambiance presque mystique trouve une forte résonance, grâce au patio cen-

tral ratissé zen, bien sûr interdit mais totalement serein, à ce prix qui ne veut pas être dit.

Donc, amis autoroutiers, sachez qu'une visite au dedans est indispensable (et tant pis pour l'accueil forteresse, quand on veut côtoyer la beauté, il faut aussi savoir la caresser).

Imaginez, une gerbe de fleurs seule (mais qui donc...), hissée par des cages de verre (« ascenseurs », quel mot vulgaire), discrètement récupérée au-dessus de vous, là où le dépoli des planchers également de verre est presque érotiquement légèrement martelé par l'embout caoutchouté des escarpins à pas feutré venus des hautes sphères de l'administration, tandis qu'en contre-bas s'affairent les blouses blanches des chirurgiens chronographes. Une vraie petite grande messe surréaliste, celle de 11 heures du mat, dans un espace quasi religieux. Mais, premier doute: tout concourt à une hypertrophie monumentale déguisée alors que l'espace tangible et réel demeure petit, presque exigü, lui. Sournoiserie dans l'ajustement des échelles, un hall de cathédrale devenue chapelle prévu pour quelques employé(e)s du haut seulement: nous ne sommes pas dans ces atrium présomptueux de grands sièges sociaux. On compte ici par toutes petites dizaines pour la partie bureaux (26 contre dix fois plus dans les ateliers du rez). Alors, cette emphase d'entrée, raté fonctionnel ou voulu métaphorique?

Le travail sur les lumières est lui aussi particulièrement soigné. On ne vient pas pour rien

d'une culture de « cabinotiers » qui utilisaient savamment les reflets du Rhône pour travailler. Comme il n'est pas question d'un seul côté nord, des jeux de pare-soleil apparemment efficaces viennent ceindre le sud, ainsi que des fenêtres inclinées, comme autrefois. En face, des *skydomes* surdimensionnés permettent de comprendre la complexité de l'épaisseur des toitures métalliques en jeu. À nouveau, aucun hasard mais une ingénierie on ne peut plus performante, tant par les qualités d'aciers que par les profils. Moins complexes mais parfaitement épurés et intégrés, les éléments de mobiliers intérieurs en bois, jusqu'à la sublime cafétéria et au restaurant supérieur avec vue sur... l'autoroute. Un peu comme pour le haut du siège du parti communiste français d'Oscar Niemeyer (autre architecture non logo mais parfaite), on retrouve dans un creux de façade une vraie loggia pour fumeur savamment dissimulée. Renseignement pris, il fallait enlever le vitrage pour que les humeurs toxiques aillent aux champs.

Deux étrangetés sans importance

La première demeure la référence forcée à la croix de Malte, symbole de la marque. Bon, si ça les amuse, disons qu'à défaut d'un repérage forcé dans cette architecture, la marque se contente aujourd'hui d'une pieuse allusion aux armoiries de la ville hôte, Plan-les-Ouates (dont Alain Sauty, maire lors du jury, était architecte – ceci explique cela!).

La seconde, un certain discours écolo soutenant a posteriori un projet dont ce n'est guère l'éthique fondamentale. Capter des rayons, c'est bien, mais cela fait un peu service minimum, même si les surfaces de panneaux sont importantes et voulues expressément comme telles.

Au fond, retenons un laboratoire religieusement chic avec des bureaux, cerise sur le gâteau, qui n'ont pas le droit d'exhiber quoi que ce soit sur leurs murs, comme pour tous ces bâtiments manifestes, pas même le moindre petit chemin de croix, de Malte ou d'ailleurs. Mais ce temple d'un futur déjà là demeure beau, digne d'un gousset contemporain à 20 000 francs. €

Bruno H. Vayssière est architecte et professeur. Il dirige la Fondation Braillard à Genève.



Brandscapes

L'architecture
au service des marques



ON M'A SOUVENT DEMANDÉ ce qui m'avait poussée à écrire un livre sur les *Brandscapes*. Il y a un grand nombre de facteurs. J'ai commencé ma recherche dans le domaine du *branding* à une époque (les années 1980 et 1990) où les architectes étaient encore largement perçus comme des obstacles pour les promoteurs im-

mobiliers, comme un frein aux affaires, alors qu'ils n'avaient pratiquement aucune influence dans la promotion immobilière, mis à part pour le design des bâtiments institutionnels. C'était une période où la bonne architecture était encore associée à une sorte de luxe auquel seule l'élite avait accès, une

période où le grand public regardait l'architecture contemporaine avec méfiance et appréhension. Je me suis alors demandée pour quoi les gens achetaient si facilement le dernier modèle de chaîne stéréo, mais refusaient le même genre d'innovation en architecture? D'où provenait ce fossé entre les architectes et la population? Un premier constat montrait que ce grand écart était apparu avec les modernes et après guerre, puis s'était entretenu sous les traits d'une architecture élitiste éloignée des besoins socio-économiques immédiats, dans sa quête incessante du grand geste. Il était intéressant de constater par ailleurs que cette distance entre vision créative et désirs des consommateurs n'avait jamais vraiment existé dans le domaine du design, ce dernier intégrant et même dépassant les attentes des consommateurs dans le processus de conception.

Or cette perception de l'architecture comme un objet d'élite a radicalement changé durant la dernière décennie, pendant laquelle, pour le meilleur ou pour le pire, l'architecture est entrée dans le marché de grande consommation. Perçue désormais comme faisant partie d'un style de vie, comme une image de marque, elle offre aux architectes des opportunités immenses qui jusqu'à présent n'ont guère été exploitées.

Emblème, symbole

J'aimerais commencer avec la question que l'on pose le plus souvent : qu'est-ce exactement que le *Brandism*? Le *Brandism* est une tendance dans laquelle l'architecture et l'immobilier se trouvent progressivement associés pour la création d'une identité spécifique, susceptible d'améliorer la perception d'un nouveau quartier résidentiel, d'une ville, voire de toute une région. Cette perception de l'architecture comme marchandise est notamment liée aux réalités du capitalisme global dans lequel les villes, et même les nations, tentent de se positionner de façon favorable dans le paysage du marché global pour attirer des capitaux.

Tel que nous le connaissons, le *Brandism* existe depuis un certain temps dans l'industrie de la mode, mais également dans d'autres domaines de production. Nous savons tous qu'une marque rayonne bien au-delà du produit qu'elle représente et qu'elle devient l'emblème d'un style de vie, d'une attitude, une identité, le symbole qui permet au consommateur d'afficher une certaine distinction. Ainsi les



marques, les griffes, favorisent un certain sentiment d'appartenance.

À l'instar de la machine à l'époque industrielle, métaphore de l'efficacité et de la standardisation, les marques et leur logo sont devenus le symbole des valeurs de la consommation contemporaine, associées à l'âge de l'information : personnalisation, différenciation, communication. Aussi dans ce monde de valeurs éphémères, essentiellement mues par le paradigme de la perception, le *branding* joue un rôle capital.

Nous pouvons affirmer que les marques ne se focalisent plus sur le produit lui-même mais sur un ensemble d'images associées avec un certain style de vie, touchant le consommateur dans son contexte. Les marques confèrent aux produits, aux services, aux lieux ou aux événements qu'elles parrainent une valeur symbolique ajoutée, qui les gonfle, les fait plus grands qu'ils ne sont, tant du point de vue matériel que fonctionnel. Les marques agissent comme catalyseur pour améliorer la valeur ou le statut d'un événement, d'une personnalité, d'un lieu.

La même métamorphose de la matérialité à l'évanescence, peut être observée en architecture. En considérant le musée Guggenheim de Frank Gehry à Bilbao comme référence majeure de ce phénomène, nous pouvons affirmer que le bâtiment n'est plus perçu pour sa fonction de base (en l'occurrence le musée), mais comme vecteur de croissance économique et de renou-

veau urbain. Le bâtiment intègre des valeurs d'usage, d'échange, de mutation, qui précisement en font une marque, une enseigne. Alors que l'architecture moderne était surtout considérée pour sa capacité à promouvoir l'efficacité productive et l'architecture postmoderne pour ses facultés à offrir de la valeur symbolique, l'architecture contemporaine est volontiers évaluée pour son potentiel économique, influençant la perception du destinataire, et même son expérience vécue du bâtiment ou de la ville. Le musée de Gehry à Bilbao déborde largement de sa fonction première, tant son impact économique et social absorbe le programme original. Autrement dit, dans une économie de l'usage et de la consommation, caractéristique de notre monde contemporain, l'architecture a déplacé son accent principal. De « ce qu'elle a » (l'objet) et « ce qu'elle fait » (le programme) elle s'est orientée vers « ce que l'on sent » et « ce que nous sommes » (expérience, identité). L'attention s'est déplacée de l'objet vers l'effet de l'objet sur le sujet.

Danse avec les marques

Je pense que l'espèce de chorégraphie holistique caractérisant l'expérience d'une marque repose sur au moins trois facteurs : le *hardware* – l'architecture ou la scène, si l'on veut –, le *software* – la programmation ou la mise en scène de l'es-

pace –, et le *human-ware* – le service, la relation avec le client. En somme, si le service ou la relation humaine ne sont pas corrects, l'expérience esthétique, et conséquemment l'architecture, ne sont plus satisfaisantes. Les grandes enseignes tentent aujourd'hui de construire des connections émotionnelles à travers toute une série d'expériences, de « vécus ». Aussi l'intérêt croissant manifesté aujourd'hui pour l'architecture se traduit par la création de lieux interactifs où les consommateurs peuvent désormais expérimenter la marque référente avec tous leurs sens. C'est le cas des boutiques de café Illy par exemple, avec leur décor suggestif. Depuis les espaces commerciaux dans les galeries jusqu'aux stands transportables, la consommation devient une expérience, préparée pour surprendre le client, capable d'attirer les foules, pour se métamorphoser en autre chose que le simple acte d'acheter. Les effets engendrés vont bien au-delà d'une campagne publicitaire, bouleversant les méthodes traditionnelles pour attirer la clientèle. Cette idée de transmettre les valeurs d'une marque à travers des espaces interactifs a aussi pénétré l'industrie automobile à une échelle plus large. Le BMW World de Munich est devenu une destination pour les amateurs de la marque, où les clients peuvent choisir leurs voitures dans un décor interactif. Au musée Mercedes de Stuttgart, devenu lui aussi une destination touristique, les visiteurs découvrent l'histoire et l'héritage de la marque. À l'usine BMW de Leipzig, les utilisateurs peuvent assister au spectacle du processus d'assemblage de la voiture qu'ils viennent d'acheter.

Mais l'architecture a aussi joué dans les vingt dernières années un rôle fondamental dans le *branding* des villes. D'abord avec des institutions culturelles qui ont pu catapulter sur le marché mondial une ville entière : c'est le cas désormais célèbre de Bilbao et du musée Guggenheim de Frank Gehry, évoqué plus haut. À lui seul, l'édifice a métamorphosé une région qui connaissait de graves difficultés économiques en une destination touristique incontournable. Il y a aussi l'exemple de Sydney avec son opéra de 1973, bâti pour ces mêmes raisons, mais qui a dû attendre des années pour gagner la reconnaissance espérée. On peut encore citer les cas plus récents de la bibliothèque publique de Seattle ou la Casa da Música de Porto, deux projets de Rem Koolhaas.

Dans un environnement imprégné de marketing et par la médiatisation, l'architecture occupe une place centrale. Si l'on évoquait les nombreux

chantiers en Orient, en Extrême-Orient, aux États-Unis, dont les projets sont censés établir de nouvelles structures de signification et redéfinir les identités urbaines, régionales, voire nationales, nous verrions comment l'architecture agit sur le *branding* et réciproquement. Penser l'architecture comme faisant partie de notre environnement économique nous ramène à des questions de façonnage d'opinion, et même au-delà, à des problématique d'impact sur les masses, de puissance, de domination. Considérée dans un certain contexte socio-économique, l'architecture n'apparaît plus comme une simple branche du marketing de notre environnement, mais comme sa quintessence même.

La culture du *franchising*

Suite à cette première phase du *brandism*, dans laquelle l'architecture a été stratégiquement sollicitée pour conférer une identité à un lieu particulier, une deuxième phase se profile. Une grosse opération immobilière se réduit bientôt au seul éclat de la griffe de l'architecte engagé pour lui donner son image. Le recours aux architectes-stars, auparavant confinés dans des opérations à vocation culturelle, est devenu systématique. On les engage désormais pour donner forme aux sièges des grands groupes économiques, aux hôtels de luxe, aux quartiers résidentiels. Le symptôme est patent sur les marchés émergents du Moyen et Extrême-Orient et d'Europe (Koolhaas à Pékin, Hadid à Cincinnati, Libeskind à Manchester... et Dubaï)

Dans le cas du développement urbain, la question du *branding* est un peu différente. Les entreprises multinationales comprennent de plus en plus les avantages de la délocalisation et les villes désormais sont en concurrence les unes avec les autres. Avant de s'y installer, on les évalue sous différents aspects : où établir ses bureaux, où élever sa famille, où passer des vacances, où tenir un congrès, où sortir... Ainsi, les villes, tout comme les entreprises, fonctionnent comme des enseignes de façon à attirer les investisseurs et les touristes. Cependant, à l'opposé du *branding* des entreprises dans lequel l'architecture contribue à créer une expérience spécifique pour une marque spécifique, le « *branding* urbain » réclame à l'architecture une faculté de renforcer la « marque » urbaine, qui consiste à en exprimer les qualités latentes : ses caractéristiques, son emplacement, son paysage, ses monuments, ses traditions, ses habitants...



Alors que les entreprises sont guidées par le fameux slogan « think globally, act locally », les villes sont confrontées à un problème opposé : elles doivent penser localement et agir globalement. En théorie, une bonne enseigne architecturale devrait pouvoir réconcilier le marché et le site. Elle devrait elle-même contribuer à créer ce lieu unique fondé sur une identité propre, celle de la ville où elle prend place, même si son désir de visibilité l'identifie à la culture du *franchising*, qui aurait au contraire tendance à décontextualiser son objet et à le dissoudre dans les logiques du marketing. L'invitation lancée auprès d'architectes-stars produit certes une architecture moins risquée pour les investisseurs, mais généralement moins évo-

Burj Dubai, Skidmore, Owings & Merrill, Dubaï 2008

Ibn Batutta Mall, Dubaï 2008

Maquette de Dubaï, 2007



catrice du lieu où elle s'érige. Alors qu'ils imposent leur signature sur le paysage urbain, ils deviennent de plus en plus adeptes de ce *franchising*, créant des lieux standardisés étrangers à l'emplacement où ils construisent.

Face à cette difficulté, et afin de contrebalancer l'image des tours anodines de l'architecture tertiaire, certaines villes s'inventent des histoires et produisent du récit ou du spectacle de pure importation. Le phénomène a débuté avec les casinos de Las Vegas où une référence étrangère, Venise en l'occurrence, a pu engendrer un paysage spectaculaire à pure vocation commerciale. Le prolongement de ce phénomène se perçoit dans les centres commerciaux, dans les bases de loisirs, dans certaines résidences protégées, dans les quartiers hôteliers..., autant de dispositifs consommateurs de cette rhétorique abstraite et anachronique, mais hautement rentable jusque dans les territoires les plus extrêmes, créant un véritable « urbanisme de marque ».

Un exemple assez emblématique de ce phénomène est la ville de Dubaï, particulièrement le projet Burj Dubaï, qui devrait abriter le centre commercial le plus vaste du monde, ainsi qu'un hôtel signé Armani. C'est également le cas de l'Island Urbanism, dans lequel la construction d'un chapelet d'îles artificielles permet de maximiser le nombre des parcelles pour la construction de logements avec vue sur la mer. Ou encore au Moyen-Orient, le cultural district d'Abu-Dhabi, un quartier de musées conçus uniquement par des architectes de grande pointure, Zaha Hadid, Frank Gehry, Jean Nouvel, – lui-même responsable de l'antenne locale

du Louvre (le Louvre, lui-aussi une « marque »), et qui devrait devenir pour ses promoteurs une juteuse attraction touristique.

Malfaçon et perfection

Cette architecture de stars, phénomène finalement assez récent où la médiatisation joue un rôle particulièrement actif, a-t-elle un avenir? Architectes-héros, quartiers entiers aspirant au luxe, à la sécurité et à la perfection, terrains de golf et pistes de ski construites jusque dans le désert, parcs thématiques proliférant... Comment les villes peuvent-elles aspirer à se différencier les unes des autres et prétendre à l'authentique dans un monde où la perfection et l'éclat sont la référence? Quel est le futur de cette tendance? Ma réponse est que nous commencerons à chercher « des héros avec des défauts », résistant à la perfection superficielle, doués d'une personnalité originale, des héros humains qui évoluent et changent, qui résistent au temps, qui brillent depuis l'intérieur. Cette soif d'authenticité est déjà présente dans certains produits du marché, souvent élaborés de façon artisanale, nourriture, ustensiles et autres objets... Le public est saturé d'une offre qui est toujours la même. Il désire la surprise, il aime la provocation, comme le montrent bien les campagnes publicitaires de mode.

Dans le cas de l'immobilier, la recherche de décorum, de divertissement et de sensations nouvelles devrait laisser place à une quête d'enrichissement plus spirituel que matériel, laisser place à une expression de contenus, une exigence de sens. Aussi, au-delà de cette

concurrence sauvage pour le plus grand, le plus haut et le plus spectaculaire, le défi pour l'avenir sera la création de lieux singuliers et originaux rendant la compétition obsolète; la créativité, l'invention, la recherche du brut, du non-fini, autant d'envies qui ne sauraient être satisfaites avec des copies parfaites... Dans un monde qui aspire à la santé parfaite et à la propreté absolue, le luxe aujourd'hui consiste parfois dans la recherche d'une espèce d'imperfection, comme au quartier de Tribeca à New York, qui, pour les touristes inexperts, a l'allure d'un modeste quartier populaire, mais qui abrite les appartements parmi les plus chers de la ville.

Nous parlons ici d'un besoin émergent d'authenticité, de valeurs environnementales qui vont bien au-delà de la verdure... À l'époque de la surconsommation, de la surinformation et du bruit commercial continu, la *non-marque* pourrait devenir la marque suprême. Nous nous dirigerons alors vers un environnement moins standardisé, plus personnalisé, expression et prolongement de ce qui caractérise vraiment le lieu où prendront place cet habitat nouveau et ses occupants.

À l'époque de l'hyper-commodité, les gens chercheront des expériences originales et authentiques, susceptibles à leur tour d'alimenter localement de nouvelles identités et de nouvelles différences, rendant enfin compatibles le commerce, la culture et le nouveau communautarisme qui en résultera.

Laissons alors ce nouvel urbanisme d'enseigne vivre à son propre rythme, laissons-le respirer, laissons-le procéder à ses essais et à ses erreurs, laissons-le se développer de l'intérieur vers l'extérieur. Les grandes marques peuvent se permettre d'être inconsistantes, sans pour autant abandonner leurs attributs de base. Elles sont comme les humains. On s'est aperçu que les projets fondés sur des images figées devenaient à la fin éphémères. Nous voulons des héros avec des défauts, nous voulons des enseignes vivantes. Loin d'être un nouveau vernis stylistique, elles exprimeront une imperfection fondamentale, l'imperfection qui est la marque de toute personnalité. ☞

Anna Klingmann dirige Klingmann Architects + Brand Consultants à New York. Elle est l'auteur de Brandscapes. Architecture in the Experience Economy, The MIT Press 2007.



*La construction nue force la vérité.
Quand elle n'est pas encore revêtue,
l'ossature montre l'audace de la construction.
Erich Mendelsohn, Amerika, 1926.*

La promesse d'un phare

**Siège des Syndicats patronaux à Genève (1964)
François Maurice et Jean-Pierre Dom, architectes**

« DONNER LA PRIMAUTÉ À LA STRUCTURE... ». François Maurice énonce ainsi ce qui caractérise à l'évidence cet édifice. C'est de la structure constructive dont il s'agit mais c'est d'une autre structure, ou plus précisément, c'est une autre structure dont l'édifice devient constituant et constitutif, la structure urbaine. Cette structure urbaine qui se trouve à jamais modifiée et dont le bâtiment en est l'empreinte et l'émergence.

À ce lieu singulier, à la géographie et à la topographie tourmentées, le siège des Syndicats Patronaux oppose la simplicité « naturelle » de la forme, une forme qui le porte à devenir, à la fois, couture d'une rencontre hasardeuse entre rue et une végétation peu apprivoisée et « tête de pont » qui retentissant loin de ses bases, est fédératrice d'une hétérogénéité environnante. Les intentions sont simples.

Un socle puissant, contenant, calant en monolithe les terres et portant, sous le niveau de la chaussée, le corps émergent. L'assise que le socle exprime reçoit, à l'exception de la salle de restaurant et des pièces de réception portées en attique, les éléments programmatiques annexes aux espaces de bureau et, en particulier, la salle de conférence qui, circulaire, trouve son inscription dans la liberté statique qu'octroie le jumelage des piliers en une seule et même colonne.

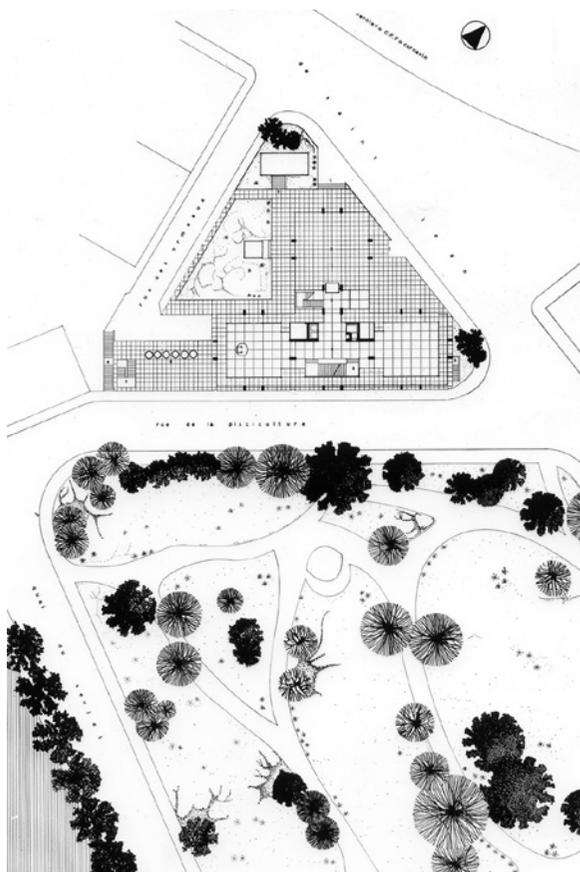
Le corps principal, se compose d'un compartimentage par blocs, au nombre de quatre, distingués en trois plus un, dont le lien vertical et horizontal est assuré par un tiers de raccord interstitiel accueillant l'escalier principal. Ces quatre éléments, sur plan carré, sont définis par une grille modulaire établie sur une trame de 1,65 mètre et sont supportés par huit piliers en béton armé habillés de coffrages perdus en acier peint. Ces « carcans », ainsi nommés par les architectes François Maurice et Jean-Pierre Dom, sont la traduction spatiale, par l'adoption systématique d'un module standard permettant une grande souplesse de cloisonnement et la possibilité d'une standardisation poussée, d'une recherche constante de flexibilité.

Ce maître-mot occupe les architectes comme il a occupé, avant eux, Berlage pour le projet de la Bourse d'Amsterdam (1898), Wright pour le Larkin Building de Buffalo (1904) ou Mies van der Rohe pour le Crown Hall de Chicago (1953), qui déclarait : « ...comme vous le voyez, le bâtiment est un grand espace uni-



que. Nous pensons qu'il s'agit là de la voie architecturale la plus économique et la plus pratique aujourd'hui... on pense généralement que le plan variable signifie une liberté totale. C'est un malentendu. Il demande à l'architecte autant de discipline et d'intelligence qu'un plan conventionnel. »

La recherche est déployée dans différentes directions. L'aspect économique, par la préfabrication, par la légèreté et l'encombrement minimal et l'optimisation des surfaces qui en découlent, par une simplicité de montage qui



a son corollaire dans une simplicité de maintenance, par la polyvalence d'utilisation, par la réduction du nombre d'éléments constitutifs et constructifs, enfin, par l'adoption du principe d'évolution. La conséquence esthétique, non pas strictement formelle, insuffisante, mais liée à une volonté expressive, une « honnêteté » bâtie, par la révélation de la fonction comme élément acceptable, fait en façade la démonstration du plan et de ses attendus. Une fois choisis, en effet, principe et matériau de structure ou d'ossature, il convenait de traduire cette modularité du plan dans son expression verticale. La trame se projette ainsi dans une parfaite vérité constructive et s'habille de verre.

Premier bâtiment climatisé à Genève, sa façade se devait d'être thermiquement la plus efficace possible, en utilisant le matériau verrier le plus performant. La définition dorée qui transparait encore aujourd'hui n'est aucunement liée à une volonté clinquante, bien éloignée de l'esprit des concepteurs, mais à la nécessité d'utiliser le « Stopray », matériau produit alors que dans cette unique tonalité chromatique...

Les compartiments, répartis dans la définition modulaire du plan selon un mode organique, présentent une disposition de pleins et de vides qui ne déterminent plus murs et

fenêtres, mais espace habitable et circulation. La rupture d'échelle est là, l'édifice n'est plus pensé en fonction de l'individu mais en fonction de la collectivité. Ne plus bâtir des murs mais des ossatures à contreventements tridimensionnels. Ce passage du corridor à l'« espace universel » autorise une architecture à la fois ouverte et ordonnée. En 1959, Yona Friedman en analyse l'idée par la déclinaison d'une grille, structure minimale acceptant la reconversion et la croissance. Le système recevra plus tard l'appellation de « réseau » et conduisit, plus tard, à l'élaboration de structures linéaires ou de structures arborescentes.

L'architecte français Edouard Albert exprimait, en 1959, cette vocation dans sa leçon intitulée « Pour une architecture spatiale » et évoquait le potentiel offert par « la combinaison des ces fractions d'espaces accolées, imbriquées, superposées, répétées ou soustraites, évidemment plus difficile qu'une mise en place de fenêtres dans une maçonnerie et que la répartition optimum de points porteurs dans les plans d'un bâtiment courant. Lorsqu'on a pu, à force d'études, maîtriser les rapports, résoudre l'équation du plus petit commun diviseur ou module de la structure secondaire, en même temps que celle du plus grand commun multiple ou rythme général de la structure primaire, on peut être alors



sûr de l'unité de l'œuvre et de son échelle par rapport à l'homme et au site.»¹

Le siège des Syndicats Patronaux entre dans cette dialectique spatiale et ordonnatrice, en proposant la rencontre d'une forme interactive, conjuguant géométrie « nécessaire » et règles du lieu, règles d'usage d'un tissu urbain. L'introduction de l'élément transformateur que constitue cette construction, son processus structurant, l'obligerait alors à devenir, par sa nature génératrice, un point de référence de tous les projets à venir. Urbaniser devrait être un verbe efficace, il n'est qu'un mot de bonne volonté. On le sait, on le voit. L'unicité demeure, la continuité est absente et le phare, qui n'en finit pas, sans pâliir, de signaler sa présence, n'est qu'une (belle) promesse. ☞

¹ Edouard Albert, « Une option sur le vide: écrits sur la pensée contemporaine, l'art et l'architecture, 1940-1967 », propos réunis par Hubert Tonka, édition Sens&Tonka, Paris 1994.

Remerciements à Bruno Marchand et Marielle Savoyat.



Hiéroglyphes métropolitains

Sur les tags comme langage urbain

ENSEIGNES LUMINEUSES, affiches, panneaux de signalisation, devantures, articles ou prostituées exposés dans des vitrines, continuellement, et sous des formes d'une diversité phénoménale nous sommes les destinataires d'une foule de messages dont on ne peut échapper. Quand les villes se sont peu à peu formées et que de plus en plus les nouveaux urbains ont dû se spécialiser, nous avons vu naître selon Paul Blanquart, *une privatisation du social* où l'argent devenu maître des lieux inspire notre monde visuel à travers les inscriptions mêmes



de la ville. D'un côté, un règne sans partage de la société consumériste avec pour effet de concentrer sur quelques têtes, la propriété, l'expression et le pouvoir, de l'autre, une couche plus modeste et plus nombreuse qui tente de donner sens à sa présence en ville. Guy Debord ou encore plus tard François Brune¹ ont relaté ce pouvoir du détournement de l'image à des fins uniquement marchandes qui fait qu'un fossé sans cesse croissant se crée entre ceux qui font les signes et ceux qui les reçoivent. C'est dans ce cadre que s'inscrit cet article qui vise à relever une des facettes de cette division: le tag².

« Le voyage conduit à la ville de Tamara. On y pénètre par des rues hérissées d'enseignes qui sortent des murs. L'homme ne voit pas des choses mais des figures de choses qui signifient autre chose ». Tiré des *Villes invisibles* d'Italo Calvino, ce court extrait donne le ton sur ce que peut bien signifier un tag et sur le regard que l'on peut porter sur lui car si la ville est un livre comme l'a souligné Henri Lefebvre, encore faut-il savoir le lire, au risque d'en être exclu. En effet, excepté les professionnels de la ville (architectes, urbanistes, politiques...) qui cherchent à y créer un esprit lisible unitaire, il y a, au sein de toutes les cités du monde, des hommes de l'ombre qui participent à cette écriture en lui donnant une *autre* lisibilité.

Le tag

« Signature » qui se fait au marqueur, à la bombe, au couteau, au crayon, au pinceau voire même à la pierre ou à la pièce de monnaie, que l'on trouve à tout hasard le plus souvent en ville au détour d'un mur, sur un poteau, un véhicule, une vitre, un trottoir, un rideau de fer voire sur des arbres, il nous suffit d'y prêter attention pour en faire la rencontre. Abasourdi de publicités et d'enseignes, le tag se veut être une anti-pub qui use des mêmes procédés publicitaires: matraquage, reproduction à l'identique, manipulation et détournement

de concepts tout en se différenciant par la non-utilisation de techniques industrielles trop onéreuses. En jouant de ces règles, le tag devient selon Baudrillard, une ironie du code de la communication³.

Interdit, le tag est inscrit et s'inscrit en opposition à la culture dominante. Il livre une véritable guerre des signes où ses auteurs vont jusqu'à prendre des pseudonymes, véritables noms de guerre, qu'ils inscrivent sur les murs pour marquer leur existence (et/ou leur résistance). Ils usent pour ce faire de techniques de guérilla en apparaissant le plus souvent la nuit pour s'attaquer symboliquement

sation urbaine en terme humain et non marchand⁴, pour attribuer un sens neuf qui « désintoxique » le lieu où il s'insère, en exprimant grossièrement que le lèche-vitrine s'arrête ici et que l'embrasse-mur commence là. Ces « marques urbaines *émotionnelles* » miment le discours de la ville jusqu'à en devenir son symbole. Voir un tag devient alors une pratique spécifique de la ville.

Entre calligraphie, oralité et contre-culture

Eminemment stylisé, le tag se rapproche plus de la peinture ou de la calligraphie que de



au nouvel ordre social des commerces devenus divinisés et idolâtrés. C'est un attentat pictural.

Alors que la ville se veut être un ordre volontairement standard en créant une grammaire normalisée qui efface les différences de lectures, le tag s'inscrit dans cette syntaxe comme un ordre nouveau, miroir d'une population en mal de consommation et d'expression. Langue nouvelle, voisine de la logorrhée, elle brouille les signes du système marchand et finit en certains endroits par faire taire la ville en désagrégant ses signes pour interroger l'organi-

l'écriture et son rôle de message devient par là même second; son rôle n'est pas la vérité mais la remémoration (et la nécessité) grâce à laquelle il se différencie de l'écriture dialectique en rejoignant ainsi le rang des pratiques artistiques qui poétisent une ville en y recréant un *échange collectif intense*⁵. Mais alors reste à savoir pourquoi il nous gêne au point de vouloir l'interdire?

Effectivement, n'étant ni lisible, ni déchiffrable, il exprime instantanément une forme d'exclusion du lecteur potentiel qu'il trouble ou encombre, créant ainsi des sensations ré-

flexes d'insécurité entraînant une véritable synecdoque faisant croire ou dire « l'insécurité s'accroît ». Cette inquiétude fait percevoir le tag comme un message hostile de langue étrangère prédisant une probable action violente que commettraient d'étranges étrangers faisant fi de nos valeurs puisque nous ne comprenons pas leur langue⁶. Insidieusement, ce discours sécuritaire mènerait plutôt à faire fi d'une réflexion sur les mutations que vit la ville et ses habitants.

En poétisant les murs pour en faire des murs « humanisés » disant quelque chose, les tags deviennent en ce sens symptomatiques d'une maladie urbaine, une trace-témoin, une hyper-écriture de l'organisation d'une société désapprouvée qui perçoit avec plus de vivacité la dissolution de la toile sociale urbaine en éveillant les mémoires qui témoignent du lien étroit qui nous unit à nos villes. Le tag est le cri de l'écriture. C'est ce que Baudrillard a su relever dans son concept de *signifiant vide* du tag, auquel il ne faut pas attribuer un sens péjoratif, mais le sens le plus absolu de la pratique artistique car si une définition de l'art pouvait être donnée, c'est bien peut-être celle du vide et du trop plein qu'il crée en nous. Disant tout et rien à la fois, le tag nous communique du rien, de l'inutile et devient par là même donc un art où seul l'acte gestuel du tagueur prend une signification.

Platon dans *Phèdre* explique que l'écriture est la mémoire des peuples et que son rôle principal est la transmission, non le message lui-même⁷. C'est ce que furent probablement nos premières écritures nées de la nécessité expressive qu'elles apparaissent à nos yeux comme un témoignage du patrimoine humaine plus que comme un message. L'art paléolithique (*graff des cavernes*) comprend en son tréfonds une ressemblance avec le graff dans la mesure où fonds et formes font du lieu et du support un temple, à la différence formelle que si l'art paléolithique a tenté de transfigurer la sacralité de l'animal pour exprimer la profusion des richesses, le tag semblerait quant à lui consacrer l'alphabet où la lettre se détacherait du mot pour redevenir sujet et non objet. À titre d'exemple, « assez de haine » deviendrait « Ac2n ». L'alphabet tag se contorsionne et se torture pour se réincarner en un néo-alphabet qui exprime autre chose de plus mystérieux en donnant sens à de nouvelles formes d'expression, de lecture et de compréhension qui dépassent les lettres utilisées et

se construit en supprimant l'articulation traditionnelle des lettres qui font des mots pour les magnifier par l'oralité en les absorbant dans sa grammaire. Il se fait « son écrit » dont la valeur profonde n'apparaît qu'à la prononciation; il est de type phonémique (en syllabe) et s'apparente de fait à de la mémoire orale. « La République » devient par exemple, « l'art est public », « lard est public » ou « l'arrêt public ».

« La poésie est une longue hésitation entre le sens et le son » (Paul Valéry). À l'attentat pictural incompréhensible succède l'attentat verbal qui l'est tout autant, une double absence. Cette lecture à double sens fait alors de ces écrits, des poèmes à part entière où les lettres parasites, les déformations, les couleurs, les inclinaisons ainsi que les brouillages et les chiffrages, sans oublier les tirets et slash de tous ordres deviennent des codifications censées éveiller notre intelligence à les lire et notre sensibilité à les comprendre⁸.

Le tag et la poésie relèvent d'un codage de l'écriture dont le but est de cacher une multitude de cryptogrammes que seuls quelques initiés peuvent lire. Toute écriture a deux faces, l'une révélée dans le seul but d'être comprise de tous, l'autre obscure, tournée vers ceux qui savent. C'est là tout le paradoxe de l'écriture en général (et du tag ou de la poésie en particulier), elle cache autant qu'elle montre. C'est l'écrivain (ici le graffeur) qui décide de montrer ou de cacher ses pensées suivant le degré de complexité de lecture qu'il désire. Ecrire devient, en fin de compte, cacher un message. Le tag en ce sens nous narguera toujours en nous démontrant qu'il ne nous est pas accessible, qu'il sacralise un lieu et qu'on le veuille ou non, il est un cryptogramme qu'il faudra briser par le jeu d'une lecture attentionnée pour s'en libérer.

Après avoir sacralisé l'alphabet, les tagueurs s'en prennent aux mots pour en faire



des concepts à part entière qu'ils signent le plus brièvement possible et en un seul mot. Mot ou signature qui engloberait leur revendication et leur pensée; c'est ce que Durkheim avait vu concernant l'idéal de la langue et le rêve de tout poète, « avoir, pour chaque portion indivisible du réel, un mot et un seul, et d'exprimer le tout que forme chaque chose par une simple combinaison mécanique de ces notations élémentaires »⁹.



En fait, ce qu'il indique malgré son ambiguïté importe peu, ce qui prime c'est la diffusion de sa provocation¹⁰. C'est le paradoxe troublant du tag.

Apposé dans les endroits les plus visibles, le tag donne à voir de l'incompréhensible au plus grand nombre possible. L'art pariétal dans son mécanisme de production nous renvoie au même dilemme : mis dans des grottes ou sur des pierres à l'air libre, à qui était-il destiné ? Ne serait-il pas un marquage purement narcissique qui transforme tout simplement une apparente quiétude du paysage (urbain ou autre) en une impulsion qui n'a de cure que sa propre forme où l'artiste se proclame dieu de son verbiage et du lieu. Ne peut-on y lire cet aphorisme de Heidegger : « le langage est la maison que l'homme habite » et faire rejoindre alors les graffs au patrimoine humanitaire des écritures à sauvegarder ? Désirant tout englober, du cahier d'écolier au mur, le tagueur voudrait dans la démesure s'en prendre aux façades ou à des quartiers entiers, et pourquoi pas à la ville ? Plaisir de frustré, il refoule le fait de ne pouvoir faire de son désir une réalité et, pour essayer de saisir sa parole qui le dépasse, il est atteint de démesure ; il devient alors par lassitude un écrivain maudit qui garde son anonymat sous la forme du tag pour retrouver une identité et du plaisir lorsqu'on relèvera la présence de ses tags.

Dans *Lettres à un jeune poète* de Rainer Maria Rilke, on retrouve cette même aspiration lorsque l'auteur confie à un novice que pour écrire de la poésie rien ne compte autant que la nécessité¹¹. Le tagueur embrasse l'art en dépassant l'écriture par nécessité. Que les graffeurs fassent partie de ces poètes, c'est ce dont nous ne doutons pas. Il suffit de connaître le montant des amendes et des peines d'emprisonnement encourues pour les regarder avec

plus d'humilité surtout que leur art est invendable. Cette distinction d'avec la peinture est essentielle, car si les tableaux peuvent se vendre et s'exposer dans des musées, il n'en est rien du graff mural. Aucun mur n'a vocation à être vendu ou acheté et encore moins à être déplacé. Les murs ne sont pas des objets que l'on peut tout à fait posséder puisqu'une de leurs faces est publique et que donc cet espace-là doit être un espace vécu et d'autant mieux vécu lorsque la population avoisinante le reconnaît. C'est là que le graffeur intervient : il le reconnaît. Le graff mural est un musée à ciel ouvert qui se donne à la rue sans distinction de classe sociale ou de niveau intellectuel, une véritable littérature de murailles qui arrache un bout de ville (un mur) pour en faire une enseigne au sens d'enseigner mais aussi pour raconter certains aspects de la ville à ceux dont le regard interroge comment l'on vit ici.

Le tag n'est en fin de compte qu'un support du souvenir qui crée de l'espace sur une surface (le mur) : c'est le précurseur d'un double espace qui superpose au minimum deux lectures : l'une directe qui donne vie (par l'art) à un mur en agonie, l'autre indirecte, une voix, qui attribue une nouvelle dimension en se jouant de l'architecture et de l'urbanisme pour les oublier et exprimer ainsi que le lieu ne se fait pas de lui-même lorsqu'il est pensé mais que c'est l'action de faire quelque chose qui fait le lieu.

Pour finir, nous pourrions comparer le tag à un tatouage qui donnerait un caractère, une *personnalité* à la ville (*per* : masque ; *sonare* : le son). Le masque d'où sort le son, qui permet une diversité d'assemblages entre masques et sons mettant en avant tout d'abord la diversité des oppositions que la ville secrète, ainsi que la diversité des graffeurs et des graffitis qui sont le reflet (entre autre) de la société et des

forces qui s'opposent en ville. Les cités créent des tags de la même façon qu'elles produisent tout naturellement de l'architecture, de la publicité, de la violence, du chômage, du loisir et de la culture. 🖱

Djamil Beloucif est vidéaste et chercheur au Pôle en sciences de l'environnement de l'Université de Genève.

- 1 Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 2001 ; François Brune, *Le bonheur conforme : essai sur la normalisation publicitaire*, Gallimard, Paris, 1996.
- 2 Nous ne nous attarderons pas sur les différences (bien que significatives) qui peuvent exister entre un tag, un graff, une fresque ou une simple inscription mais sur une certaine analyse de l'inscription murale et de ses rapports à la ville.
- 3 Dans *L'échange symbolique et la mort*, Jean Baudrillard tente d'analyser ce type d'inscription comme « type nouveau d'intervention sur la ville, non plus comme lieu du pouvoir économique et politique, mais comme espace/temps du pouvoir terroriste des medias, des signes et de la culture dominante, et lui a attribué le grade de contre-culture pas du tout underground, mais réflexive, articulée sur la prise de conscience politique et culturelle du groupe opprimé. »
- 4 Il devient alors contre-information et dénégation de la fabrique à images de l'ordre établi et se transforme en ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont appelé des *socius inscripteur*. Concept que ces auteurs ont développé en opposant la machine sociale primitive et la machine capitaliste en rétablissant l'importance de la territorialisation dans la machine sociale « le socius territorial est d'abord une modalité d'enregistrement, une modalité d'inscription ou de codage des flux, peut être une inscription au sens le plus fort du terme, puisque « l'essentiel est de marquer et d'être marqué ». Dans le même esprit, Baudrillard indique la voie de compréhension du tag en l'analysant comme un marqueur existentiel : « J'existe, je suis untag, j'habite telle ou telle rue, je vis ici et maintenant ».
- 5 Dans *La violence fondatrice*, Michel Maffesoli développe cet aspect du graff en soulignant l'importance de la prise de parole via le graff en permettant selon lui un échange collectif intense qui exorcise la violence. Michel Maffesoli, *La violence fondatrice*, Champ Urbain, Paris, 1978.
- 6 Sémantiquement : des barbares.
- 7 « Mettant en effet leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, non du dedans et grâce à eux-mêmes qu'ils se remémoreront les choses... (et plus loin) ... ce qu'il y a de terrible dans l'écriture c'est qu'elle ait véritablement tant de ressemblance avec la peinture... quant une fois pour toutes il a été écrit, chaque discours s'en va rouler de droite à gauche, indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent et, pareillement, auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire... ».
- 8 Victor Hugo tenta de poétiser la lettre H du mot trône (thrône) et soulignait ainsi que toute l'idée du trône se trouvait dans la forme de la lettre « H », une vision proche de celle d'Arthur Rimbaud dans *Voyelles* : « j'inventai la couleur des voyelles ! – A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne... ». Les tagueurs ont la même démarche.
- 9 L'éducation morale d'Émile Durkheim (1903), cours dispensé en 1902-1903 à la Sorbonne.
- 10 Je pense ici aux tags explorés à Belfast, Gaza, Berlin (le mur) mais aussi aux tags des prisons, des asiles ou des écoles. Claire Guinchat, dans *Graffiti et culture populaire*, et Jean Marie Marconnot, dans *Langage des murs*, mentionnent que cette pratique se rencontre plutôt dans les lieux de casernement et d'emprisonnement et que c'est par le passage au « grade » d'œuvre d'art avec tout ce que cela comporte d'universel que l'humanité se doit de s'y intéresser.
- 11 « Confessez vous à vous-même : mourriez vous s'il vous était défendu d'écrire?... », Rainer-Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Mille et une nuits, Paris, 1997.



Désorganisation internationale

Genève Nations, enseigne globale



Photos Matthias Thomann



GENÈVE EST ATTEINTE D'UNE DOUBLE NÉVROSE. Celle d'un surmoi atrophié, que nous nommerons complexe d'uniformité, et celle d'une reconnaissance frustrée, que nous nommerons complexe onomastique ou complexe du nom propre. De par le monde, on connaît paraît-il mieux Genève que la Suisse. Pas un jour sans qu'un quotidien européen, asiatique, africain, américain ne mentionne Genève pour telle ou telle discussion ou décision exprimée dans l'enceinte d'une organisation internationale ou non gouvernementale sise à Genève. Le signifiant « Genève » pèse le poids des innombrables et incalculables occurrences de sa mention dans la galaxie politique, économique, sociale, scientifique, qui déploie une énergie considérable pour assurer le vivre ensemble planétaire... Si un *thermomètre* pouvait mesurer l'intensité des références faites à une quelconque ville dans notre logosphère planétaire, à n'en pas douter Genève sortirait vainqueur, ou peu s'en faut. Bref, tout cela pour dire que cette ville jouit d'une formida-

ble richesse symbolique accrochée à son patronyme. Or il est un secteur qui, paradoxalement, digère assez mal ce signifiant calorique : celui de l'urbanisme. Plus précisément encore, celui d'une architecture que l'on attendrait volontiers « de représentation », dans le sens à la fois marketing et élitiste du terme. Genève est certes une jolie ville, mais son lac et son jet d'eau ne suffisent pas à définir la bannière mondiale que l'imaginaire statistique de tout un chacun perçoit sous cet écriteau.

Non qu'il faille proportionner la physique de la ville avec sa symbolique, dans un mélange au fond tout à fait imaginable de décorum (Versailles...) et de publicité (Las Vegas...), mais il est patent que l'effort de représentation que toute ville ou métropole sait mettre en œuvre pour accueillir par exemple des jeux olympiques ou une exposition internationale n'a guère atteint l'édilité genevoise, qui piétine dans ses contradictions depuis trois quarts de siècle, faisant de la démocratie directe et de l'initiative publique deux catégories antagonistes. Nous nous référons notamment à l'analyse exprimée dans *Lendemain d'échecs*¹, sujet ô combien riche en potentiels de situations dont se délecteraient un Bruno Latour ou un Michel Callon. Il y eut 1927 (concours pour la SDN) et le pas en arrière d'un jury passablement réactionnaire. Il y eut

1957, concours pour la place des Nations, remporté par André Guitton, finalement (et heureusement !) non réalisé. Et puis 1995 donc, le concours remporté par Massimiliano Fuksas. À ce propos, nous renvoyons nos lecteurs à l'excellent dossier publié dans le numéro 36 de *FACES*, été 95 (Sylvain Malfroy, Michel Nemeç, Ricardo Mariani, Catherine Courtau). Tous les jours ou presque sont des lendemains d'échecs en matière d'aménagement urbain. C'est certes le lot de l'urbanisme négocié, mais il n'est pas interdit de penser qu'un certain volontarisme architectural pourrait aussi compenser la malédiction de l'aménagement aussi déconcertant que concerté qui caractérise les grandes poches du grand Genève. La critique est facile, certes. Et nous savons, pour être comme tout citoyen en partie micro-acteur de la métamorphose immobile de notre cité, que l'art est difficile. Nous voudrions cependant offrir, par l'intermédiaire de cette tribune et des images du photographe Matthias Thomann, une vision nuancée de cette dimension que d'un trait métaphorique nous qualifions d'enseigne.

Il s'agit de faire voir ce que l'on voit de ce morceau de ville qui prétend à l'Universel à travers ces machines à distiller de l'expertise et de l'information que sont les OI, les ONG et autres OBNI (Objets Bâties Non Identifiés).



Car c'est bien dans le si bien nommé *quartier des nations* (depuis peu *jardin des nations*) que se déploient les drapeaux les plus en vue de l'expertise planétaire. Mais là-bas, tout est un peu mal fichu. L'espace public, parfois plus intimidant encore que l'espace privé, les nœuds de circulation et les improbables promenades, les gros paquebots édifiés derrière d'épais périmètres sécuritaire... Dans cet agrégat épars de portes du monde, on ne sait comment entrer sans un GPS fiable et sans badge. Les habitants de Genève ne s'y risquent guère, dit-on. Les fonctionnaires et les chauffeurs de limousine ont forcément leurs repères, mais leurs codes sont particuliers. On dirait ces fameuses et disgracieuses *entrées de ville*, mais à l'échelle du monde : *entrée de monde*... Sauf que les boîtes, en l'occurrence, sont quand même un peu mieux dessinées, un peu plus architecturées, un peu plus espacées que leurs homologues commerciales : Migros, Vêtir, Mac Donald's, Bricomarché...

Il n'empêche que leur qualité ostentatoire se brouille à l'aune de leur dispersion. Sans lieu ni lien autre qu'un parterre d'arbres splendides, elles sont les riches épaves de cette improbable baie des nations. Qu'affichent-elles pour autant ? Leur face, leur façade ? Leur fonctionnalité ? Leur qualité institutionnelle ? C'est toute la difficulté de ce quartier : d'être à la hauteur de ce qu'il abrite. De leur vocation, que voit-on ? Des étages de bureaux, des salles de réunion, des halls d'entrée pavés de marbre, des accès labyrinthiques, faits pour refouler autant qu'accueillir. Le quartier des Nations est un quartier hostile, il y a plus d'uniformes de milices que d'hôtesse. Une signalétique quasi inexistante laisse aux seules émergences architecturales le soin de *parler*. Voici donc un éparpillement de constructions laissées à elles mêmes, chargées de signifier toutes seules le message exaltant de leur fonction. Voici donc les enseignes de l'administration globale.

En face : l'ONU

À tout seigneur, tout honneur... Le frappant de cette adresse, c'est le magnifique *oxymoron* qui nous y introduit. Il y a certes toutes sortes d'entrées dérobées, mais cette allée frontale qui débouche sur la place des Nations a de quoi intriguer. Dans une perspective verticale plutôt majestueuse, il y a d'abord ce train de hampes où faseyent les drapeaux colorés des Nations : c'est la haie d'honneur mondiale, qui conduit vers le bâtiment monolithique de Paul Nénot, Josef Vago et consors, déjà démodé alors qu'il n'était pas construit (1929). Au pied des premiers drapeaux, orthogonalement, au tout premier plan donc, à l'horizontale, le dispositif moderne de l'hystérie sécuritaire : un jeu serré de barrières métalliques et de barbelés. C'est normal, aujourd'hui, même les bijouteries se bardent de plots protecteurs anti-crash. Mais à l'endroit de ce qui représente la quintessence de l'harmonie internationale,

cet assemblage d'hospitalité et d'hostilité est assez troublant, même s'il vibre d'hypermodernité. L'étranger est bienvenu... à condition de le rester. De Nations et des nationalités, on traite derrière les murs de ce qui fut d'abord la SdN, soit la Société des Nations, créée en 1920, rebaptisée ONU (Organisation des Nations Unies) après la guerre en 1945. Deux facteurs nous viennent à l'esprit : premièrement, la grande frustration architecturale de l'entre-deux-guerres, alors que Le Corbusier avait remporté le premier prix (ex æquo) et devait construire un bâtiment magnifique. Premier et durable traumatisme qui devait affecter ce quartier décidément maudit. Deuxièmement, les tourments de Solal, le facétieux sous-secrétaire de la SdN dans *Belle du Seigneur*, d'Albert Cohen. Adrien Deume, son subordonné, mari de la sublime Ariane, qui rêve d'un bureau à deux fenêtres alors qu'il n'en a qu'une. Mais pour cela il faut passer de rang B à rang A, processus difficile qui justifie les plus subtiles stratégies promotionnelles. Tout est affaire

de bruits de couloirs, de pas feutrés, de portes entrebâillées, d'obséquiosité et de petites flagorneries, jeu muet et sans fin étouffé par le calcaire épais de ce gros et triste édifice néo-classique. Qu'en eut-il été dans la construction blanche et lumineuse de Le Corbusier, avec des fenêtres en longueur et des sols en linoléum ?

Autour

Autour de la grande chaise estropiée du sculpteur Daniel Berset, quelques émergences plus fameuses pour leur sigle (UIT, BIT, HCR...) que pour leur architecture. Voici un paradoxe qui n'a jamais cessé de nous étonner. Pour des programmes finalement comparables, voire presque identiques (des bureaux, des salles de réunion, des salles de documentation, des cafétérias, des halls d'accueil...), à l'enseigne d'un fonctionnalisme fortement revendiqué, ces édifices jouent la distinction, la singularité, à un niveau étrangement autiste. C'est toute la difficulté de l'architecture dira-t-on. Être soi

(*autos*, soi-même), dans un environnement qui appelle sinon l'unité (les nations unies...), au moins l'harmonie. Notons que le terme est connoté d'utopie, mais aussi d'esthétique architecturale. Or l'espèce de gros campus que représente ce petit fragment de territoire mondial assemble les boîtes les plus hétérogènes quoi soient, où la seule unité en fin de compte se perçoit dans la quantité et la répétition des fenêtres. Champion, le BIT (Bureau International du Travail, 1970-73, Beaudouin, Camenzind, Nervi), dont le long étirement concave des façades donne l'impression de retenir sa respiration, comme s'il ne voulait pas éclater. À quelques encablures, le bâtiment de l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS, 1960-64, Tschumi, Bonnard), sans doute la pièce la plus séduisante de tout le dispositif. Nos yeux de 2008 admirent la grande clarté avec laquelle, en 1960, on exprimait l'échelle, la construction, les usages. C'est l'époque où Lucio Costa et Oscar Niemeyer bâtissaient Brasilia, entreprise colossale dont le quartier des Nations eut pu





être le rival. Que n'a-t-on donné à Jean Tschumi ou à Marc Saugey le crayon pour imaginer tout ce quartier une bonne fois pour toutes ! Mais non. Il fallait encore disperser les objets et disperser visuellement la perception de la ville.

Un des premiers édifices à vocation internationale, l'ancien siège du BIT (aujourd'hui OMC, Epiteaux, 1923-26), s'élève comme une caserne sur le site admirable du parc William Rappard dont la pelouse et les futaies ne compensent pas la laideur. Première victime de l'enseigne Internationale, il a donné le ton à cette architecture qui à la fois affiche et refoule la tentation monumentale. Qu'avaient en tête les auteurs de l'Union Internationale des Télécommunications (UIT, 1958, Bordigoni) quand ils dessinaient une tour pentagonale dont la dissonance perspective semble précisément calculée pour désaccommoder l'oeil ? Le plan est original, mais l'élévation passablement incon-

grue. L'extension récente de ce bâtiment, dessinée par J-J. Oberson, ressemble à un gros cube de glace couronné d'aluminium et redonne un peu de stabilité à l'entour de cette place dont les effets de langage, aussi contrôlés soient-ils, confinent à la rhétorique. Le grand vitrage incurvé de l'Organisation Mondiale pour la Propriété Intellectuelle (OMPI, Pierre Braillard, 1975-78), comme les deux plots minéraux symétriques striés de gris et de beige du Haut Commissariat pour les Réfugiés (HCR, 1995, Galley, Berger, Steffen), sont des gestes, des signes, élégants ou convenus, c'est un peu selon la mode. Nous y voilà. C'est une architecture de mode, comme les vitrines des grandes griffes du prêt-à-porter. Sauf que l'on construit tous les dix ou quinze ans, le temps qu'un courant chasse l'autre et qu'un besoin se manifeste. Mais entre-temps, Genève s'est un peu assoupie, les grosses fusées sont parties à Dubaï, à

Shanghai, ou dans les vraies métropoles qui font le monde.

Il y aurait à dire sur les circulations. Là encore, rien n'est clair. Peu après la création de la SdN en 1920 et la décision de son implantation à Genève, il y eut tout un débat sur l'idée d'une cité internationale² dont l'avocat belge Paul Otlet fut le chantre infatigable. La zone imaginée pour la dite Cité (parc de l'Ariana) marquait la première borne de ce qui deviendrait le quartier des Nations, rassemblant le siège de la SdN, le BIT, la Croix Rouge au long d'une large bande constituée d'anciennes propriétés somptueuses s'étalant comme le plus beau des présentoirs, entre le lac et ce qui devait devenir l'aéroport. Il y avait le lac, les arbres, la vue, le train, la route, bientôt l'avion ! Le paysage et les infrastructures étaient là, manquaient juste l'urbanisme et l'architecture. Et cette idée au fond banale d'une enseigne qui aurait vectorisé toutes les grandes décisions visuelles. Mais dans les années vingt, on ne parlait pas de concept pour planifier, seulement de *parti*, morphème compositionnel plus que générateur, encore alourdi par la tradition beaux-arts qui, du riche potentiel étymologique du terme (composer, de *cum ponere*, mettre ensemble), ne retenait guère que la figure scénique du grand tableau harmonique, symétrique, hiérarchisé... Donc, on circule bizarrement dans ce quartier. Le plan beaux-arts d'une Cité mondiale de Hebrard en 1916 traçait des routes



comme des allées cavalières. Puis ce furent les chemins d'origine devenus des routes, puis des connexions baptisées avenues. Le croisement propice de ces chemins devant le parvis de la SdN engendra la place des Nations. Et les divers satellites administratifs de la future ONU essaieraient vers le lac ou vers le Jura au gré des opportunités foncières. Le chemin de fer et ses voies de triage constituaient une césure dont personne ne semble s'être beaucoup soucié. Aujourd'hui, des bus et un tramway sillonnent tout le site. Même si les grands arbres invitent à la promenade, il faut bien connaître son

adresse avant de s'y rendre. Car les barrières sont nombreuses et les chemins peu balisés.

L'architecture moderne (à la différence de l'architecture classique et contemporaine) cultive une certaine ambiguïté avec la façade. De cette fatalité à laquelle elle doit faire face, et donc de faire façade, elle joue plutôt sur le mode de la dénégation: *larvatus prode*, « j'avance en montrant mon masque du doigt », ce masque qui est l'ultime et incontournable donné à voir de la manière qu'a l'architecture de se dresser. À force de se dénuder tout en restant couvert, le corps bâti a su faire

de l'exhibition un art de la soustraction, dont le point d'acmé se nomme minimalisme. Mais le démon du paraître sourd en permanence derrière la nécessité incontournable d'apparaître, et les artifices sont nombreux et habiles pour compenser la perte de l'ornement qui faisait les beaux jours du classicisme. Et si le *calvinurbanisme* genevois n'aide guère dans cette parade en creux, le sort de ce qui eut pu faire une exception confirme bien la règle: une certaine pagaille dans la place ôte pour finir aux protagonistes architecturaux toute qualité distinctive, celle de faire enseigne, précisément. ↵



1 *Lendemain d'échecs. Conduite de projets et aménagement d'espaces publics à Genève*, Fondation Braillard Architectes, mai 2000 (B. Manzoni, S. Oguey, sous la direction d'Ola Södersström)

2 Catherine Courtiau, « La cité internationale, 1927-1931 », in: *Le Corbusier à Genève 1927-1932*, Lausanne, Payot, 1987.

Oh ! mon miroir...

UNE VILLE, DEUX LIEUX ET UNE EXPOSITION. Sur l'idée de miroir, Genève accueille cette année la deuxième phase du projet, NEONS, initié par les Fonds d'art contemporain de la ville et du canton. Investissant la plaine de Plainpalais, l'exposition est le reflet de la célèbre zone commerciale de la Rade, située au bord du lac. Chaque nuit, les rues de ce quartier se parsèment de taches colorées produites par les enseignes lumineuses. Laquelle sera la plus voyante et la plus attrayante ? Seules la subjectivité et la nécessité de chacun influent sur le choix d'une enseigne. Mais quel spectacle ! La Rade symbolise l'activité au bord du lac, au point qu'elle est devenue une destination incontournable des habitants et visiteurs de Genève.

À ce foisonnement lumineux à caractère commercial et publicitaire, la ville nous propose une alternative : la plaine de Plainpalais. Celle-ci se pare également de néons, mais d'une signification plus complexe. Sur les toits des bâtiments, on remarque un grand néon blanc à lumière vaporeuse, d'autres enseignes indiquant « Yes to all », « Soll ich noch Geld ausgeben ? » ou encore « Expodrome ». Sollicité par le même procédé visuel, le spectateur ne se confronte désormais plus à un signe mercantile mais se retrouve face à un réel questionnement. Le détournement de cette signalétique se met au service d'un discours critique à son égard. Par ces signes visuels distinctifs, les artistes bouleversent nos repères - le néon faisant partie de notre quotidien depuis au moins une soixantaine d'années. Sylvie Fleury, avec son œuvre *Yes to all*, invente un slogan publicitaire court et persuasif, digne des grands slogans internationalement connus comme le « Just do it » de la marque Nike. Elle utilise trois mots pour dénoncer les attitudes commerciales qui envahissent notre quotidien. *Breath* de Jérôme Leuba, ne se matérialise pas en mot mais en une sensation visuelle. Le néon émet un halo blanc, somme de toutes les couleurs, et semble suspendu dans l'espace. Le signe lumineux habituellement signifiant devient ici perception expérimentale.

À ces deux œuvres installées en 2007 s'ajoutent deux autres inaugurées en septembre dernier. Christian Jankowski, a fait appel aux

habitants de l'immeuble sur lequel est implantée son œuvre *Soll ich noch Geld ausgeben ?*¹. Il a mené une enquête afin de savoir quelles étaient les préoccupations de ses habitants. La question de l'argent a été une réponse récurrente, c'est pourquoi elle est devenue le thème de l'œuvre. L'aspect de l'écriture manuscrite du néon se rapproche des petites notes que l'on laisse au quotidien, sorte de pense-bête sur lequel l'artiste appuie son travail. Quand à l'œuvre *Expodrome* de Dominique Gonzalez-Foerster, composée de trois couleurs (orange, rose et rouge), elle apparaît toutes les heures pendant une minute. Le reste du temps, le mot semble dysfonctionner, se trouble, jusqu'à en devenir illisible. De jeux de lettres en jeu de mots, l'artiste s'oppose complètement à l'enseigne commerciale qui doit rester claire et lisible pour être efficace.

Ping-pong lumineux, l'effet de miroir se poursuit dans l'appartenance physique de ces œuvres à la ville. La Rade assiste à la réalisation de son pendant dans le centre de la ville, sur le terrain vague de la plaine de Plainpalais. Proche du quartier culturel, cet emplacement invite à tous les possibles. En devenir constant, le projet NEONS anime cette place par ces quatre œuvres lumineuses qui se mêlent aux enseignes publicitaires. Elles habillent le toit des immeubles sélectionnés sur l'avenue du Mail et s'accordent parfaitement avec les spécificités architecturales de chacun. Une cohésion se crée entre le lieu, les immeubles et les œuvres d'art. Les riverains, passants, touristes, citoyens sont projetés dans ce monde de lumière dès la tombée de la nuit. Quel sens donner à ces signes ? Chacun peut y apporter sa réponse et donner son analyse.

Ce projet d'art dans la ville est accueilli avec enthousiasme. Il a sollicité la réflexion des artistes par rapport à un lieu déterminé. Les propriétaires des immeubles se sont également investis dans ce projet en mettant leur toit à disposition pour une dizaine d'années. NEONS mobilise le quartier matériellement, physiquement et intellectuellement. Transposée en enjeu artistique, la plaine de Plainpalais arbore une nouvelle identité en devenant l'antithèse de la rade.



Elle explore un nouveau contexte d'intégration en choisissant la forme collective et nous propose un projet de revalorisation artistique. La deuxième phase venant d'être inaugurée, il faudra attendre un an pour en voir la finalité avec l'installation d'œuvres de deux nouveaux artistes qui seront choisis prochainement.

Conduit en trois phases, NEONS fait partie intégrante du paysage urbain de Genève. D'une durée de dix ans, il propose une alternative lumineuse au quartier touristique et commercial de la rade. ➡

Fabienne Bideaud est historienne de l'art. Elle travaille pour la 11^e Exposition suisse de sculpture.

¹ En français : « Vais-je devoir encore dépenser de l'argent ? »

expodrome



11

PILATES

022 201 17 33

Shiatsu

022 201 17 35

CHARTERED
DVD
RENT &
OCCASION
IMPORTS





Reklame

L'architecture et le pouvoir de l'image

LA RENCONTRE DIALECTIQUE entre la *Reklame* et l'architecture prend place sur la plateforme du *Deutscher Werkbund*, au moment de sa fondation en 1907. La publication des statuts de l'association présente un éloquent phénomène de glissement sémantique, à moins qu'il ne s'agisse d'un lapsus. La première version des statuts affirme la médiation nécessaire et la convergence de trois activités : *Kunst* (l'art), *Industrie, Handwerk* (littéralement, travail de la main). Publiée une année plus tard, la deuxième substitue au troisième terme *Handwerk* le plus substantif *Handel*, soit le commerce. Ce quiproquo est typique du transport des arts décoratifs en un environnement publicitaire, promotionnel du produit industriel. Dans la religion idéaliste de la pure visibilité, la notion de qualité est appelée à racheter – donc à anoblir (*veredeln* en allemand) – la vulgarité du quantitatif. La notion de ligne de force et d'énergie « dynamographique » inventée par Van de Velde postulait que le dessin en temps que concept idéal de la forme pouvait se greffer dans la matière par le biais de la dextérité de la main : une main vertueuse dans le domaine de la peinture, de la broderie et de l'ébénisterie. À partir de ce moment la « ligne » sinueuse du produit n'est plus seulement cette expression plastique typique de l'Art Nouveau mais contribue à la définition technique de l'objet. Les hélices du ventilateur dessiné par Behrens pour l'AEG (Société Générale de l'Électricité) trouvent leur énergie dans l'électricité. L'artiste plasticien sera désormais destiné à mener une recherche en synonymie : la qualité innovante de la *Gestaltung* traduirait la qualité technique du produit en une opération de communication visuelle. L'innovation artistique offre sa propre image à l'innovation technologique.

Le type industriel serait donc en mesure de définir le type architectural, entendu comme prototype expérimental. La distinction très aristotélicienne due à Quatremère de Quincy entre type (forme ouverte, disponible à l'adaptation) et modèle (forme fermée, arrêtée dans le temps) était, il est vrai, devenue inopérante.

La rencontre entre la *Reklame* et l'architecture allait bientôt entrer dans le programme didactique du Bauhaus. Dans l'Allemagne de Guillaume II, Behrens avait montré tout ce que l'on pouvait obtenir par le biais d'une stratégie globale de promotion qui consistait à dessiner, en plus des usines et des produits tout l'appareil publicitaire de la firme : logo, affiches, ca-

talogues, dépliants, vitrines d'exposition. Soit une forme homogène, typographique et mécanique, qui traduise en une image de marque l'identité industrielle et capitaliste de la Société Générale de l'Électricité.

Néologisme issu de la langue française au temps des expositions universelles, le mot *Reklame* exerçait probablement en Allemagne sous la République de Weimar une certaine fascination de par son origine française. Mais il est aussi vrai que la situation économique d'après-guerre et les batailles sociales des groupes avant-gardistes ne pouvaient favoriser la continuité d'une idéologie qui visait à assoier le monopole de la qualité allemande. Les pauvres diables d'artistes n'avaient plus qu'à employer des moyens pauvres pour être utiles à une communauté de pauvres gens.

De la propagation des idées au montage de l'objet

C'est en ces termes que le poète Ilja Erenburg saluait en 1922 les poètes, les musiciens, les acteurs qui construisent les « nouveaux objets ». En cette année de disette, le slogan de l'art dans la production ne mérite d'être mentionné qu'entre guillemets. La portée de la proposition avancée par le poète russe face au « nouveau monde » ne vise qu'à l'invention d'un nouvel esperanto, d'une langue internationale dans la constitution des objets. Partageant le lyrisme d'Erenburg, Hannes Meyer travaille au cours des mêmes années à Bâle auprès de la Coopérative de Consommation de la Suisse. Sa vitrine Co-op devient un théâtre d'objets. La parole « objet » résonne comme un cri aux accents productivistes. L'œuf de Hannes Meyer signifie que le programme de partage alimentaire ne réside pas tant dans l'image du silo à grain (ces volumes assemblés sous la lumière) mais dans l'évidente concentration plastique d'une forme minimale biomécanique. Pendant que Souïétine tente de transcrire le répertoire pictural de Malévitch sur des accessoires de secrétaire en porcelaine (ce qui fait pouffer Ehrenbourg), Hannes Meyer

travaille autour du *packaging* de denrées alimentaires telles que la bouteille de vin et l'emballage de cacao. Ce faisant, il se place du côté de Bruno Taut, pour lequel la question du goût est une affaire de société et une affaire inscrite dans le luxe de la production uniforme.

Proches de Hannes Meyer, les rédacteurs du journal ABC publient dans la deuxième livraison de 1924 un programme manifeste au titre « Die Reklame » rédigé par Mart Stam et El Lissitzky. Pour eux aussi la publicité est un acte de nomination et de démonstration fondé sur le montage typographique et photomécanique. Lorsque Gropius appelle Hannes Meyer à prendre la relève à la direction du Bauhaus, ce dernier trouve à Dessau une structure d'enseignement dédiée largement aux « arts visuels » dans lequel jouent un rôle prépondérant la typographie et la photographie dans le milieu publicitaire.

Dans son nouveau programme didactique, Meyer lance pleinement la *Reklame*, en créant



une section autonome. Sur cet enseignement présent au second et au septième semestre convergent les disciplines de la photographie, de la typographie et du manifeste. Le but du nouveau directeur est d'insuffler un espoir : le Bauhaus, subventionné par la municipalité de Dessau, aurait dû, à son sens, viser à la productivité et à la rentabilité pour atteindre l'auto-financement et l'autogestion. Nous voici donc arrivés à l'apogée de ce principe de *Reklame*,

entendu comme architecture de l'image. C'est donc dans l'addition du photomontage de Moholy et de l'architecture-montage de Gropius qu'il faudrait aller chercher la métaphore du montage lui-même.

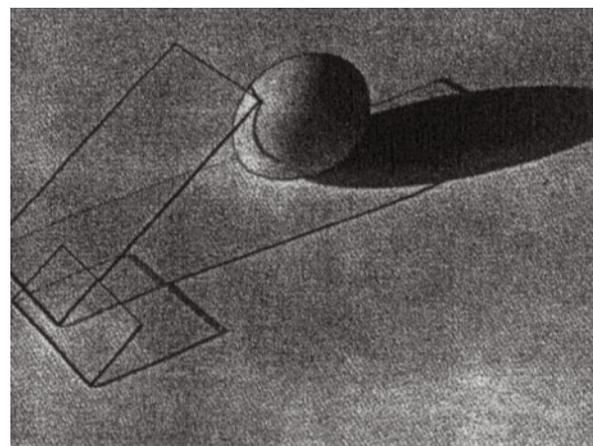
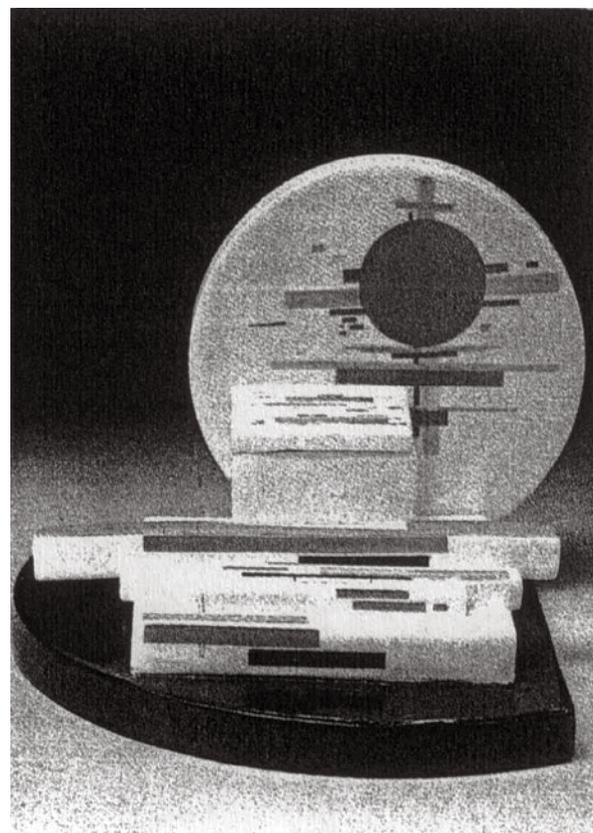
Tout ceci nous amène donc à nous interroger sur la question plus générale du statut de l'œuvre d'architecture réduite à son illustration graphique. Dans la société industrielle, l'image est par essence une industrie qui s'interpose entre l'œuvre statique et sa perception idéologique. Or, nous observons que de la triade des catégories sensibles élaborées par l'esthétique britannique à la fin du XVIII^e siècle – ce trinôme oscillant entre le beau, le pittoresque et le sublime – émergera avec netteté la catégorie du pittoresque, en tant que moyen expressif adapté aux techniques de reproduction. C'est en particulier dans l'iconographie des Expositions universelles que l'architecture devient spectacle populaire et que le filtre de l'imagerie pittoresque s'interpose entre le professionnalisme du chantier et sa réception de la part du public. Les merveilles de l'industrie et de la technique seront illustrées dans les revues. Le reportage documentaire sur la mise en œuvre du Crystal Palace ou de la Tour Eiffel, ainsi que les figurines, la décalcomanie ou les objets en miniatures, réduisent l'architecture à une représentation ; et tout ceci prend place à l'intérieur d'un imaginaire qui échappe à l'architecte. Ces représentations théâtrales et pittoresques consolident la commercialisation de succédanés, lesquels ne peuvent être classés de façon condescendante dans la catégorie du kitsch, ou considérés comme un dévoiement des valeurs humanistes. Les commanditaires eux-mêmes adoptent cette iconographie pour exhiber leurs biens immobiliers. De 1851 à 1900 les Expositions universelles sont les théâtres de la discussion sur l'habitat prolétaire à l'intérieur d'un débat promu par des associations philanthropiques ou par des industriels. En Grande-Bretagne, en France et en Suisse quelques fabricants de chocolat s'auto-publicisent en exhibant l'image de maisons ouvrières construites pour l'éducation et la domestication de la main d'œuvre. À l'Exposition universelle de Paris de 1900, les chocolats Suchard exposent la « Maison Suchard », reproduction provisoire d'une unité construite dans le village de la cité Suchard près de Neuchâtel. Ici encore l'image publicitaire est tenue de prendre en considération l'image architecturale.

En 1900 nombreux sont les industriels qui font imprimer sur leurs cartes de visite et sur leurs factures l'image architecturale de leur fabriques, en les accompagnant de médailles gagnées lors des expositions. D'une certaine façon ces figures en miniature sont comme des médailles et des décorations arborées sur la poitrine d'une armée de capitalistes. Ils offrent le matériel de base à un graphisme lui aussi pittoresque. Le client reçoit l'image des fabriques et des bureaux disposés le long des lignes du chemin de fer, dans un quartier industriel où l'on trouve parfois également une villa avec administration, logements ouvriers et différents points de vente. L'image de l'instrument de production fonctionne comme image publicitaire.

On peut se demander si, dans une époque au cours de laquelle l'architecture industrielle appartient encore aux entrepreneurs, aux ingénieurs et à une foule d'architectes sans véritables titres de qualification – mais bien vus par certains patrons – la banalisation de l'imagerie publicitaire n'a, de fait, placé les architectes censés avoir appris le latin face à de nouvelles responsabilités et face aux nouveaux défis d'un art appliqué à l'industrie. Arrivèrent ensuite les Tony Garnier, Auguste Perret, Peter Behrens, Walter Gropius qui ne faisaient que marcher sur les traces des agents du système de construction en béton armé Hennebique, des constructeurs métalliques et de quelques architectes amoureux de la brique.

L'image architecturale comme relais du pouvoir politique

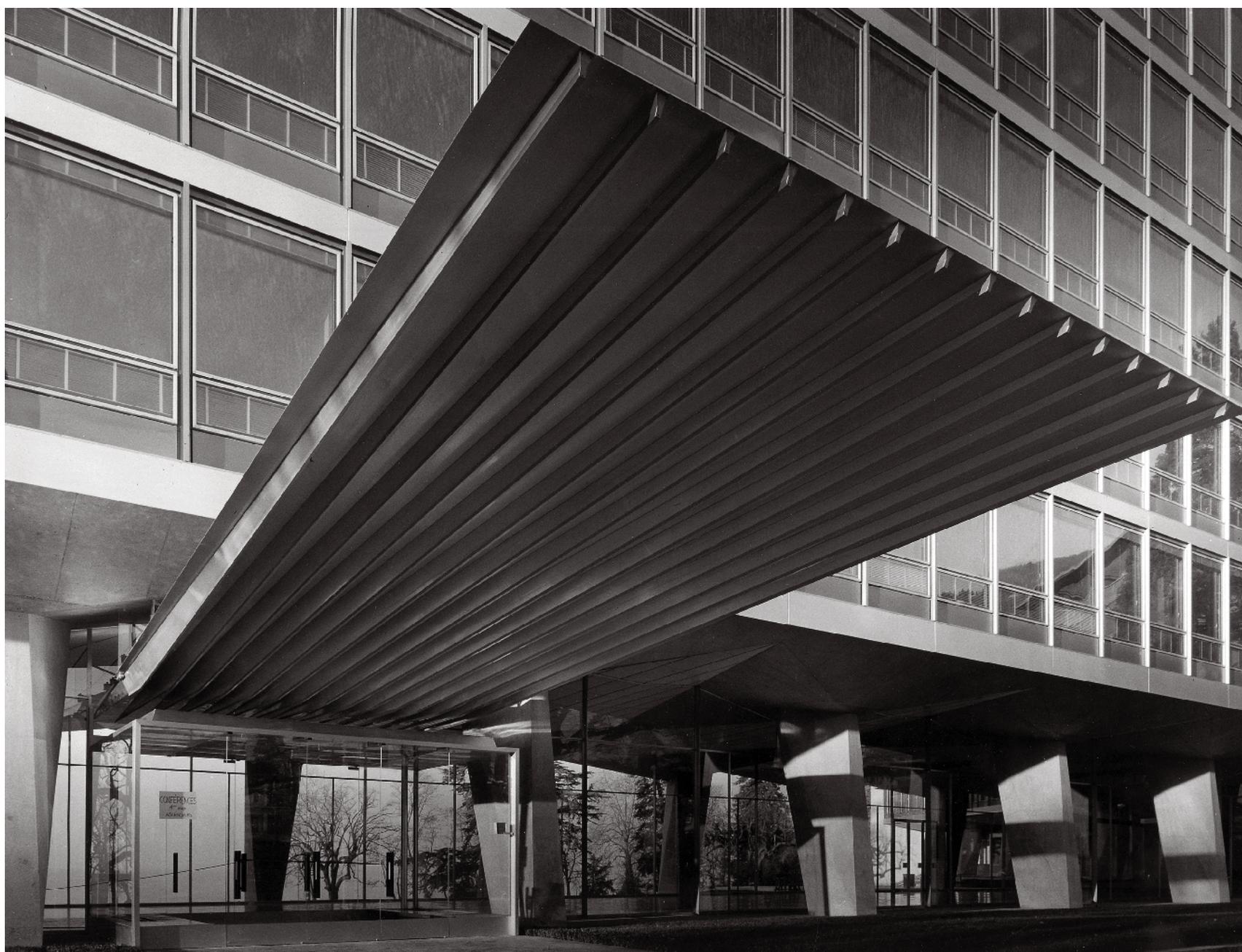
En nous interrogeant sur le rapport iconographique entre architecture et pouvoir politique, nous pouvons convoquer l'exemple de Vitruve. Pour préciser l'origine des ordres, l'ingénieur romain évoque le Roi Dorus et le souverain Ion. Il affirme leur influence dans un contexte geo-politique où se développeront d'un côté le dorique et de l'autre le ionique. À l'intérieur de cette docte tradition, on trouvera toujours quelques architectes prêts à inventer un ordre français ou américain : voir les chapiteaux de maïs de la première bourse du commerce de Philadelphie. Même Jefferson, lorsqu'il présidait la conférence états-unisienne en recommandant d'adapter les modèles romains aux bâtiments publics républicains, ne fait que s'inscrire dans une optique de conformité vitruvienne.



Encore une fois, il est utile de replacer cette question à l'intérieur du contexte des Expositions internationales de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ces grandes démonstrations de force sont régies par une concurrence économique entre nations industrialisées et coloniales. Chaque pays essaie de trouver une identité architecturale particulière. Si, au début, les sections nationales étaient réunies dans un unique édifice colossal (voir le Crystal Palace de Londres en 1851, et le projet de Paris en 1855), elles deviendront par la suite des pavillons autonomes et isolés. Il s'agit en effet d'illustrer un autoportrait national et de fonder une tra-

Accessoires suprématises en porcelaine pour secrétaire,
production étatique, N. Souïétine, Leningrad, 1923

Hannes Meyer, photographie publiée sur le journal ABC,
sous le titre « Construction CO-OP », 1926. Tiré de :
K. J. Winkler, *Der Architekt Hannes Meyer*, Berlin, 1989



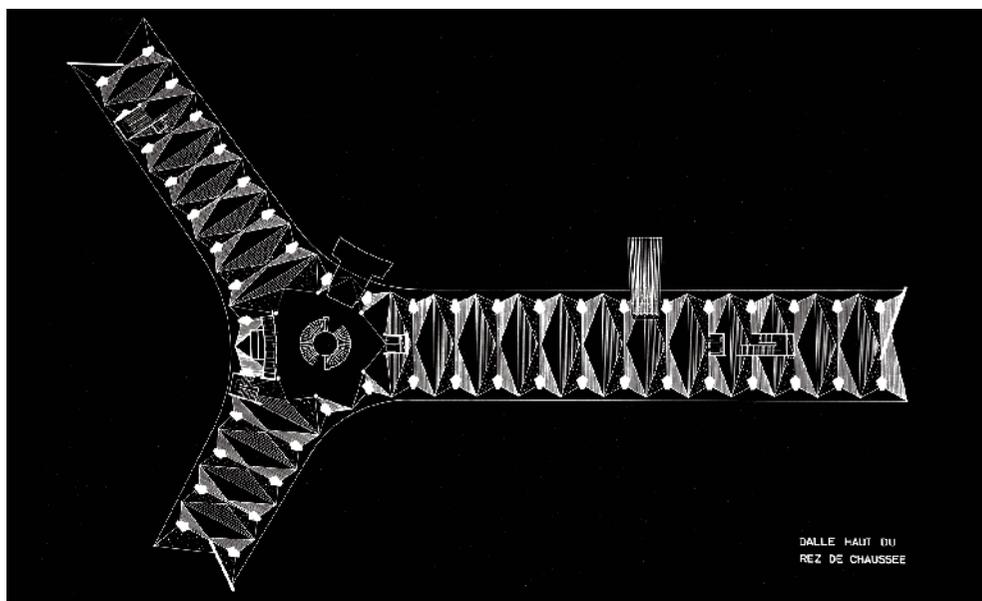
dition en partant de certains lieux communs. Nous sommes en plein dans l'esthétique du pittoresque.

Mais qu'est-ce qu'un Pavillon ? N'est-il pas parmi tous les programmes architecturaux, celui qui se prête le mieux à une démonstration idiosyncrasique, dans l'engouement éphémère du feu d'artifice devenu métaphore architecturale ? N'implique-t-il pas en outre la construction d'une scénographie ? Et la scénographie des expositions internationale ne recevra-t-elle pas la relève de la cinématographie ? À l'Exposition nationale de Genève, en 1896, un opérateur des frères Lumière tourna des scè-

nes au Village Suisse. Les protagonistes, des vachers, sont en chair et en os. Ils représentent la réduction scénographique d'un véritable catalogue typologique, les habitations fonctionnant comme la toile de fond d'un merveilleux décor théâtral.

On peut même affirmer que le cinéma va renforcer la demande du pittoresque architectural. Pensons en particulier aux bâtiments du national-socialisme dont la monumentalité est censée fonctionner comme relais au film de propagande. Lorsque Leni Riefenstahl dispose ses caméras à Nuremberg, l'architecture a été expressément consignée, sous la su-

pervision de Hitler et de sa metteuse en scène préférée, en vue de se présenter comme le décor à ses parades militaires et à son discours dictatorial. Peu importe finalement les préférences stylistiques de Hitler. Armé d'objectifs de propagande politique, la fonction monumentale oppose à la dynamique des mouvements mécaniques de la masse, le statisme des édifices urbains. L'architecture n'est alors plus que cet instrument pittoresque au service de la politique. Pour Hitler, l'histoire était son théâtre militaire.



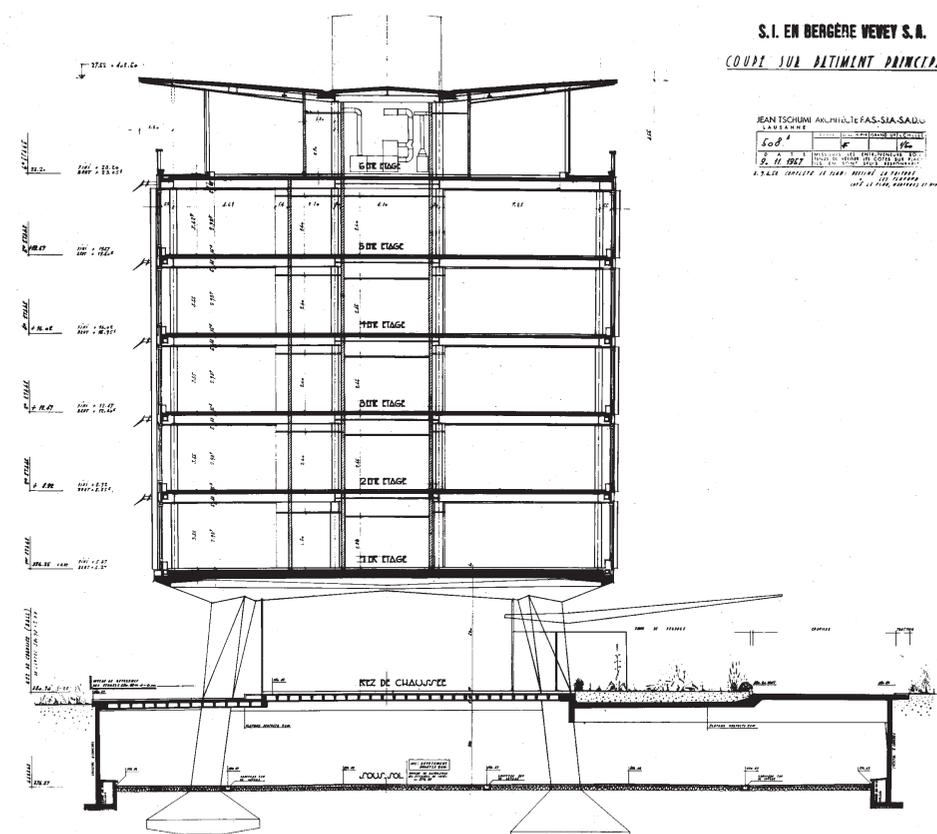
Lorsque le patron va à la recherche de l'artiste

L'architecte et le commanditaire forment un couple. L'histoire de l'art vise à clarifier aussi bien le conflit que l'entente entre l'artiste et son client. L'épisode du prince illuminé qui aide l'artiste génial est une fable nostalgique qui se répète en dehors du temps; elle est donc encore bien vivante au XX^e siècle. Combien d'architectes ne rêvent-ils pas au moins une fois par semaine de rencontrer un jour un client qui soit simultanément Socrate et Mécène? Nous savons, hélas, que ces rencontres sont rares. Que la qualité de l'œuvre puisse dépendre de la qualité du client, plusieurs exemples le prouvent, depuis la maison du fabricant de bicyclettes Robie à Chicago aux laboratoires du docteur Jonas Salk à La Jolla. Naturellement, identifier la qualité de l'œuvre avec la qualité du client signifie recourir à une catégorie qui fait référence à l'élite sociale. Ainsi, on pourrait qualifier d'élitaire les unions avant la deuxième Guerre mondiale entre Güell et Gaudi à Barcelone ou encore celle du conte Kessler et de Van de Velde à Weimar, alors que la question du Corporate identity se posera dans les années 1920 et 1930. Fiat, par exemple avait un bureau de presse qui s'occupait non seulement de fournir des photos des véhicules mais aussi des vues de la piste sur le toit de la fabrique du Lingotto.

Arrêtons-nous pour terminer sur le cas de l'architecte Jean Tschumi (1904-62) et sur la construction à Vevey, dans le paysage du La-

vaux, en Suisse, du siège central de la société Nestlé (1950-60). Issu de l'école des Beaux-arts, fondateur de l'école d'architecture de Lausanne, Jean Tschumi s'est exercé depuis ses années d'étude au programme de bâtiments représentatifs de bureaux. En rencontrant aussi bien à Lausanne que durant ses trajets entre Paris et Bâle le milieu consolidé des

hommes d'affaires helvétiques, Tschumi se fait connaître en construisant des sièges commerciaux et industriels. Son profil social est celui de l'efficacité et de la modernité. C'est donc par le biais des deux directeurs de Nestlé qu'il sera approché. Leur volonté est précise: recruter le meilleur architecte local, « meilleur » dans le sens également du plus connu uni-



Siège de la compagnie Nestlé à Vevey (Suisse), Jean Tschumi, 1958.

Étude d'angle, plan dalle sur rez et coupe.
(Archives de la construction moderne, Lausanne)



versellement : Tschumi a, en effet, présidé à la création de la UIA. Mais d'où vient cette décision de ces deux directeurs – l'italien Bignami et le suisse Corthésy – en même temps économistes et managers ? Bien que véridique, la réponse paraît trop simple. Cette décision provient de l'exemple de la dynastie Olivetti. Bignami père et fils avaient connus les Olivetti père et fils. Ils avaient appris l'emploi des *performances* architecturales entendu comme technique de construction. Tschumi, de son côté, avait déjà donné des preuves dans le domaine du chantier. Les deux directeurs et Tschumi commencent donc à se rencontrer, de préférence pendant la pause de midi, en sautant ensemble le repas.

Tschumi étudie de façon systématique ses projets en dessinant des variantes. Il présente des dessins dans lesquels le rez-de-chaussé est parfois traité de façon opaque ou transparent, alors que l'étage de la direction migre d'un étage à l'autre. Ses clients-patrons, lorsqu'ils sont amenés à choisir une solution, ont l'impression de participer à l'élaboration d'un projet fait sur mesure. En réalité, le projet existait

déjà, à la manière des variantes d'ingénierie. L'entente entre les deux parties favorise la réalisation d'un beau bâtiment. Le résultat permet de parler d'intelligence, une intelligence qui, rétrospectivement, sera encore accentuée par l'exécution d'un deuxième bâtiment, situé à côté du premier.

Cette étape ultérieure se présentera comme une caricature de la précédente, mais une caricature sans humour. Tschumi était mort et les directeurs étaient partis à la retraite. Les nouveaux directeurs et le nouvel architecte manquent de discernement. Cette inflation qualitative va même se prolonger jusqu'aux années 1980, lorsque les lames filantes des façades latérales du bâtiment originel seront tatouées d'un pittoresque logo de la société : un nid d'oiseau dans lequel une mère nourrit ses petits affamés. Nous retrouvons ici l'esthétique du pittoresque, de ces figures en miniatures des tablettes de chocolat. Aux antipodes de Bruno Taut, Salvador Dalí avait parlé de l'architecture comestible. Mais le tatouage de l'œuvre de Tschumi ne signifie que faim et indigestion.

Nous nous retrouvons donc à devoir revisiter une question très débattue à la fin du XVIII^e siècle qui touche au problème du goût. À cette époque, la convenance indiquait l'adéquation entre un programme et une expression publique. Dans son oscillation permanente entre l'innovation et le déjà vu, on peut dire que la *Reklame* n'aura jamais réussi à se décider face à cette alternative : créer une mode ou bien la détruire. 🍑

Traduit de l'italien par Paolo Amaldi. La version originale de ce texte est parue dans la revue *Rassegna* de septembre 1990, sous le titre « Reklame & Architektur ».

Jacques Gubler est historien de l'art. Il a été professeur à l'École polytechnique fédérale de Lausanne et à l'Accademia de Mendrisio.



*le cinéma / comme le christianisme /
ne se fonde pas / sur une vérité historique /
il nous donne un récit / une histoire /
et nous dit maintenant : crois*

*Jean-Luc Godard,
Histoire(s) du cinéma, Une histoire seule
(Gallimard, Paris 1998)*

Making of

Cinéma Attitudes
Installation de Tobias Putrih, Genève, 2008



est rarement signifiante et elle n'en constitue certainement pas le type. Ici, nous sommes plutôt confrontés à une espèce d'organe exposé par extraction, comme s'il s'agissait du ventre d'une baleine, ou bien encore de la matrice d'une grotte soutenue paradoxalement par des portiques en tubulaires et des cordelettes, à la manière d'un vestige restitué dans un musée. Le volume d'une salle nous est donné à voir et celui-ci est constitué de facettes en bois, assemblées pour former un polyèdre, une sorte d'arrêt sur image d'une modélisation polygonale avant lissage, dont les arêtes sont dessinées par des joints taillés en négatif.

Cinéma caverne

Si, dans cette installation, le cinéma n'est donc pas à proprement parler proposé comme une utopie – une usine de rêves, il suggère plutôt une régression vers l'origine de l'habitat à travers une analogie fragile de la caverne, l'archétype de la concavité, son intérieur primitif évoquant directement un projet de Robert Smithson (*Cinema Cavern*, 1971), soit une caverne taillée dans la roche et fonctionnant comme le lieu de projection d'un film autoréférentiel, illustrant sa propre mise en œuvre, son *making of*. C'est en effet en spéléologue que l'on pénètre dans ce cinéma, empruntant une rampe en

chicane qui se resserre pour ouvrir enfin sur quelques gradins. Le cœur du dispositif présente en effet un auditorium de dimension domestique situé face à un écran, le dessin des joints en courbe simulant le contour d'un œil géant, tissant un lien vers la représentation très originale d'un projet d'architecture, le Théâtre de Besançon de l'architecte « visionnaire » Claude-Nicolas Ledoux : dans cette gravure simulant une vue depuis la scène, l'image de la salle du théâtre est reflétée dans l'iris d'un œil – l'espace de l'assistance étant ainsi comme mis en scène dans le regard d'un comédien, la dramaturgie semblant désormais intégrer le lieu du spectacle dans sa totalité.

Cinéma anémique

Si le siècle des Lumières avait placé l'Homme au centre du monde, en chantant les principes de ses droits à travers des figurations symboliques, des architectures « parlantes », dans ce cas particulier le cinéma est tout à fait réifié au point de devenir ce modèle réduit désenchanté, en chantier probablement à jamais inachevé, c'est-à-dire un lieu qui met en scène ses coulisses, sa fabrication précaire et surtout sa résignation et son incapacité à pouvoir formuler une œuvre d'art totale, un monde fictif. Le dispositif, tout en retenue, se situe dans

QUE NOUS EST-IL RÉELLEMENT DONNÉ À VOIR, dans les murs de l'espace d'arts contemporains attitudes? Un cinéma, un cinéma « à voir » justement, le *cinéma attitudes*.

Une salle de cinéma est tout d'abord une salle obscure, soit un espace enclos avec une intimité disponible où l'écran destiné à la projection, souvent de grande dimension, est le véritable protagoniste ; sa volumétrie extérieure



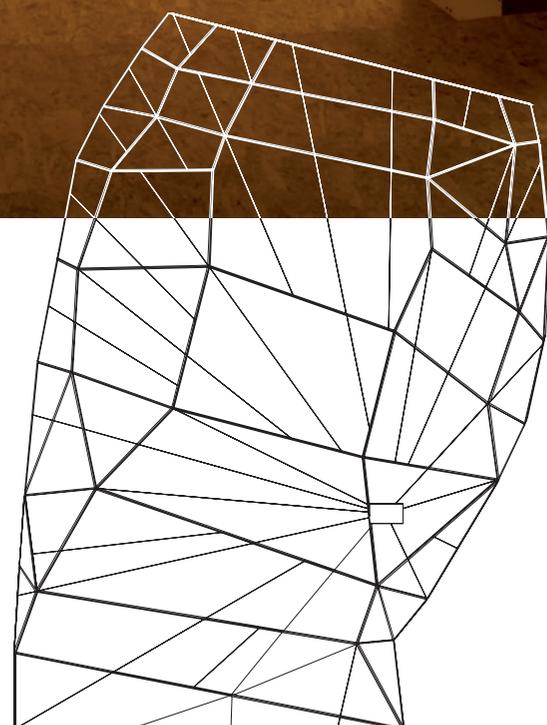


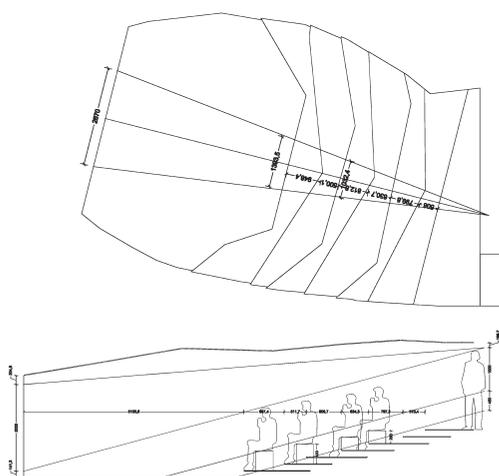
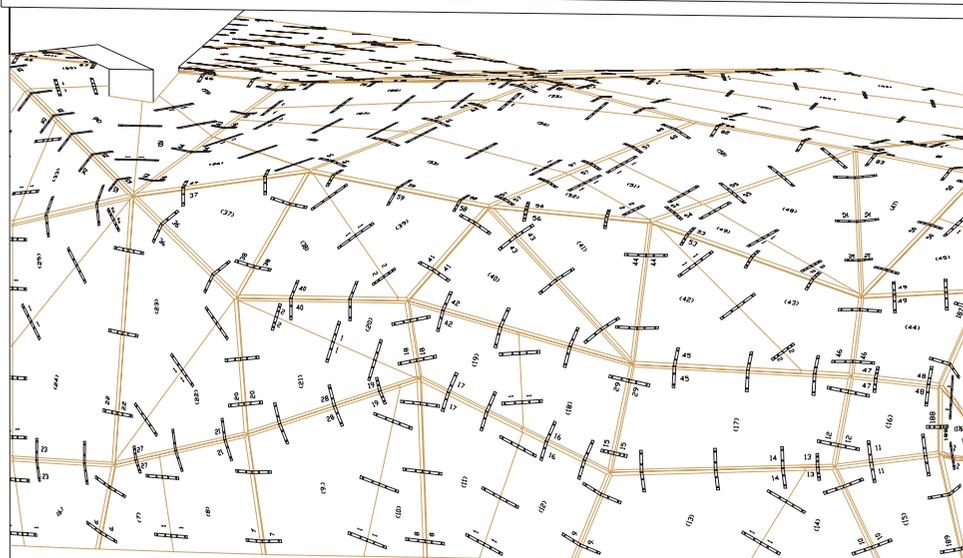
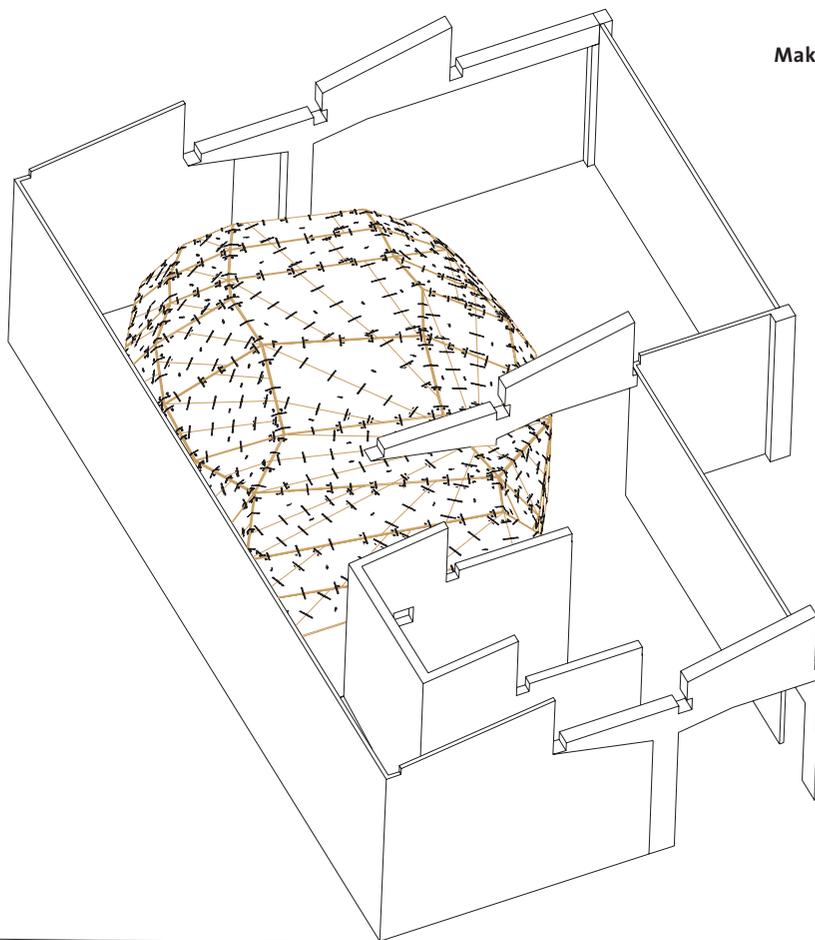
la foulée de l'effet de distanciation du théâtre brechtien, racontant simultanément une fable tout en insistant sur la distance à prendre par rapport au jeu, la seule narration consistante qui demeure à la fin étant celle du cinématographe *lui-même*. Ainsi, on est tenté d'affirmer que l'entité cinéma comme cadre spatial a pratiquement disparu, s'est affaiblie jusqu'à devenir littéralement anémique, ayant définitivement abandonné les pouvoirs hypnotiques de l'espace spectaculaire, à la manière de la caricature d'illusions d'optique proposées par les rotoreliefs animant des poèmes

s'enroulant en spirale sans fin dans le film de Marcel Duchamp (*Anémic Cinéma*, 1926).

l'm a cinema

Dans sa difficulté avérée de proposer une forme forte, voire totalisante, qui aménagerait son lieu et qui remplirait sans recul sa fonction, le registre hybride de l'archi-sculpture, (*not an object, not a monument*) évoque la question posée autrefois par Robert Venturi et Denise Scott-Brown sur le statut d'un monument à l'époque de la ville médiatisée, sur le signe





que peut / doit incarner un bâtiment, avec la conclusion que ce n'est pas la forme architecturale qui fait un monument, mais plutôt sa proclamation, par l'enseigne ou encore le titre dont celui-ci est affublé. Or, le cinéma qui nous est avant tout donné à expérimenter ici est celui qui permet aux visiteurs une appropriation facile de l'intimité de son espace de cabane, par sa géométrie informelle, quasi matricielle, qui détruit complètement le contexte standard de l'espace muséal en proposant son contrepoint, un « plywood non-cube ». Si la tâche de l'art était de rendre visibles des forces qui ne

sont pas, par exemple le moment où des forces deviennent des formes, cette proposition rend matériellement visibles – à travers l'accastillage d'agrafes et les cordes qui maintiennent les écailles de bois dans leur position – des éléments de construction, des relations mécaniques, des emboîtements, des contraintes spatiales, des forces gravitaires, soit toute l'extériorité qui est nécessaire pour constituer un espace vide et obscur, illuminé autant par l'image projetée que par les lézardes des interstices formant un réseau en contrejour : *cinéma attitudes* est un cinéma parlant de soi. 👍



Un minimalisme monumental

Siège d'ONU SIDA à Genève

Carlo Baumschlager et Dietmar Eberle, architectes

SI LES QUELQUES EMBLÉMATIQUES réalisations, qui parsèment le quartier des Nations, représentent la croyance au progrès – technique, culturel ou social – caractérisant la production architecturale d'après-guerre, elles symbolisent également l'aura internationale de Genève. Les décennies qui suivirent n'ont cependant pas laissé de traces dans les mémoires des architectes que ce soit d'un point de vue aussi bien patrimo-

nial que spectaculaire ou innovant.

Dans le cycle de la mondialisation, les Nations Unies (ONU) sont de plus en plus sollicitées sur des plans très diversifiés et cela a pour conséquence un accroissement de leur budget, de leurs ressources et de leur complexité logistique. ONUSIDA est une nouvelle organisation¹ créée en 1996 qui, parallèlement à la déclaration d'engagement de l'ONU face au sida², s'occupe

de mobiliser les dirigeants et la population civile sur le sujet, d'effectuer un suivi de l'évolution de l'épidémie ainsi que d'organiser les ressources financières et humaines nécessaires.

Propriétaire du lieu dit « Les Crêts de Pregny », le canton de Genève a cédé un droit de superficie à ONUSIDA et à l'organisation Mondiale de la Santé (OMS) sur un terrain situé juste derrière le Secrétariat de cette dernière, construit

en 1962 par Jean Tschumi, lauréat du concours d'architecture international. La Confédération a octroyé le financement permettant la construction de l'ensemble. Lancé en 2002, le concours d'architecture sur invitation réunissant dix bureaux de renommée internationale prévoyait, d'une part des surfaces supplémentaires destinées à l'Organisation mondiale de la santé (OMS), et d'autre part l'établissement du Secrétariat d'ONUSIDA, ce qui représente environ un total de quatre cents quatre-vingts nouveaux postes de travail. Le programme devait s'insérer dans le gabarit restrictif d'un plan localisé de quartier (PLQ) prévoyant un périmètre rectangulaire d'une hauteur de trois niveaux sur rez-de-chaussée.

Le bureau Baumschlager & Eberle propose un bâtiment dont les contours s'inscrivent simplement dans les limites prévues par le PLQ. Massif et plat, le nouveau bâtiment réinterprète l'imposante stature du Secrétariat de l'OMS tout en accordant une attention particulière aux qualités du lieu; par soustraction, les niveaux inférieurs sont évités et articulent des espaces extérieurs soulignant ainsi la topographie. La majorité des surfaces administratives sont situées dans les derniers étages et sont structurées par un dispositif dense de puits de lumière traversant le bâtiment sur toute sa hauteur. Au rez-de-chaussée, ces cours intérieures s'ouvrent à leurs extrémités et se transforment en un réseau fluide d'espaces extérieurs accessibles, en contact visuel les uns avec les autres. Elles sont aménagées autour d'une thématique paysagère qui traite des différents états de la pierre provoqués par la motricité de l'eau au cours du temps; stratification, roulement, flottement. Elles deviennent ainsi un lieu représentatif à cet étage et symbolisent certains processus naturels universels.

Espace relationnel

Etant donné l'importante profondeur de l'édifice, l'organisation de son plan repose sur la disposition de bandes parallèles alternant entre pleins et vides, entre surfaces administratives et puits de lumière extérieurs. Cette forme de stratification distributive, équipée de multiples cages d'escalier, ne devient évidente qu'à la lecture du plan des niveaux supérieurs, et fait preuve d'innovation au travers d'un dispositif

structurel unitaire et atypique pour un bâtiment administratif. Pierre Sansot souligne dans son ouvrage dédié à la ville³ que la rue a le pouvoir de transformer les modes d'expression du citoyen lorsqu'il quitte son foyer ou son lieu de travail. La rue est sujette à l'appropriation, aux rencontres, aux hasards. Elle est conditionnée par sa dynamique, sa climatologie, son registre sensoriel; elle devient un espace d'expression qui permet une libération du langage.

La diversité des parcours produite par les corridors en réseau des étages de bureaux d'ONUSIDA n'autorise pas une comparaison aussi complète et globale mais démontre en revanche des phénomènes similaires. La multiplicité de la trame de circulation sollicite l'improvisation d'un itinéraire ou la spontanéité d'une rencontre. Les liaisons transversales court-circuitent les voies principales et offrent un nouveau choix de cheminement, une bifurcation de dernier instant. L'ensemble des circulations peut s'apparenter à une formule dont les paramètres

sont modifiables à tout instant et dont le résultat offre une multitude de possibilités. En reliant les étages entre eux verticalement, on devine une trame tridimensionnelle où se dessine un nombre infini d'itinéraires et une démultiplication du hasard des rencontres. La forme et les dilatations partielles du couloir apportent un niveau de diversification supplémentaire aux zones communes et soulignent la volonté de traiter le flux des utilisateurs avec une densité et un degré d'intensité nuancés. Les surfaces plus ouvertes forment des plages sans affectations particulières définies au préalable et qui peuvent être appropriées par les utilisateurs avec une grande liberté. Lounge, distributeurs de café ou espace d'accueil représentatif, l'ensemble des usages que l'on rencontre, forment chacun des pôles et des repères au sein d'un réseau particulièrement dense. À l'instar des voiries d'un quartier qui se multiplient côte à côte, s'entrecroisent et se rejoignent en un point défini, l'existence de lieux singuliers est nécessaire car ils

sont porteurs d'identité, ils établissent des hiérarchies et se substituent à la signalétique.

Dématérialisation matérialisée

Le réalisateur Jacques Tati s'est penché à plusieurs reprises avec ironie sur l'architecture moderne et plus particulièrement sur la question de la transparence et sur la forme de voyeurisme qui en découle. Un passage de son célèbre film *Play Time*⁴, place le spectateur en observateur privilégié face à des scènes de ménage se déroulant les unes à côté des autres. Plantés dans un décor vantant le progrès des technologies modernes de l'habitat, les protagonistes se donnent en spectacle aux passants, qui, de nuit, ne peuvent manquer aucun détail grâce aux immenses vitrages recouvrant la façade. Les salles de séjour contiguës et séparées par une fine paroi ne paraissent alors abriter qu'une seule et même réalité.

À l'étage administratif d'ONUSIDA, le rapport visuel qu'entretiennent les



☒ **SIÈGE D'ONU SIDA**

ADRESSE 20, avenue Appia, Genève

MAÎTRE D'OUVRAGE OMS/ONUSIDA, Genève

PROJET Baumschlager & Eberle, architectes

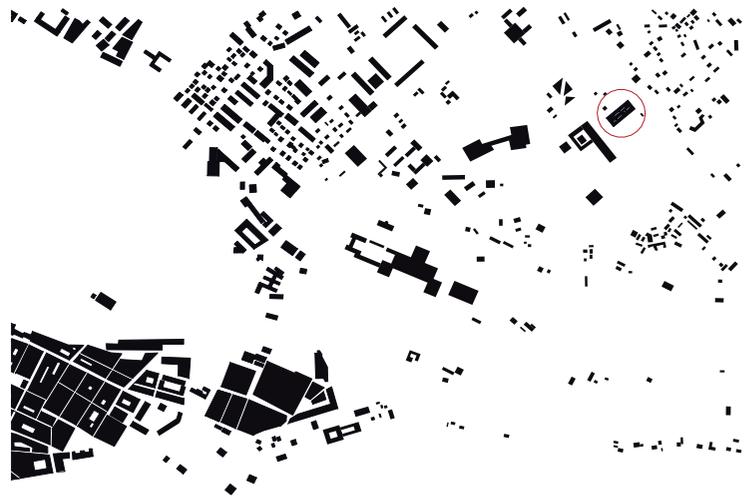
DIRECTION E. Hasler et A. Monauni

COLLABORATEURS R. Bechter, K.-U. Bergmann, M. Franzmann, S. Funk, T. Guder, J. Janiec, .Kaps, M.Kropop, J. Nägele-Küng, R. Österle

ARCHITECTURE PAYSAGISTE Vogt Landschaftsarchitekten AG, CH, Zurich

PROJET 2002

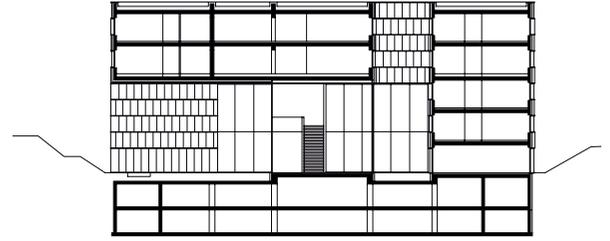
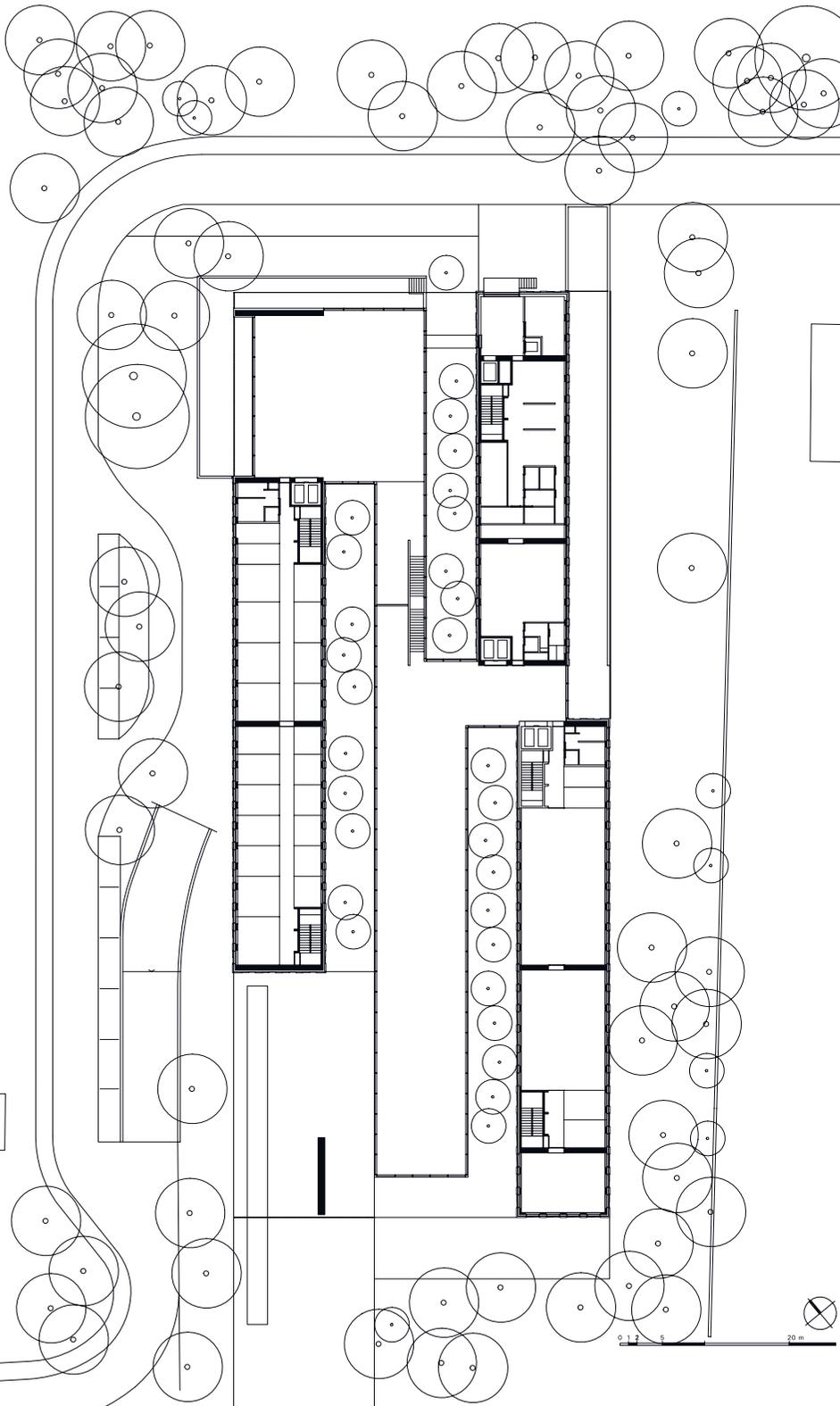
RÉALISATION 2003-2007



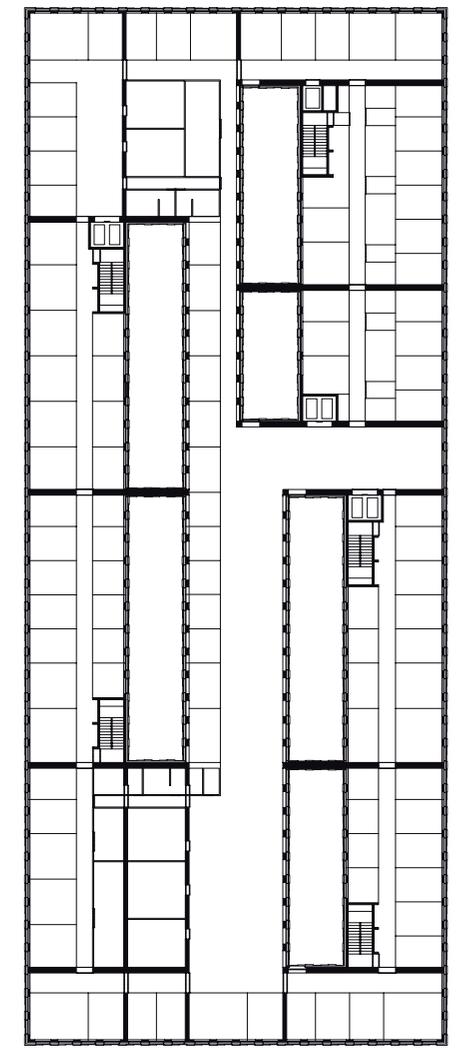
Situation



Rez-de-chaussée



Coupe transversale



Étage type

cellules de bureaux avec les espaces de circulation font état de la même immédiateté. Les longues et lisses parois vitrées, dont le système en verres collés ne laisse apparaître aucun cadre en surface, produisent cet effet continu qui laisserait croire qu'un seul grand espace de travail s'y abrite. Les cloisons de séparation entre les unités deviennent à peine perceptibles et seuls les aménagements colorés et personnalisés des bureaux – les occupants représentent un multiculturalisme d'échelle planétaire avec un taux de rotation relativement fréquent – tranchent avec le fond sobre des aménagements intérieurs standardisés. La juxtaposition de ces multiples réalités et le déplacement de l'observateur le long du corridor produisent le processus cinétique qui met à l'épreuve l'effet narrateur de cette mise en scène.

L'utilisation du verre dans sa symbolique moderniste apparaît cependant avec plus de singularité dans l'enveloppe du hall d'entrée. Tel un prisme taillé, dont la pureté de la surface contraste avec l'ensemble des façades et leur peau en écailles également en verre, l'espace d'entrée situé au cœur de l'ensemble est, par sa limpidité et sa taille, un espace de représentation. Long d'une soixantaine de mètres avec une hauteur correspondant à trois niveaux, ce gigantesque espace est obligatoirement traversé dans sa longueur pour accéder aux batteries d'ascenseurs, à la salle de conférence Kofi Anan, ou au café qui le surplombe. Analogie ou révérence au siège de l'OMS dont le rez-de-chaussée est lui aussi complètement transparent, la mise en scène du parcours de l'espace est dominée par le rapport à la topographie. Les principes similaires du développement de la coupe sont toutefois inversés; le parcours suit la pente pour se diriger vers l'aval dans le premier cas, alors qu'il procède exactement de l'inverse dans le cas d'ONUSIDA et provoque un glissement du phénomène d'intériorisation de l'espace public vers un phénomène d'introversion de celui-ci⁵.

L'espace d'accueil de l'ensemble ne se définit pratiquement que par ses plans horizontaux. Sa délimitation spatiale verticale est dématérialisée au maximum et renoue avec l'expression du « presque rien » (*beinahe nichts*) de Mies van der Rohe. L'impression d'une étendue apparemment illimitée d'espace abstrait universel⁶ si présente à

certain moments de son oeuvre semble correspondre à l'esprit de représentation d'une organisation internationale. Le revêtement de sol en travertin et le plafond en plâtre blanc utilisés font également référence à Mies et au pavillon de Barcelone, à la différence cependant que le socle comme élément typologique classique fait place à une surface plane épousant les contours topographiques à la manière d'un tapis.

Au-dessus du vide

L'utilisation de grands pans de verre et l'éviction de tous porteurs visibles dans le grand hall a bien évidemment des conséquences structurelles sur d'autres parties du bâtiment. Conçus comme un système porteur tridimensionnel d'une hauteur de deux niveaux, les derniers étages ont un rôle statique primordial. Les axes de toutes les façades longitudinales sont équipés de murs porteurs en béton armé rythmés par la perforation des ouvertures. Cette mesure structurelle appuie le dessin en strates comme instrument de réglage du plan. Situé

au-dessus du grand hall, le corps central ne bénéficie d'aucun support et nécessite donc de puissants voiles en béton placés transversalement. Cette mesure statique importante provoque une lecture interrompue des bandes spatiales qui forment les éléments générateurs du plan. Le découpage visuel du grand espace continu des bureaux paysagers de l'étage où se trouve l'OMS ne saurait, quant à lui, accentuer la qualité qu'entretiennent les places de travail avec les puits de lumière. Contrairement aux préceptes modernes célébrant le progrès technique comme idéologie de projet ou comme instrument plastique – à l'exemple du rez-de-chaussée du Secrétariat de l'OMS – tout élément ayant une fonction structurelle s'efface au profit d'une esthétique épurée et minimaliste. Le repérage des éléments porteurs en façade ne se dévoile qu'au travers de la dichotomie existant entre l'aspect massif des murs de l'enveloppe et leur matérialisation légère extérieure. Une telle conception, renonçant au couplage poteaux-dalles comme unique système porteur, met en avant des avantages

aussi bien fonctionnels, en libérant les surfaces destinées aux places de travail, qu'esthétiques en optimisant la transparence des espaces représentatifs.

Le vide comme monument

Dans leur étude sur Las Vegas, Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour⁷ signalent l'apparition d'une nouvelle monumentalité caractérisée par un espace bas, très étendu, dont les contours restent pratiquement imperceptibles et qu'ils opposent aux espaces monumentaux traditionnels de grande hauteur qui symbolisent la cohésion sociale. L'entrée et l'espace principal du siège d'ONUSIDA semble se situer entre ces deux territoires. Comparable à l'espace d'une nef complètement vitrée, le hall atteint des proportions géométriques très étirées aussi bien en plan qu'en coupe et correspond ainsi à des valeurs très traditionnelles de la monumentalité. La probabilité d'accueillir des foules sans encombrer l'architecture transparait dans le rapport d'échelle établi entre



l'utilisateur et le vide dont il dispose. Privée jusqu'alors de siège principal, une telle organisation internationale nécessite un cadre bâti répondant aux multiples exigences et usages représentatifs qu'il doit s'attribuer – le siège de l'OMS en déjà est la preuve. L'accueil de délégations étrangères, le rassemblement périodique des membres internationaux de l'organisation ainsi que les expositions thématiques sont tous des exemples d'usages légitimant la sollicitation du pouvoir d'identification de l'architecture. Le fonctionnement quotidien fait en revanche apparaître une scénographie plus théâtrale du même espace qui, à l'inverse de la promenade architecturale orchestrée par Tschumi, ne donne pas seulement accès à des affectations singulières comme la salle du Conseil de l'OMS mais représente l'unique accès aux espaces de travail depuis l'entrée. Le fait de traverser ce monument en verre sous le regard plongeant d'une grande partie des surfaces de bureaux produit un anoblissement symbolique du trajet vers les places de travail. Le reflet du verre renvoie une nouvelle image beaucoup plus horizontale de l'espace, dans lequel les limites entre l'intérieur et l'extérieur deviennent de plus en plus insaisissables.

Abstraction poétique

L'impact visuel puissant que dégage le bâtiment depuis l'extérieur ne provient pas d'une singularité formelle peu commune ou d'une taille exceptionnelle de l'objet dans son contexte. Il tient bien plus d'une stratégie de l'abstraction qui instrumentalise le rapport d'échelle. Un volume de géométrie simple est structuré par une grille serrée et modulaire, puis amplement découpé et évidé. La réduction dans l'usage des matériaux complète ce processus pour lui donner toute son efficacité: un seul type de fenêtre vient perforer l'ensemble des façades, un revêtement de sol unique et continu anoblit l'objet, et le verre, comme matériau prédominant, unifie l'ensemble. L'enveloppe en verre traitée en sérigraphie recherche un effet comparable à celui d'un épiderme à caractère reptilien qui est à la fois souple et protecteur et qui a la faculté d'épouser les formes. Ce type de tissage rend la fenêtre peu reconnaissable en tant qu'élément architectural et la dimension de la maille dessinée efface



les rapports d'échelle que produit normalement l'empilement des niveaux. Ce brouillage d'échelle renvoie à une lecture du volume qui fait abstraction de tous éléments ergonomiques ou domestiques et qui se met au service d'un minimalisme monumental. Cette dramaturgie rappelle les contributions interdisciplinaires des projets utopiques de Supersudio et leur «monumento continuo» ou même certaines sculptures des années 1960 de l'artiste Sol Lewitt. Le champ d'investigation de ces projets porte sur la forme géométrique, l'échelle de l'objet et l'abstraction plastique, en cherchant à intensifier

l'aspect iconique de l'oeuvre. Baumslagler & Eberle concentrent leurs efforts dans l'élaboration d'un langage architectural et formel retenu pour affirmer la présence d'un édifice qui, situé derrière un des emblèmes les plus significatifs du quartier des Nations, est appelé à se démarquer. La stratégie poursuivie dans le projet s'efforce de gommer les éléments constructifs ou techniques et de favoriser une sobriété architecturale profitant à l'élégance qui, elle, est synonyme d'excellence.

Parmi les organisations internationales, le Secrétariat d'ONUSIDA est une des rares constructions de qualité

architecturale réalisée depuis environ un demi-siècle. On peut évidemment s'interroger si cela restera un cas unique ou si l'on se trouve face à un nouvel élan qui relève les enjeux et reconnaît la renommée mondiale du quartier des Nations. 

Raphaël Nussbaumer est architecte à Genève et Zurich et est cofondateur du bureau Nussbaumer-Perone Architectes. Il a enseigné à l'EPF de Lausanne et de Zurich.

¹ Son Conseil de coordination est constitué de représentants de 22 gouvernements de toutes les régions géographiques, de coparrainants au nombre de 10 organismes du système des Nations Unies et 5 représentants d'organisations non gouvernementales
² Lors de la Session extraordinaire de l'Assemblée générale des Nations Unies tenue en 2001, il a été reconnu que le VIH/SIDA était une crise mondiale qui nécessitait une action mondiale.
³ Sansot P., *Une symbolique de la circulation urbaine. La poétique de la ville*. Paris, 1996

⁴ Tati J., *Play Time*, 1967
⁵ Charollais I., Marchand B., «Entre représentativité et fonctionnalité», *FACES* n°39. Genève, 1996
⁶ Frampton K., *Modernisme et tradition dans l'oeuvre de Mies van der Rohe, 1920-1968. Mies van der Rohe sa carrière, son héritage et ses disciples*. Paris, 1987
⁷ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour. *L'enseignement de Las Vegas. La monumentalité architecturale et le grand espace bas*. Sprimont, Belgique, 1977



La star grise

Immeuble de logements à Zurich

Barbara Thommen et Christian Spoerri, architectes

QU'ON L'AIME OU NON, en aucun pays européen autre que la Suisse le béton brut ne s'applique aussi fréquemment aux bâtiments privés et publics. Chez nous le béton brut est de tradition. Beaucoup de nos architectes considèrent ce matériau gris comme moderne et élégant. Le béton est bon

marché, durable, il s'adapte à toutes les formes et il est désormais entré dans nos mœurs. Pourquoi l'apprécions-nous ? Est-ce en raison de son bon rapport qualité-prix ? L'immeuble en copropriété achevé en 2007 dans la Archstrasse de Thalwil (Zurich) par les architectes Barbara Thommen et Christian Spoerri, paraît de ce point de vue convaincant. Le béton apparent est imperméabilisé et glacé (vernissé) en gris clair. La lasure pigmentée affine la brutalité du béton et confère son apparence élégante à la façade. On sait que les origines de ce béton brut aux coffrages faits de planches de bois ordinaire orientées horizontalement remontent aux constructions des barrages et des centrales électriques suisses dans les années cinquante. Walter Förderer, architecte très engagé dans le courant du béton brut plasticien réalisait, entre 1963 et 1971, à Hérémence en Valais, l'église Saint-Nicolas, ainsi que le presbytère et la place du village. Il engagea ce travail avec les artisans et les ouvriers qui venaient d'achever le barrage de la Grande Dixence au fond de cette même vallée. Ils étaient les maîtres éprouvés de l'art du coffrage et des espaces excavés.

Le programme de la construction qui nous retient est constitué de quatre logements en copropriété, de 150 à 200 mètres-carrés chacun, ainsi que de quelques espaces annexes (chambres d'hôtes) et d'un garage couvert. Au centre de la masse bâtie, l'ascenseur dans sa lourde cage, côté nord, jouxte une cage d'escalier assez économique en espace. Autour de ce noyau, les appartements se déploient selon les besoins individuels des acheteurs. Le nombre, la taille et la forme des pièces varient à chaque étage. De même que la hauteur, les vues, la relation avec le sol ou le ciel, et la disposition des voisinages. Cette dernière précisément est remarquable. Un maximum d'autonomie et de privacité était exigé, expliquant les nombreux volumes en porte-à-faux ou en retrait, qui forment des espaces extérieurs définis par quatre faces, plancher, plafond et deux côtés. Deux espaces extérieurs sont ainsi attribués pour chaque appartement. Il en résulte une masse bâtie pleine de mouvements et d'expression. On peut aussi lire l'ensemble comme l'emboîtement de quatre pavillons modernes et individuels. L'unicité du volume répond encore à l'intention de bâtir

« une seule maison », correspondant plus à l'idée d'une grande villa qu'à un immeuble d'appartements identiques. Le défi était d'offrir les avantages connus des appartements en attique à tous les étages. Une forte domesticité est présente dans tous les espaces, sans exception.

Quelles que soient leur taille et leur position, toutes les fenêtres sont découpées de façon à pouvoir être perçues comme percement dans les murs, afin de ne pas perdre la lecture volumétrique dominante de l'architecture. Le dessin des veines des fines planches du coffrage horizontal accentue la volumétrie et amplifie le langage sculptural de l'édifice. L'entrepreneur a peut-être sous-estimé la difficulté de la mise en œuvre de ce béton apparemment simple. L'œil attentif découvre en effet de nombreux ragréages. Mais côté intérieur, ces soucis s'estompent. Derrière le béton brut sont montées les isolations et les plaques de plâtre de 6 centimètres d'épaisseur. Au regard de l'évolution des lois sur l'énergie dans le bâtiment, ce principe d'isolation intérieure, coûteux et peu efficace, sera sans doute de plus en plus remis en question. Des choix plus radicaux s'imposeront. Ou la construction sera massive et volumineuse, avec des épaisseurs de murs en béton isolant d'au moins 45 centimètres, ou bien on reprendra le principe de l'habillage, en revêtant des blocs isolants de toutes sortes avec une peau extérieure. L'habillage extérieur peut révéler le feuilletage de couches séparées – isolations, ventilation, matériaux de parement –, ou bien apparaître comme une construction compacte.

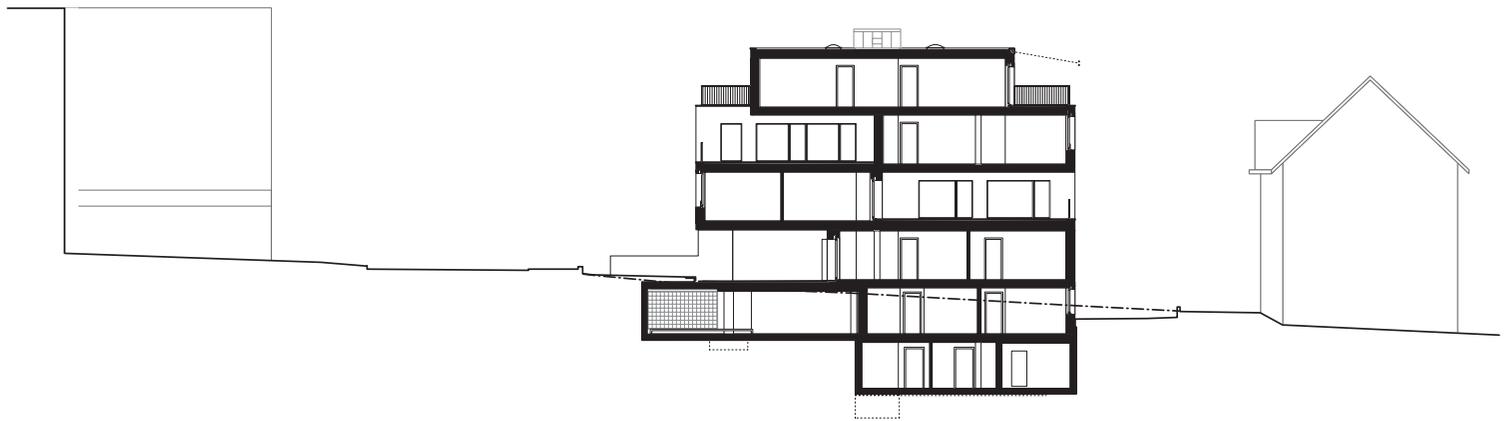
Extérieur versus intérieur

Dans ce projet, le point de départ, c'est la copropriété. À sa base, le principe est plutôt conflictuel, et ce pas seulement au niveau du quotidien de l'entretien de l'immeuble. Où se perçoit alors l'unité de la doctrine ? À l'extérieur, où le béton brut est partie intégrante de l'architecture ? À l'intérieur, dans les espaces partagés où le choix des matériaux est riche et où les couleurs jouent un rôle important ? Pour l'extérieur, il y a une apparence unique ; mais à l'intérieur, chacun est évidemment libre d'aménager son appartement comme il l'entend. À Thalwil, les architectes ont réussi à gérer les exi-

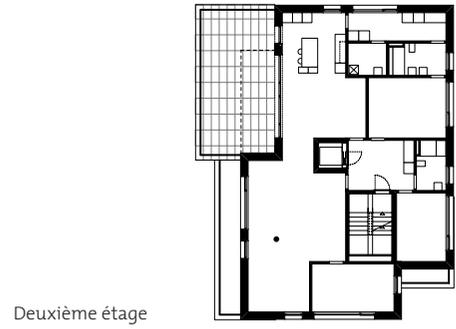




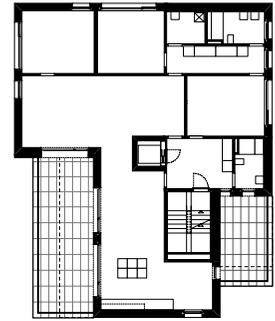
- ☒ **IMMEUBLE À COPROPRIÉTÉ À THALWIL, ZURICH**
- ADRESSE angle Archstrasse et Tödistrasse, Thalwil, Zurich
- ARCHITECTES Barbara Thommen et Christian Spoerri
- PROGRAMME Quatre logements de 201, 199, 193 et 149 m²;
trois ateliers au rez-de-chaussée de 32, 28 et 32 m²
- RÉALISATION 2005-2007



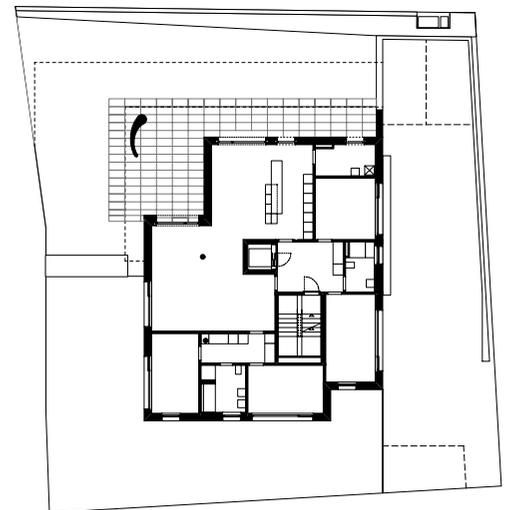
Coupe sur l'accès principal



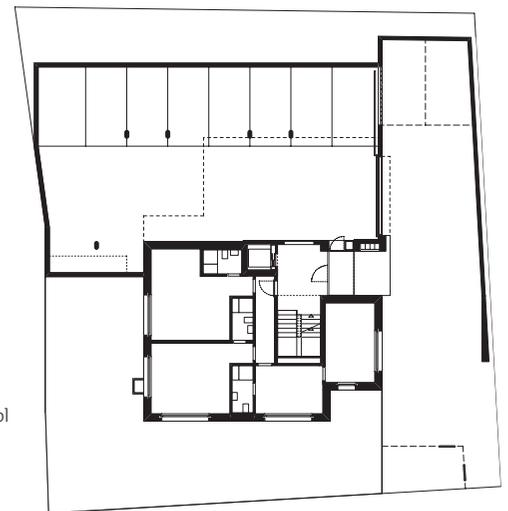
Deuxième étage



Premier étage



Rez



Sous-sol





gences des propriétaires individuels de façon à ne pas remettre en question leur propre architecture. Dans le meilleur des cas cette flexibilité est la preuve de la qualité de leur parti pris. Ce que les architectes entendent par le concept de prudence extérieure et richesse intérieure s'affirme bien dans le garage, où des couleurs chaudes allant du jaune au rouge vif en passant par le *rose pink* nous laissent oublier sa véritable affectation.

Contexte

En face et juste à côté de l'immeuble se trouvent des ensembles beau-

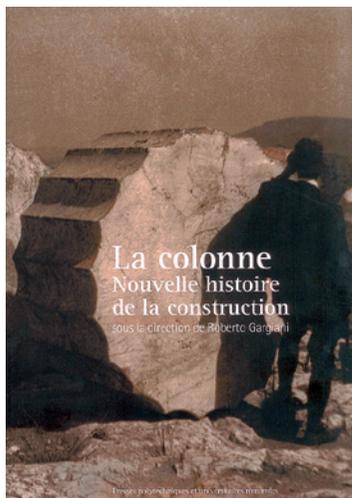
coup plus grands qui eux aussi travaillent avec des saillies et des parties en retrait. Mais dans leur manière d'afficher cette troisième dimension, on ne perçoit en fin de compte que de la répétition du même plan. Leurs accents verticaux, leurs voiles rigides d'une même teinte uniforme côtoient tristement les belles masses en mouvement de l'immeuble de Thommen et Spoerri. Ainsi, cette œuvre en béton brut met en relief les occasions ratées d'il y a trente ans, alors que la production d'habitat atteignait une quantité plus jamais égalée depuis. Au nord et à l'est enfin, on trouve les pavillons de banlieue typiques du XIX^e siècle.

Symétriques, entrée en saillie, ordre classique avec socle, étage d'habitation et toit en pente orné de lucarnes, extérieur en crépit peint. C'est dans ce contexte que le puissant paquet de béton de Spoerri-Thommen joue l'intermédiaire, entre banlieue champêtre et ville périphérique du XX^e siècle.

La « véritable nature » béton

Le débat sur la nature immanente du béton est plus que centenaire. Masse et plasticité pour les uns, car apte à toute forme, objet de performance pour les autres, car le fait d'être armé en fait le véritable matériau de construction

moderne. Relativement au matériau, les protagonistes du mouvement moderne ont trouvé leur place dans les livres d'histoire. Le Corbusier versus Auguste Perret, Erich Mendelsohn versus Mies van der Rohe, les brutalistes des années soixante versus Pier Luigi Nervi, etc. Le bâtiment de Spoerri-Thommen résonne encore de ce débat sans conclusion finale. Il se poursuit à voix basse, mais la pertinence politique et sociale qui l'accompagnait durant le siècle passé a cédé la place à une simple question de goût. 👉



LA COLONNE. NOUVELLE HISTOIRE DE LA CONSTRUCTION

Sous la direction de Roberto Gargiani
Presses polytechniques et universitaires romandes
Lausanne, 2008
538 pages

Mille fûts

SALUONS LA PARUTION du premier volume d'une « nouvelle histoire de la construction » à laquelle Roberto Gargiani a décidé de consacrer ses efforts et son talent. L'entreprise courageuse, fut souvent évoquée mais aussi souvent abandonnée. En effet, comment construire une telle histoire? Par le biais d'une histoire des matériaux, pierre, bois, béton, acier... on s'ennuie déjà. Chronologiquement? L'Égypte la Grèce, le gothique; trop long. Par une approche structurelle, tectonique... lourd. C'est que la construction quand elle est mal racontée devient un puissant soporifique. Roberto Gargiani de manière rusée propose une approche plus émoustillante où l'on retrouve la finesse de la culture italienne, une décomposition par « elementi ».

Premier de ces éléments, la colonne, forme l'intitulé du premier tome qui vient de voir le jour. Voilà donc livré aux Presses polytechniques et universitaires romandes le volume introductif de cette encyclopédie dont on attend déjà les prochains chapitres avec intérêt, car, il faut le dire, le premier est une réussite. L'ensemble des textes, qui

couvrent l'histoire de l'architecture en une quarantaine d'incursions, donne à voir de manière panoptique les multiples avatars de ce thème architectural récurrent. On se surprend à découvrir l'extrême diversité de forme à laquelle a donné lieu l'interprétation de cet élément. Certes nous ne sommes pas sans savoir que la colonne s'est incarnée dans des dessins fort différents, mais l'on a rarement l'occasion de visualiser cette diversité. En l'offrant, l'ouvrage donne à voir un corpus plus riche et hétérogène que l'on pense. Étonnement la colonne, élément si simple à définir, devient à ce point complexe par ses métamorphoses qu'elle en vient presque à s'évanouir comme entité stable au fur à mesure de la lecture de l'ouvrage. Élément structurel à l'origine, elle en vient rapidement à servir de canalisation pour l'écoulement des eaux de pluie, puis des fumées chez Schinkel et enfin de l'air conditionné chez Wright. L'image de la colonne se diffracte, son identité se disperse au profit d'un kaléidoscope de références où finalement c'est la puissance même de l'imaginaire architectural à transformer un objet qui s'impose. Il y a finalement autant de colonnes qu'il y a d'auteurs. Aussi c'est une nouvelle fois la question du style qui émerge. Question fort à propos d'ailleurs puisque « style » par une confusion étymologique médiévale confond et associe le grec *stulos* (la colonne) et le latin *stilus* (stilet, écriture). Rien d'étonnant donc que les « styles » et colonnes de Mies van der Rohe et de Gaudi par exemple, parlent des langues étrangères. D'une certaine manière la mise en scène chronologique de l'ouvrage, qui ouvre avec la colonne grecque pour finir sur une colonne creuse faite de lumière d'Herzog et de Meuron, raconte la dématérialisation de la colonne, sa conceptualisation, son abstraction, sa disparition aussi.

Comme dans tout projet encyclopédique, on ne manquera pas de regretter l'absence de thèmes qui sont pour leurs amateurs absolument incontournables. Celui des proportions dont Perrault fit débat avec la colonnade du Louvre en serait un exemple pour les dix-huitiémistes. Pour ma part, je soulignerai plus volontiers une absence qui renvoie au statut même de la colonne dans la culture architecturale. La vision de la co-

lonne comme « élément », comme « objet », tend me semble-t-il à masquer les causes du basculement sur lequel Roberto Gargiani introduit l'ouvrage: son incomparable succès à l'âge classique puis sa désaffection moderne.

Les colonnes qui se trouvent gravées dans les premières pages des traités d'architecture depuis la Renaissance tiennent leur prééminence moins à la référence à l'élément de construction qu'elles semblent représenter, qu'au système de proportion qu'elles incarnent. Ces colonnes dessinées ne valent en fait que pour l'ensemble des « profils » dont elles portent en négatif les contours. Il faut regarder ces colonnes en « section »; elles dessinent alors la coupe d'une façade. C'est à partir de cette « coupe » que l'on compose la façade au regard de chacune des modénatures qui la constituent. La colonne est à lire pour le modèle de composition d'une façade dont elle est une représentation synthétique. Elle est la forme « fétichisée » du modèle « génératif » qui permet de placer corniche, frise, piédestal, astragale et échine à leur juste emplacement au regard des proportions; et dont paradoxalement l'élément qui est le plus sujet à disparaître est le fût de la colonne lui-même, remplacé le plus souvent par la surface murale ou le vide d'une ouverture de fenêtre ou de porte. L'encadrement par des colonnes reste un élément d'enrichissement finalement rare parce qu'onéreux. La colonne n'a tenu le devant de la scène dans notre culture que pour l'Ordre qu'elle représentait et dont elle était, par glissement métonymique, la figure naturelle. Sa valeur symbolique s'est éteinte avec le crépuscule des Ordres classiques.

Philippe Potié



rondrouge
by tuena.ch
& y's design

rue ancienne, 46
1227 carouge
022 823 26 80
www.rondrouge.ch



Uniforme

Bâtiment Uni II à Genève

Jacques Vicari, Gilbert Paux et Werner-Charles Francesco, architectes

ÉRIGÉ SUR CE QUI FUT UN FRAGMENT des fortifications de la ville de Genève, le bâtiment d'UNI II (Uni Dufour) se présente comme un digne témoin de l'architecture moderne en Suisse. Doté d'une situation urbaine avantageuse au centre de la cité, il est cadré par des espaces publics particulièrement structurants: la place Neuve et le parc des Bastion au nord, la plaine de Plainpalais au sud. Cette œuvre singulière, construite entre 1970 et 1975 témoigne de son temps. Si son caractère architectural l'apparente clairement au Mouvement moderne, le bâtiment

s'inscrit remarquablement dans la continuité historique de ce quartier au tissu néoclassique, et se positionne tout aussi clairement dans sa trame urbaine et architecturale. Conforté par son emplacement dans le périmètre sud de la Vieille Ville, la Loi du 14 avril 1988 lui confère désormais une protection juridique contribuant ainsi à affirmer son importance historique.

Les concepteurs d'Uni II, Jacques Vicari, Gilbert Paux et Werner-Charles Francesco, architectes, ne font pas mystère de leur fascination pour Le Corbusier dans le cadre de ce projet. Ils

maîtrisent le vocabulaire de cette période de l'architecture moderne, sans doute la plus révolutionnaire sur le plan éthique et esthétique : pureté des formes, matières authentiques, clarté de l'espace. Particulièrement bien inspirés, ils ont offert le meilleur de leur carrière en accordant de manière fidèle et inédite le répertoire moderne avec le contexte de leur œuvre.

«Après un demi-siècle d'épanouissement, l'architecture actuelle n'accepte plus des limites aussi étroites, l'autonomie de l'expression doit être restaurée dans des édifices qui dépassent l'utilitarisme pur»¹. Voilà ce que défendent les maîtres d'œuvre de cet édifice qui affiche une panoplie de détails heureux, chers à la grande famille des modernes venus des quatre coins du monde. Le bâtiment UNI II a été soigneusement incorporé dans la morphologie urbaine des bâtiments néoclassiques environnant. Les coupes croquis conservées dans les archives² montrent l'habileté avec laquelle les architectes ont accompli l'intégration du bâtiment UNI II, à l'instar d'un Alvar Aalto pour son projet de 1962 du siège de la société Enso-Gutzeit à Helsinki.

Rath et le théâtre, renforçant ainsi le caractère ordonné de la place Neuve. Renfermant chacun un espace public intérieur, ces bâtiments se dressent face au parc des Bastions et tendent à accentuer la relation de l'ensemble avec le parc. De façon inattendue, le bâtiment d'UNI II rompt cette ordonnance architecturale unificatrice extrinsèque, perpétuant un nouvel ordre intrinsèque, celui du rôle de l'espace public dans la Cité, par une plasticité inédite dans ce quartier de la ville, un espace ouvert et couvert.

L'agora – pour reprendre le terme utilisé par les architectes d'UNI II et désignant l'espace public –, à la fois couverte et ouverte du rez-de-chaussée, perpétue la tradition de l'espace public à travers la générosité de ses dimensions et le dégagement qu'elle offre. La transparence évoque en effet, à une échelle plus urbaine qu'architecturale, le souvenir de la parcelle libre résultant de l'incendie ayant détruit le deuxième bâtiment électoral (1916-1964). Rappelons que ce bâtiment reliait jadis les espaces publics de la ville intra-muros (Place Neuve et le parc des Bastions) avec la plaine de Plainpalais.

architecture du XX^e siècle. « Ils avaient une vision en prolongement de leur aînés mais différente sur certains éléments ou aspects : les rapports avec le passé, le besoin d'établir un contact avec lui, se manifestent d'une manière originale, très différente de certains phénomènes propre à la deuxième génération, apparus surtout en Amérique. Il ne s'agit pas de jongler avec des détails ornementaux pris au passé et arrachés de leur contexte historique »³.

Béton brut

Avec ses quatre façades rigoureusement identiques, le bâtiment s'affiche de manière insolite et provocante dans le paysage urbain environnant. Au niveau du soubassement, des murs aveugles, d'apparence bruts, s'élèvent jusqu'à 3,60 m de hauteur (du côté de la plaine de Plainpalais), enveloppant le bâtiment à contre-pente, et disparaissent totalement à l'approche de son entrée principale (face au parc des Bastions). Vu de la plaine de Plainpalais, l'édifice apparaît comme une œuvre unique et inhabituelle qui interpelle le passant avec l'imposant

néanmoins une certaine légèreté, malgré la massivité du béton régissant.

L'apparition de ce type de construction dans un environnement néo-classique lui a valu une virulente controverse⁴. Aujourd'hui encore, pour l'homme de la rue, le bâtiment a mauvaise presse. Cette « fortification » moderne n'est pas fortuite, et il suffit de replacer le bâtiment dans le contexte des années soixante pour faire tomber les arguments d'une opinion pour le moins profane.

Le rez-de-chaussée inférieur du bâtiment constitue un socle à caractère inédit dans le contexte architectural de son époque. Les niveaux inférieurs se présentent comme une entité architecturale toute aussi prégnante que la superstructure. Persévérant dans le sillage du Mouvement moderne, les concepteurs d'UNI II restent fidèles à ses principes : pureté et simplicité formelle, honnêteté dans l'usage des matériaux, liberté de l'expression architecturale. Ainsi le socle ne constitue nullement un espace d'utilité de services semi enterrés –, il n'est point question ici de « sous-sols » destinés aux fonctions habituelles : parking, locaux techniques. Il sert de coiffe aux auditoriums ainsi rendus visibles de l'extérieur, partie intégrante d'une même entité. Le développement théorique de ce principe conceptuel, notons-le, est déjà présent dans le Mouvement moderne⁵.

Dès sa conception d'origine, le rez-de-chaussée supérieur occupe une place centrale en tant que lieu public couvert et ouvert sur la ville et sur le quartier dans lequel il s'insère. Côté parc des Bastions, il existe une forte relation intérieur-extérieur due à la transparence caractéristique de cet espace. Cette transparence est largement favorisée par l'écart maximal entre les couples de piliers, dégageant ainsi la vue sur toute la largeur du bâtiment.

La façade donnant sur la plaine de Plainpalais suggère cependant une relation visuelle différente : une perception unilatérale de l'intérieur vers l'extérieur. Cette volonté est confirmée par les déclarations des architectes dans la presse lors de l'inauguration du 6 juin 1975 : « La distribution du rez-de-chaussée se veut perméable, c'est-à-dire publique. Sans être un véritable passage entre ces deux espaces verts publics, cette partie du bâtiment s'inscrit dans cette optique »⁶.



Projet fameux où l'architecte s'était ingénié à harmoniser l'allure de l'édifice moderne avec l'architecture ancienne de son centre classique.

Contrastes

Les deux bâtiments « électoraux » plus anciens, celui de Blontnitzki (1855 -1911) et le second de Garcin et Bizot (1916-1964), construits successivement sur cette même parcelle, s'accordaient par leur style architectural néoclassique avec ceux de la Place Neuve : le musée

De ce fait, les architectes se sont évertués à préserver et magnifier l'espace public dans sa vocation originelle, et à pérenniser la séquence de la parcelle libre qui offrait cet important lien visuel entre la place, le parc et la plaine.

L'histoire de cette parcelle n'a pas été négligée, établissant certaines lignes du projet, geste assez caractéristique des modernes de la dernière lignée. Les concepteurs d'UNI II appartiennent à ce que Sigfried Giedion désigne comme la troisième génération d'architectes qui ont produit l'archi-

socle gris de son rez-de-chaussée et le jeu formel aux motifs répétitifs des niveaux supérieurs, dénotant par sa force et la clarté de ses proportions une claire unité architecturale.

L'émergence du rez-de-chaussée inférieur, matérialisée par ses murs aveugles en béton brut de décoffrage, dénote une force de caractère et une pureté formelle clairement inscrite dans l'esprit de la modernité. Il s'agit d'un geste rare dans l'histoire matérielle du bâti en Suisse, voire en Europe. L'espace libre du rez-de-chaussée supérieur offre



!lle du deuxième Palais électoral (1916-1964)

le boulevard de Georges-Favon. Archive de la BGE



Ouvert des quatre côtés de la parcelle, le rez-de-chaussée supérieur interrompt et apaise l'effet de massivité perceptible depuis la plaine de Plainpalais. Sa transparence, favorisée comme on l'a dit par la structure espacée des porteurs libres, participe avec le plancher saillant de l'étage supérieur au caractère horizontal de l'édifice⁷. Comme l'écrit à nouveau Giedion, «...la troisième génération des architectes modernes a mis nettement l'accent sur le plan horizontal considéré comme un élément constitutif de l'architecture»⁸. Cet espace, destiné au public, assure horizontalement la relation entre les deux parcs, et verticalement le lien entre l'Université et les auditoriums dévolus aux activités de la cité.

Le hall, transparent sur ses quatre côtés, diffuse une lumière naturelle atténuée par la profondeur du bâtiment dont le lourd béton brut accentue l'intensité. Structurellement, l'édifice repose sur des sommiers précontraints : poutres de grande dimension, courant d'un bout à l'autre de la construction, pour libérer le sol des éléments porteurs et contribuer à la fluidité des espaces⁹.

Les concepteurs font référence à l'architecture corbuséenne, notamment au niveau de la dimension des poteaux et la grande portée des poutres précontraintes, permettant une large perméabilité spatiale. La singularité de la structure en béton du rez-de-chaussée – renforcée par la section peu ordinaire des poteaux et des poutres – donne au bâtiment cette capacité saisissante à exprimer sa puissance architectonique, énonçant le caractère d'un béton massif dont les planches de bois du coffrage sont ostensiblement visibles, dévoilant de ce fait son esthétique brutaliste. L'originalité que manifeste le bâtiment, malgré les contraintes imposées par le cahier des charges, se matérialise dans la dualité conceptuelle Ville – Université. Les architectes créent un espace généreux et multifonctionnel qui débouche sur la scène panoramique dominant l'étendue de la plaine de Plainpalais, visible depuis la terrasse de la cafétéria.

Malgré son implantation contraignante (situation de la parcelle et gabarit exigé), les concepteurs ont préservé l'unité architecturale du bâtiment. Depuis les bureaux donnant sur les longues façades latérales d'Uni II, et face aux édifices proches avoisin-

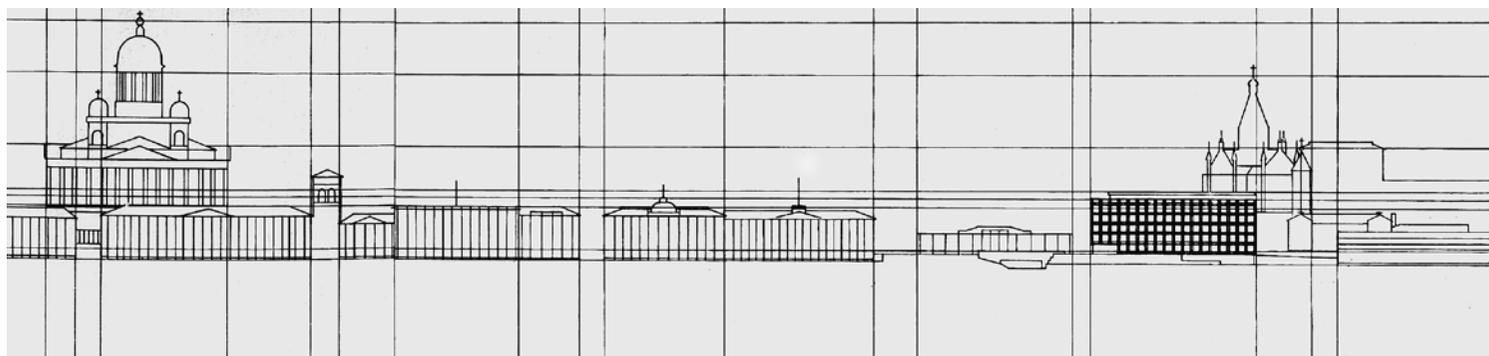
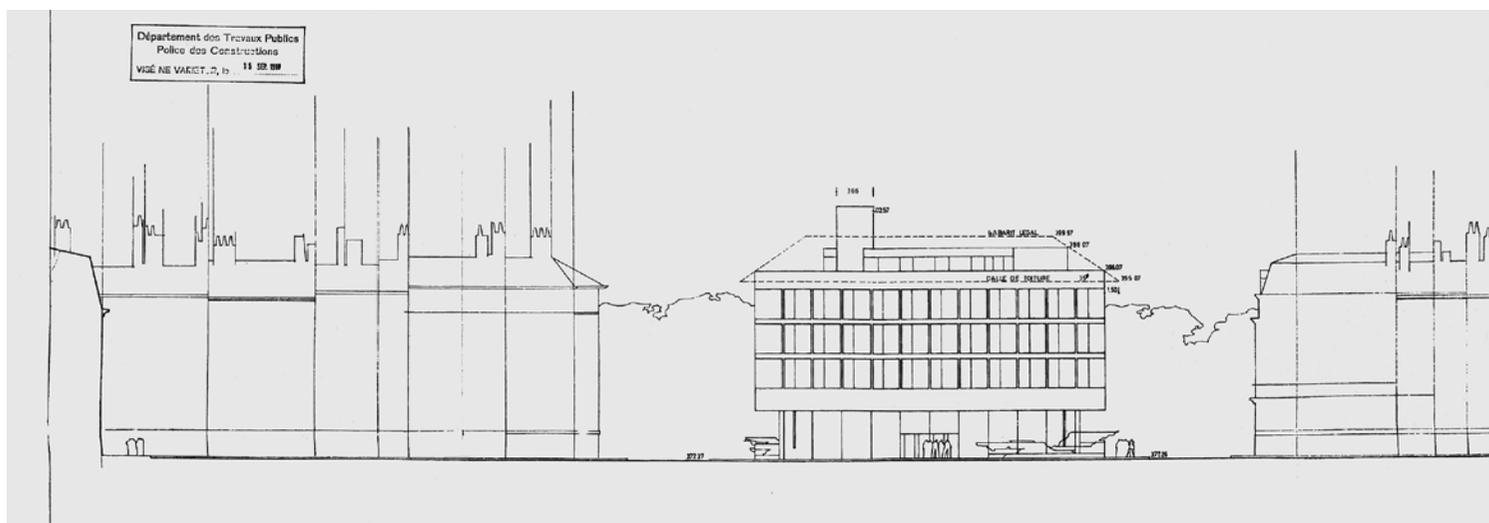
nants, ils ont aménagé des vues plongeantes obliques sur les deux parcs et les rues De-Saussure et Balmat. Cet artifice provoque chez l'observateur le sentiment d'une liberté de vue à la fois fuyante et animée.

L'effet cinématique des brise-soleil produit, selon la position de l'observateur, des effets intéressants. La répétition du motif (brise-soleil) positionné à 45 degrés par rapport au plan de la façade donne lieu à trois visions contrastées : façade aveugle, façade ouverte fermée, façade ouverte (transparente). Le rapport variable entre plein et vide s'équilibre sur chaque façade de l'édifice. Élément technique à la base de la conception du projet, le brise-soleil devient un élément urbain important : il participe par sa disposition particulière à la vocation d'espace public du rez-de-chaussée et nourrit la curiosité de l'observateur en jouant ainsi le rôle d'élément d'appel.

Le bâtiment recèle encore une certaine originalité sur d'autres aspects, en accord avec sa tendance brutaliste, le distinguant nettement sur le plan spatial. La conception de l'escalier qui mène aux auditoriums du rez-de-chaussée inférieur montre la pertinence de la solution. La sensation inégalée d'une descente au sous-sol sans avoir à aucun moment le sentiment de cette déclivité, se réalise grâce à une série de solutions architecturales ingénieuses : l'éclairage subtil dû au mur incliné réfléchissant la lumière, le mur séparant l'escalier de la zone du rez-de-chaussée supérieur, et l'éblouissement lumineux du mur en verre de la cafétéria. Cette perception est encore colorée par le réduit de végétation qui surgit du bac-jardin placé en surplomb transversalement à l'escalier.

Dans la durée

Cet édifice a cependant subi certains outrages, conséquence logique du besoin croissant d'espace des usagers et de leur relative méconnaissance – ou leur quasi-indifférence vis-à-vis des exigences de ce type d'architecture. L'espace architectural, à la fois fluide et fortement matérialisé par ses parois, constitue le fondement de l'architecture d'UNI II, certainement l'un de ses caractères les plus marquants. De fait, certaines interventions postérieures comme la cafétéria, sont de véritables injures faites à l'architecture de cet édifice.



Au niveau de ses valeurs esthétiques, spatiales et éthiques, cette œuvre s'inscrit comme on l'a dit dans la lignée des bâtiments du Mouvement moderne réalisés durant la deuxième moitié du XX^e siècle, définis comme « brutalistes » et demeurant entièrement fidèles à ses acquis. Les façades d'Uni II dégagent une grande force émotionnelle et l'espace interne se confond avec son environnement grâce à cette transparence pourtant escamotée par le jeu des volumes clos.

« Généralement, nous jugeons et agissons sur la base d'un petit nombre de phénomènes significatifs; cela veut dire que nous avons du monde des objets une vision incomplète et superficielle. »¹⁰ écrivait Christian Norberg-Schultz en 1962. Les architectes d'UNI II ont réussi leur pari et le regard liminaire porté sur ce bâtiment en condense les qualités stylistiques et l'unité architectonique. Le bâtiment affiche son appartenance au mouvement brutaliste des années soixante avec cette claire parenté avec les œuvres de Le Corbusier perceptible notamment au niveau de certains traits

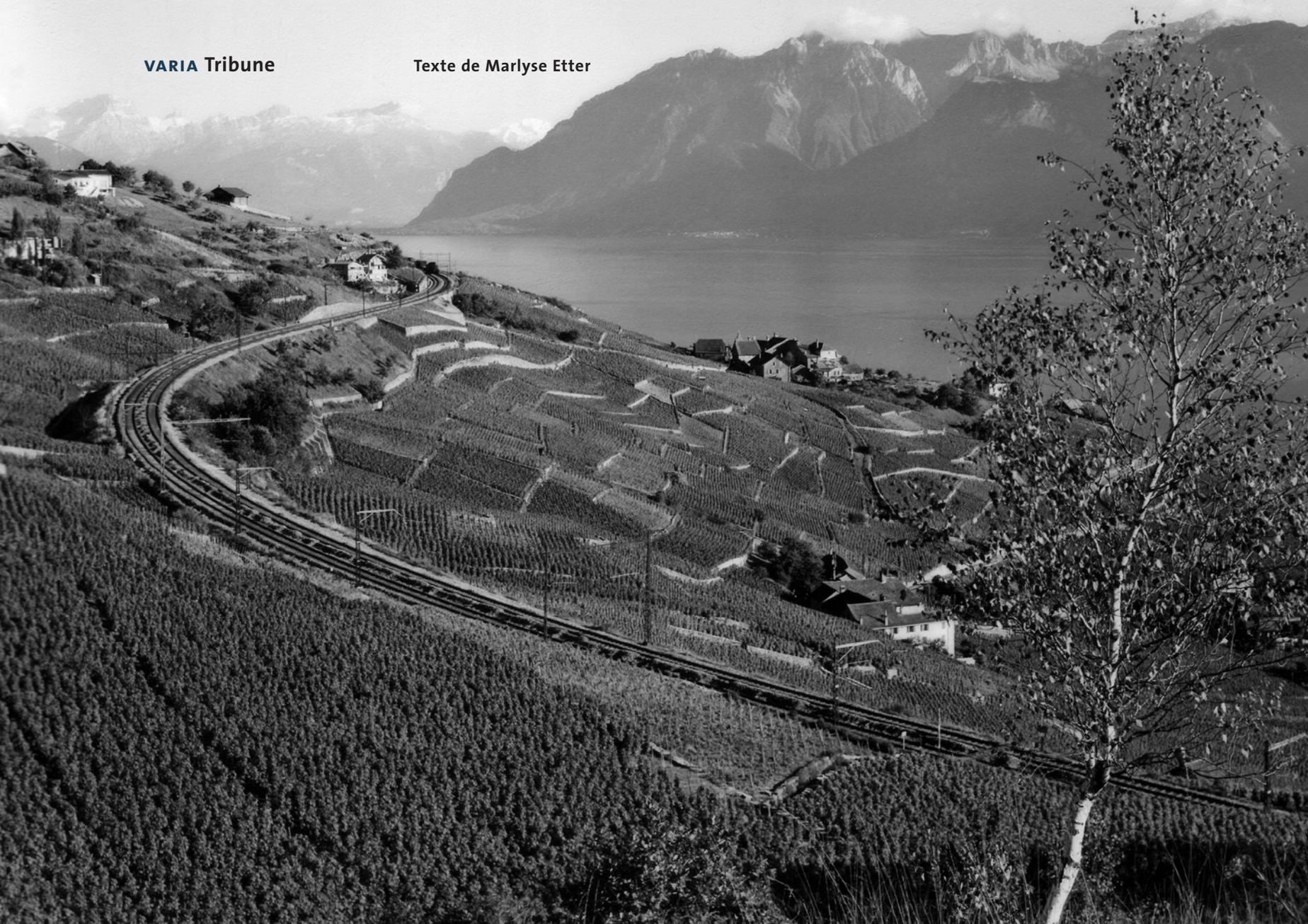
comme les brise-soleil ou le béton brut des façades. Il existe sans doute d'autres influences. La réalité se situe dans ce syncrétisme personifié sur un plan conceptuel réussi, et dans cette capacité du bâtiment à incarner la synthèse de toutes les idées conceptuelles de l'époque.

Les architectes affirment ici leur dette vis-à-vis de l'éthique brutaliste, et ils se penchent très sérieusement sur la question de la relation qu'entretient le bâtiment avec son site et ses occupants. L'usage (relatif...) du Modulor n'interdit pas de composer avec les principes d'un Jorn Utzon (rapport d'un bâtiment à son paysage environnant)¹¹, ou d'un Alvar Aalto (organisation spatiale et éclairage intérieur)¹². Sans apparaître comme un répertoire stylistique des traits du Mouvement moderne, l'architecture d'Uni Dufour affiche de façon radicale sa dette envers une façon de penser et de construire. 👍

Hatem Fekak est architecte et urbaniste. Il est architecte, urbaniste et chercheur au Pôle des sciences de l'environnement de l'Université de Genève

- 1 Siegfried Giedion, 3 Le nouvel urbanisme – Espace, Temps, architecture, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 52
- 2 Les archives de l'architecte Vicari sont conservées à l'Institut d'Architecture de l'Université de Genève.
- 3 Siegfried Giedion, op. cit., p. 44.
- 4 Voir les différents articles parus dans la presse genevoise après son inauguration.
- 5 Voir l'exemple du théâtre Oldvic « Le brutalisme en architecture » par Reyner Banham, édition DUNOD, Paris 1970, p. 89
- 6 *Le Courrier*, vendredi 6 juin 1975, Genève, p. 9 et 10.
- 7 « Le rapport subtil entre les plans horizontaux de toit et du sol est renforcé par un dispositif apparemment simple: les piliers d'angle sont éliminés et les piliers du petit côté sont posés en retrait, plafond s'avancant ainsi en saillie, sans le moindre soutien. Une force d'expression maximale est ainsi donnée au rapport entre la surface plane du plafond et celle du sol. » S. Giedion, op. cit., p. 233
- 8 Ibid., p. 50
- 9 Michel W. Kagan, 249 projets pour Uni Dufour, exposition du 21 mai au 7 juillet 1996, Genève, p. XI
- 10 Christian Norberg-Schulz, *Le système logique de l'architecture*, Bruxelles, C. Dessart et P. Mardaga, 1974.
- 11 Jorn Utzon et l'Opéra de Sydney par Françoise Fromonot – édition Gallimard, Paris 1998.
- 12 Karl Fleig, Alvar Aalto, Zürich- Suisse, d'Architecture Artemis, 1979. Voir l'exemple du bâtiment commercial « Rautatalo », Helsinki 1955 et celui de l'Institut des Retraites Populaires, Helsinki 1956.





Le paysage, un matériau résistant

À la fin, tous les paysages se ressemblent

Alberto Giacometti

ENCORE FAUDRAIT-IL QU'IL FASSE BEAU tout le temps. Le 28 juin 2007 à 10 heures, les cloches des églises de Lavaux ont annoncé la bonne nouvelle à la population : « Le Comité du Patrimoine mondial de l'UNESCO, réuni en Nouvelle-Zélande, a décidé d'ajouter la région de Lavaux sur la liste des biens inscrits au patrimoine mondial. Ce magnifique paysage de vignobles en terrasses face au lac Léman et aux Alpes est célébré depuis longtemps par les peintres, les photographes et les poè-

tes. Fruit exceptionnel d'une nature unique et du patient travail des hommes, il émerveille depuis des siècles ses visiteurs».¹

Dans la didascalie introduisant *Paysage sous surveillance*, Heiner Müller énonce: «L'action sera ce qu'on veut, puisque les conséquences sont du passé, explosion d'un souvenir dans une structure dramatique qui a disparu.» Par dramatique, on peut imaginer, en effet, que les actions naturelles et humaines survenues dans ce paysage constituent un ensemble dépassé, révolu, puisque la décision d'en classer le résultat en achève aussi l'évolution. N'a-t-on pas là comme un dénouement? Demande-t-on au décor de conclure un drame ou une comédie?

Mais avant de verser le paysage de Lavaux au registre des beautés indéniabiles, il a fallu instruire un dossier. Si on en parcourt les pages, si on analyse les arguments que les promoteurs ont utilisés pour persuader les acteurs visés d'inscrire ce décor naturel à leur répertoire, on peut se poser la question de savoir si certain paysage n'est pas une machine à en faire disparaître d'autres.

Classé ou vendu ?

Existe-t-il un territoire quelconque qui serait davantage voué à l'indifférence, voire à l'oubli? Dans quelle mesure les habitants d'un lieu en sont-ils les héritiers, les élus, les sociétaires, les actionnaires, les contempteurs ou, simplement, les résidents plus ou moins permanents, ou encore ses visiteurs séculaires mais toujours ravis? Faut-il les considérer comme des « malgréux », ces individus enrôlés dans la défense de leur *locus*, devenu soudain tableau de chasse? Les critères géographiques *humains* ont-ils été considérés, indiquant par exemple le nombre d'écoliers, d'instituteurs, d'apprentis, de caissières, de médecins, de plombiers, d'éboueurs, etc. *affectés* à ce territoire? Les catégories professionnelles qui n'entrent pas directement dans la classe des rentiers, vigneron et ... paysagistes, dont l'existence a été l'indice de motivation premier pour le classement de Lavaux, c'est-à-dire son exploitation touristique et vinicole, ont-elles été prises en compte? Les habitants de Lavaux sont-ils les personnages incarnés de ce drame, les insouciant de cette douce comédie donnée sur ces

tréteaux très voisins, la fête des Vignerons? Quand s'arrête la croissance, l'accomplissement, la perfection d'un paysage? Comment, d'autant qu'il borde un lac, ce paysage se réfléchit-il sur ceux qui l'habitent? Réponse des autorités: «Authenticité et identité régionale sont du goût de la société citadine et du village mondial.»

Classer un paysage signifie-t-il qu'on lui donne un prix, et qu'au-delà de cette récompense, il n'a plus rien à prouver, plus rien à dire; qu'en somme il doit se tenir tranquille? Qui sait, peut-être doit-il se conformer à son seul usage – qui n'est pas aussi esthétique qu'on pourrait le croire. Les pages web arborées par les quatorze communes glorifiées zone idyllique étonnent: le kitsch atteint est proportionnel au comble de beauté revendiqué. Au fond, il y aurait des paysages nés sous une bonne étoile et d'autres, juste à côté, qui n'auraient pas cette fortune. Tout au plus auraient-ils le droit de jouer la «zone tampon». Quand on va voir sur la carte, Orell Füssli oblige, à recolorer en fonction de ce choix plus allégorique que géographique, on observe que cette zone est celle que l'autoroute sépare et qui pousse les coteaux de Lavaux dans le lac; l'expression de *zone*

tampon est, on en conviendra, on ne peut mieux choisie!

Revue TRAJECTOIRE, automne 2007, à la rubrique *Luxe immobilier*: «À Grandvaux, la très belle demeure au style affirmé d'une famille américano-suisse. La piscine à débordement, qui surplombe le Lavaux, semble se jeter dans le Léman. Grâce à notre franchise avec Sotheby's, nous bénéficions d'un accès direct au bassin mondial des acheteurs de luxe; nous sommes en contact avec 600 agences internationales qui peuvent nous présenter de riches étrangers intéressés par la région.»

N'aurait-on pas mieux fait d'édifier un immense miroir, à l'épreuve des intempéries, destiné autant à amadouer le climat qu'à questionner l'image de cette beauté, délimitant ainsi *in situ* le théâtre des émotions qu'elle suscite?

Visée ou vision ?

On peut supposer que le territoire, dans le cas de Lavaux, comme dans d'autres lieux soi-disant emblématiques du paysage suisse, n'est pas un terrain; terrain d'observations, enjeu d'une théorie, objet d'un discours. Lavaux obéit à une idéologie. Regard



et image ne coïncident pas. Imaginons un instant qu'au moment de dresser le catalogue pour prétendre à l'inscription, ce paysage fût un « monde intérieur » au sens que Descartes donnait à ce terme, que Lavaux fût ce qu'il y aurait à sauver d'une identité au moment même où l'Histoire bannirait ses marges puisqu'aussi bien celles-ci n'y figurent pas.

Qui oserait décider aussi arbitrairement que Le Bouveret, Renens ou encore Thonon appartiennent désormais au rebut de l'humanité, aussi paysagère soit-elle, ou soient renvoyés à une ultérieure considération, lorsque les critères de classement auront « évolué » ? Alors La Suisse rapetissera encore. Combien de mouchoirs de vanité patrimoniale une étendue comme La Chine compte-t-elle ? Beaucoup plus près, Meilleries ou Evian, en dépit de leur taille, n'ont pas la même vocation, peut-être parce que la première a fourni en cailloux les privilégiés d'en face, la deuxième parce que son paysage d'accords a fondu dans un destin plus pragmatique.

Aussi ce n'est pas parce qu'on inscrit un paysage dans une narration qu'on (re)crée un monde. Récit héroïque, geste, le paysage est cette fiction dont l'UNESCO posséderait la version originale ; il faudrait alors pour ainsi dire la lire dans le texte. L'effet de réalité, notait Roland Barthes, est une convention. Si le classement est un

récit, c'est qu'il comporte son degré d'artifice. Le classement de Lavaux est une leçon d'irréalisme bourgeois, une pulsion de nationalisme. Une fois de plus, on a trouvé un subterfuge pour doré un blason tout en échappant à l'angoisse d'un rapprochement européen. Indice : les trois-quarts d'heure supplémentaires pour se rendre en train de Genève à Milan et l'abandon des grands projets de liaisons ferroviaires accélérées avec d'autres destinations limitrophes.

L'appareil narratif de cet événement est de souche romantique, à coup sûr sentimental... nostalgique, qui sait si on n'a pas voulu gommer les arêtes de ses vertus pour rendre plus floues les caractéristiques du classement. Byron, affiché comme l'une des références préférées du dossier, est parti bravement libérer d'autres territoires ; nous sommes petits mais nous possédons une grande âme ! À Pully, commune du Lavaux, Verte Rive est une villa reposant sur un hectare de parfaite prairie ; habitation jusqu'en 1980 de Henry Guisan, général de 1939 à 1945, le Centre d'histoire et de prospective militaires, le CHPM, a accueilli du 28 février au 1er mars dernier le XV^e symposium international d'histoire et de prospective militaires. Les problématiques abordées allaient des Etrusques à l'Iraq, en passant par le FBI et le mercenariat.

Peut-être existe-t-il un versant chapitré, biblique, où Lavaux aurait été créé en même temps que la lumière et l'eau, le ciel et la terre ; puis il y aurait eu le stade de la fabrication intelligente du site, sa *cultivation* – et non sa culture. Personne n'objectera que le pittoresque appartient au registre du pictural, au domaine de la représentation. Le biais du cliché l'emporte sur le cadrage scientifique ; la lucarne découpe le territoire pour le transformer en terroir. C'est le versant de l'institution, le coffrage dont l'office fédéral de la culture détermine l'étalement. Quant au paysage *stricto sensu* ... on éprouve le sentiment d'une peinture abstraite. On est presque dans le support-surface, le mouvement pictural qui justement abolit la perspective. La peinture de Viallat, par exemple. Au lieu de cosses de petits pois, au lieu de haricots, on a des murets, des ceps, des sulfateuses ...

Mais le grand oublié dans cette affaire de paysage, l'arrière-pays sauvage que le classement n'a pu domestiquer, c'est son versant poétique.

La pensée remonte les fleuves

Le 14 juillet 1914, le 4^e *Cahier vaudois* sort de presse avec le titre : « Par le pays ». Une entreprise collective qui regroupe Budry, Gilliard, Ansermet, Chavannes, P.-L. Matthey, Cingria et Ramuz, qui signe un texte intitulé *L'Exemple de Cézanne*, relation d'un voyage au pays de la Sainte-Victoire en septembre 1913. De La Cannebière à Marseille, en deux petites heures de tramway, Ramuz monte à Aix où il va pouvoir, selon ses termes, *se repayer*.²

Dans *Chant de notre Rhône* (1920) et encore davantage dans *Vendanges* (1927), Ramuz continue de déplacer Lavaux, de le sortir de son berceau où, dit-il, on est prisonnier : « La nature est ce qui est souvent contradictoire à ce que nous croyons être, ce qui nous classe malgré nous »³ et il insiste pour le tourner vers la Méditerranée : « évoquer les lieux pour se rendre plus digne de mon autre parenté d'homme (...) En même temps que l'objet Rhône nous revient (...) comme s'il s'agissait d'un corps, d'une circulation sanguine (...) Ô grande Méditerranée de là-bas, comme tu nous es étroitement jointe, quand même les bateaux ne nous arrivent pas encore, mais il y a une autre navigation (...) Est-on ici au cœur de la Palestine ou sur les bords du Rhône, tout près encore de la source ? »⁴ *Page et pays*, en effet, possèdent la même étymologie.

Dans le volumineux dossier de candidature UNESCO déjà évoqué, Ramuz occupe un espace très réduit, nullement à la mesure de la conscience très profonde qu'il possédait de ce territoire et qu'il a tant questionnée, au point de créer de nouveaux concepts, à la veille de conflits qui menaçaient sérieusement la région. Mais la mémoire qu'on a préféré garder pour évoquer la poésie des lieux tient dans trois lignes, les moins significatives : « *Le bon Dieu a commencé, nous on est venus ensuite et on a fini... le bon Dieu a fait la pente mais nous on a fait qu'elle serve, on a fait qu'elle tienne, on a fait qu'elle dure* » (*Passage du poète*, roman, 1923). Ailleurs, Ramuz note : « La beauté sur la terre, elle n'y reste pas. Rien ne dure sur la terre, nulle part la beauté n'y a sa place bien longtemps. » Ce qui n'est nullement un constat alarmiste ou pré-écologiste... Non c'est le trait d'un philosophe qui a su démontrer, par exemple dans deux lettres admirables à ses éditeurs Mermoz et Grasset, que



cette portion de terre ne peut être isolée d'un vaste ensemble dont Paris est le phare, le Rhône sa respiration et la Méditerranée sa nourricière. Souvent, au café, un verre de blanc à la main, Ramuz a rêvé d'inviter ceux de Marseille à boire un coup à sa table afin de refaire le monde à une échelle qui paraîtrait moins étriquée. Ce n'est pas pour rien, a constaté le géopoliticien Yves Lacoste dans la revue *Hérodote* (1988) que place militaire et beauté d'un lieu coïncident. Quelque vingt ans plus tard, si on en croit l'inscription du paysage de Lavaux au patrimoine de l'UNESCO, la neutralité d'un pays peut légitimement s'affranchir des liens funestes qu'un coup dur de l'histoire lui porterait. Mais a-t-on le droit de songer que ce certificat de beauté et de bonne ouvrage pourrait, comme l'a suggéré Ramuz, « empêcher Lavaux de regarder ailleurs » ?

Pour conclure, on pourrait voir avec Ferdinand Gonseth que « la réalité du monde se présente à nous comme organisée à différentes échelles, comme structurée selon un grain plus ou moins fin, mais qui ne se donne pas à nous dans sa structure ultime. La perspective d'une exploration du réel reste ouverte à une stratification et à une complexification croissantes. Ces horizons de réalité, qui se dérobent à mesure qu'ils s'affinent, ne nous livrent ainsi que des contours provisoires »⁵. Et qui, c'est probable, ne nous appartient pas.

Le belvédère de Pandore

L'aspect figé de ce paysage ne date pas de son classement ; dès le début du XX^e siècle, l'exiguïté du territoire et ses allures d'immortalité inspirent les artistes du cru vers des ouvrages à l'ironie toujours plus mordante ; cette ironie n'empêche nullement la poésie, tout au contraire. L'opération UNESCO, éludant le trait comique, a sans doute neutralisé ce lyrisme qui ne demandait qu'à palpiter, telle la perche du Léman un matin d'été.

Paysage d'après la lettre

Géa Augsbourg illustre de ses dessins plusieurs livres de Ramuz, le nez collé au paysage. Au café de l'Ancienne Douane de Lausanne, en 1943, il expose des dessins monumentaux de Moby Dick : une baleine et une montgolfière tiennent à peine dans les bords. *Le gros*

poisson du lac de Charles Ferdinand est de la même veine.⁶ Dans un numéro spécial du Journal de la maison Charles Veillon, sous le portrait croqué du major Davel, Géa légende : *friture, sauvetage à retardement, gueule de bois*!⁷ Au congrès de La Sarraz, en 1929, on projette de faire un film sur la vigne, *avec ses rythmes et sa beauté, sans intrigue et sans vedette*, que réaliserait Hans Richter, et que Honegger, Milhaud, Auric et Poulenc mettraient en musique ; Fernand Léger serait aussi de la partie ; en effet, les valeurs structurales et architectoniques de Lavaux ont de quoi séduire, remarque Paul Budry. Critique d'art, écrivain, ami des peintres, celui-ci organise en 1913 la première exposition cubiste. Il fonde en 1914, avec Edmond Gilliard, Ramuz et Ernest Ansermet, les *Cahiers vaudois*. En 1934, il devient directeur de l'Office national suisse du tourisme. C'est aussi lui qui raille le peintre René Auberjonois quand celui-ci représente *Une arche de Noé en cale sèche* : « Sur le Léman, l'horaire des bateaux d'hiver laisse des loisirs aux peintres ».

En 1938, Ramuz intitule sa conférence de Paris : *Une province qui n'en est pas une* – dont le texte sera également illustré de dessins de Géa Augsbourg.⁸ On voit qu'on est très en avance sur la vision d'aujourd'hui où, vocation patrimoniale oblige, le propos se gonfle de pureté, de véricité, d'authenticité. Ramuz recommande que « toujours on réinvente le paysage sous peine de se désintéresser de l'avenir : l'imagination est dans la mémoire comme un ferment, d'où des métamorphoses. Est-ce beau ? Je ne sais pas. Nous autres Vaudois, et peut-être, plus généralement, nous autres Suisses, avons dans l'esprit un canon de beauté auquel inconsciemment nous nous référons pour juger des autres régions du monde, ce qui est abusif parce qu'à vrai dire elles s'y prêtent peu. (...) Nous autres, du pays des lacs, et surtout nous autres riverains du Léman, nous sommes placés par-là même en face de paysages singuliers, à cause de toute cette partie non meublée qui est devant nous, qui n'est plus que profond, qui n'est plus qu'une épaisseur d'air, mais suffisamment importante pour rendre aérien ou céleste, au sens propre, ce qu'elle nous dévoile à travers elle de nature, et, j'entends, c'est l'autre rive, mais rendue bleue par la distance et déjà comme dématérialisée. C'est à désespérer un peintre, mais peut-être



le poète s'en accommode-t-il plus aisément et en tout cas le simple promeneur. Voyez le pays de Lavaux et comme il est double et par là plein de duplicité, fait sur un de ses bords de la matière la plus traditionnellement plastique, la terre, les murs et des murs comme camouflés au sulfate, des murs comme des chars d'assaut en temps de guerre, des routes, des échelas, des groupes de maisons – et puis sur son autre bord, par un saut étrange, qu'est-ce que c'est que ces hautes montagnes neigeuses tenues dans l'éloignement par la largeur du lac qui sont là, quelque chose de mouvant, de flottant, des nuages ou des ailes d'ange ? et, ce verre bleu translucide, qu'est-ce que c'est, est-ce des rochers ? Déjà ils changent de couleur et d'apparence à cause d'un changement de lumière : ils deviennent opaques, ils ternissent, ils prennent une couleur d'un bleu dur comme le papier des pains de sucre (...) Il ne faut accepter aucune *qualité* toute faite ; c'est dans l'air, parce que c'est dans les journaux, parce que c'est dans les conversations, parce que c'est de quoi on s'entretient dans les cafés, c'est politique, et il faut du temps à ce qui est politique pour se traduire au grand jour, j'entends pour modifier la vie et le décor... »⁹

Un jour, le maître de Malamocco, ayant livré toutes ses batailles, s'installe avec ses 30 000 livres à Grandvaux. C'est en 1985. Non seulement il y conçoit *Les Helvétiques*, mais revisite

aussi tous les lieux que son héros, Corto Maltese, a parcourus, de la balade de la mer salée à ce havre de Lavaux – qui n'en était pas vraiment un si on connaît la légende, légende d'eau que n'auraient désavouée ni l'auteur de Moby Dick ni celui du Garçon savoyard ; mais ceci est une autre histoire...

La porte-fenêtre du studio où Pratt dessinait ouvrait presque vertigineusement sur La Muette en contrebass, la maison de Ramuz, et il lui arrivait, lui aussi, de penser que *les signes sont parmi nous*.

Marlyse Etter est historienne de l'art et anthropologue, ancienne responsable des programmes internationaux de Pro-Helvetia. Elle vit et travaille à Genève.

1 Communiqué de presse de l'Office fédéral de la culture / association pour l'inscription.

2 Charles Ferdinand Ramuz, *L'Exemple de Cézanne*, Rézé, éditions Séquences, 1988.

3 Charles Ferdinand Ramuz, *Vendanges*, suivi de *Chant de notre Rhône*. Fondation CFR – Éditions de l'Aire, 1978.

4 *Ibid.*

5 Ferdinand Gonseth, *La Géométrie et le problème de l'espace*, Neuchâtel, Éditions du Griffon, 1947.

6 Charles Ferdinand Ramuz, *Le gros poisson du lac* (1914), Rézé, éditions Séquences, 1992.

7 Journal de la maison Charles Veillon, numéro spécial, cité in : *Géa et ses livres*, catalogue d'exposition rédigé par Silvio Corsini (BCU) avec le concours d'Antoine Baudin, dir., (Université de Lausanne), exposition consacrée à Géa Augsbourg présentée au Musée historique de Lausanne, automne 2002.

8 C. F. Ramuz, *Une province qui n'en est pas une*, Paris, Grasset 1938. Orné de seize dessins de Géa Augsbourg.

9 C. F. Ramuz, *Paris, notes d'un Vaudois* (1938), Fondation C.F. Ramuz, Éditions de l'Aire, 1978.

meublé en béton
éléments préfabriqués
maçonnerie



form.c sàrl
43 avenue de Châtelaine
1203 Genève
tél: +41 022 79735 61
www.formc.ch

Index interactif et sommaires complets sur

www.unige.ch/ia/faces

Points de vente

Suisse

Bâle

- Bau Literatur Nische, Nadelberg 32
- Domushaus Buchhandlung, Pfluggässlein 3
- Stampa Buchhandlung, Spalenberg 2

Genève

- Librairie Archigraphy, place de l'Île 1
- Librairie Art et histoire, rue Charles-Galland 2
- Librairie du Boulevard, rue de Carouge 34
- Nouvelle librairie Descombes, rue du Vieux-Collège 6
- Librairie Jullien, place du Bourg-de-Four 32

Lausanne

- Librairie Payot, Place Pépimet 4
- La Fontaine - Librairie polytechnique, EPFL Centre Midi

Mendrisio

- Libreria Capelli, Via Nobili Bosia 4

Zurich

- ETH Polybuchhandlung, Höggerberg, HPI E 16.1
- Orell Füssli Krauthammer, Marktgasse 12

Espagne

Barcelone

- Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell, Plaça Nova 5

Séville

- Cooperativa de Arquitectos Gualdalquivir, Plaza Cristo de Burgos 35

France

Grenoble

- Le Magasin, Centre d'art contemporain, 155, cours Berriat
- Librairie La Dérive, 10, place Sainte-Claire

L'Arbresle

- Couvent de la Tourette, Centre culturel, Éveux

Lyon

- Librairie Le Moniteur, 125, rue Vendôme

Marseille

- Librairie L'Odeur du Temps, rue Pavillon 35

Nancy

- Hall du Livre, Agence de la Presse, 38, rue Saint-Dizier

Paris

- Librairie Le Moniteur, 7, place de l'Odéon
- Villeneuve d'Ascq
• Librairie du Musée d'art moderne, 1, allée du Musée

Vente en librairie pour la Suisse

Office du Livre Fribourg (OLF)
www.olf.ch

Vente en librairie pour la France et la Belgique:

Volumen,
69 bis, rue de Vaugirard,
75006 Paris
T +33 (0) 144 10 75 75
F +33 (0) 144 10 75 58

FACES

Remerciez les souscripteurs annuels suivants

Max Alioth, architecte, Bâle
Marcelin Barthassat, architecte, Carouge

Peter Boecklin, architecte, Genève

Elisabeth et Martin Boesch, architectes, Zurich

Bonnard & Woeffray Architectes, Monthey

Bosshard & Luchsinger

Architectes, Lucerne

Mario Botta, Mendrisio

Brodbeck & Roulet Architectes, Carouge

Michel Buri, architecte, Troinex

Mario Campi & associés, Lugano

Denis Dubois-Ferrière, architecte, Genève

Fischer & Montavon Architectes, Grandson

Jacques Gubler, historien de

l'art, Bâle

Bernard Huser, architecte, Rivaz

Graeme Mann & Patricia Capua

Mann Architectes, Lausanne

Moser Vernet & Cie, Genève

Pierre-Alain Renaud, architecte, Genève

Flora Ruchat-Roncati, architecte, Zurich

Léonard Vernet, architecte,

Vandœuvres

Ueli Zbinden, architecte, Zurich

FACES

Directeur de la publication
Cyrille Simonnet

Équipe de rédaction

Paolo Amaldi

Adrien Besson

Tarramo Broennimann

Philippe F. Meyer

Federico Neder

Andreas Scheiwiller

Relecture

Géraldine Veyrat

Correspondants

Christian Freigang, Berlin

Bruno Marchand, Lausanne

Frédéric Mialet, Paris

Philippe Potié, Grenoble

Production

Infolio éditions

En Crausaz, CH - 1124 Gollion

T +41 (0)21 863 22 47

F +41 (0)21 863 22 49

www.infolio.ch

info@infolio.ch

Graphisme

Anne-Catherine Boehi

Photolithographie

Karim Sauterel

Rédaction, administration

et abonnements

FACES Université de Genève

Site de Battelle

Route de Drize 7

CH - 1227 Carouge / Genève

T +41 (0)22 379 07 64

F +41 (0)22 379 07 63

faces@archi.unige.ch

Service publicité

Nicole Staehli-Canetta

Rue des Voisins 15

CH - 1205 Genève

T +41 (0)22 329 01 40

F +41 (0)22 329 01 44

staecan@bluewin.ch

Prix du numéro

CHF 29 + port / EUR 20 + port

FACES

bénéficie du soutien de:

Ville de Genève, Département

des constructions et de

l'aménagement.

République et canton de Genève,

Département du territoire.

© Faces, 2009

ISSN 0258-6800