



# LA PESANTEUR DU VIDE

*Villa collective, Vernier, 2018, Philippe Meyer Architecte*

*Paolo Amaldi*

On connaît le modèle historique de la villa urbaine, typologie apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a représenté très vite une alternative à la villa patricienne entourée de son vaste domaine. En ouverture du recueil de 1867, *Villas, maisons de ville et de campagne composées sur le motif des habitations de Paris moderne*, l'auteur, Léon Isabey, précisait que cette réinterprétation de la villa agraire classique était associée à un « besoin de villégiature » d'une frange de la population – pas forcément la plus aisée – désireuse d'investir son capital dans la pierre à la faveur du morcellement des grandes propriétés situées en banlieue parisienne. Cet

engouement pour la villa suburbaine faisait suite au développement des usines, des manufactures et du chemin de fer – donc des nouveaux moyens de transport – qui incitaient des habitants à chercher une vie extérieure dans un cadre bucolique.

La villa suburbaine de Philippe Meyer répond, un siècle et demi plus tard, à peu près aux mêmes attentes. Elle s'implante en périphérie de Genève, à quelques encâblures du pont Butin, imposant ouvrage d'art du début du XX<sup>e</sup> siècle enjambant le Rhône et qui aurait dû initialement intégrer une voie ferrée. Elle s'inscrit dans l'une des communes à plus forte croissance

démographique de Suisse romande, poussée depuis les années 1960 par la réalisation de grands ensembles résidentiels à caractère social. C'est dans cet environnement suburbain de tout-venant, ponctué également de pavillons d'habitation, d'anciens corps de fermes adossés à leurs murs d'enceinte, de petits hangars industriels et de remises, que prend place la villa collective. Elle exploite dans son dessin en coupe une situation géographique exceptionnelle, étant branchée sur la route de crête qui longe le versant du Rhône avec son dénivelé de plus de 50 m : un paysage qui a conservé son caractère horticole.

*Vue sud-est du projet.  
Photo : Joël Tettamanti.*

En Suisse romande (je veux parler de la Romandie, région linguistique suisse dont nous avons évoqué les contours culturels dans *Faces 81*), ce type d'habitation s'inscrit dans une tradition typologique et sociale relativement précise : la villa groupée ou villa locative, objet qui a largement marqué le paysage de la Riviera lémanique et sa pente escarpée, faisant florès entre les années 1920 et 1940. Elle indique une habitation compacte de forme pyramidale, située initialement aux marges des centres urbains et composée d'appartements distribués par une cage d'escalier centrale, suivant un plan rayonnant dont l'expression cubique est aussi essentielle que l'écriture architecturale. Henri-Robert von der Mühl, cofondateur des CIAM et cosignataire avec Le Corbusier du manifeste de La Sarraz, nous a légué quelques exemples remarquables en Suisse romande de ce type de villas collectives et locatives dans lesquelles l'architecte fait preuve de grande inventivité typologique et distributive, l'objectif étant que chaque appartement puisse bénéficier de prolongements extérieurs en balcon ou en attique, que les pièces entretiennent des rapports différents avec l'extérieur et que les accès garantissent à chaque famille une certaine privacité<sup>1</sup>. On retrouve les mêmes ambitions à Vernier dans la villa de Philippe Meyer, composée de sept unités d'habitation. Les deux appartements simplex de l'étage supérieur donnent accès à des attiques alors que les appartements du rez supérieur ont leur prolongement

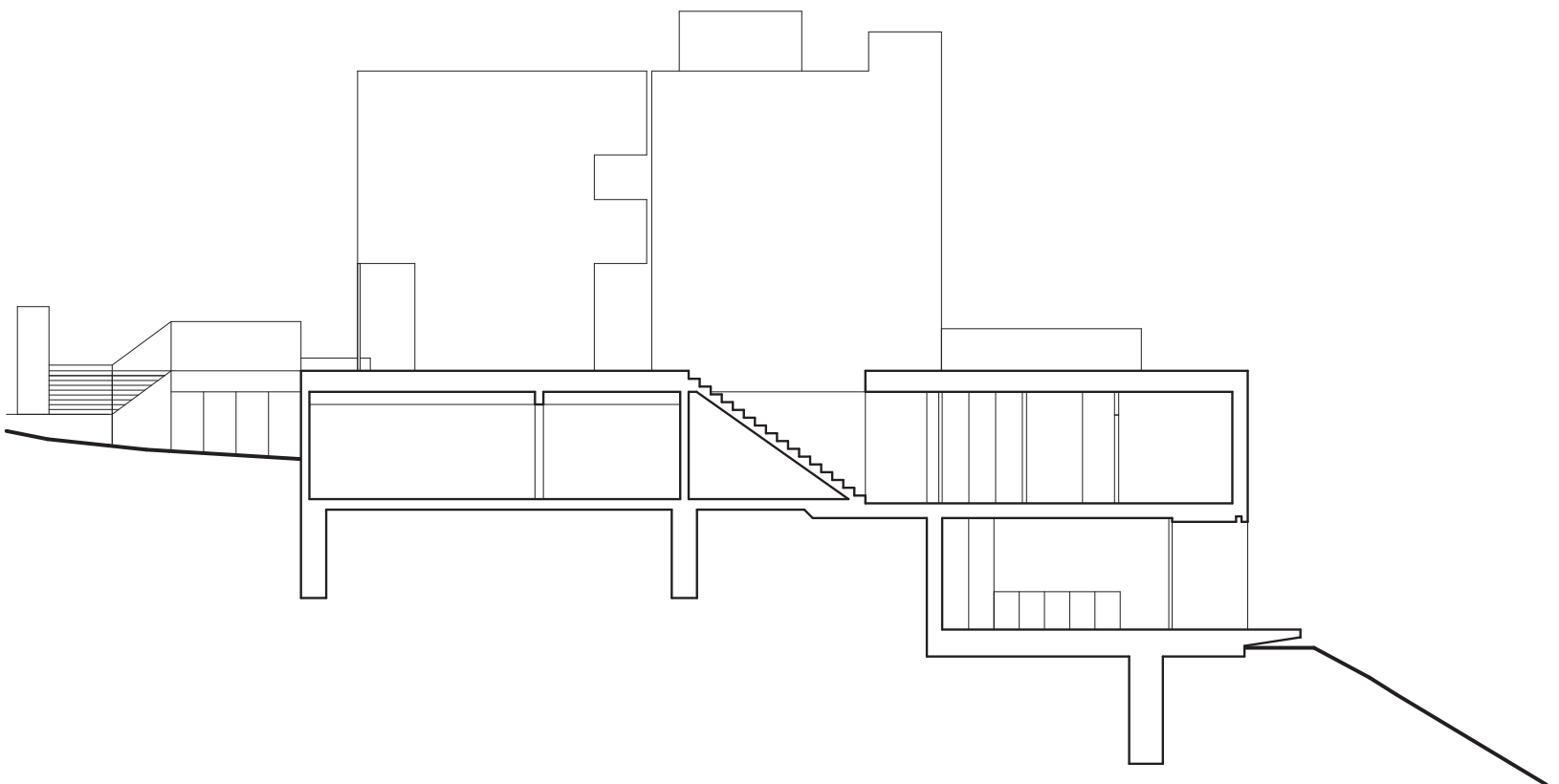


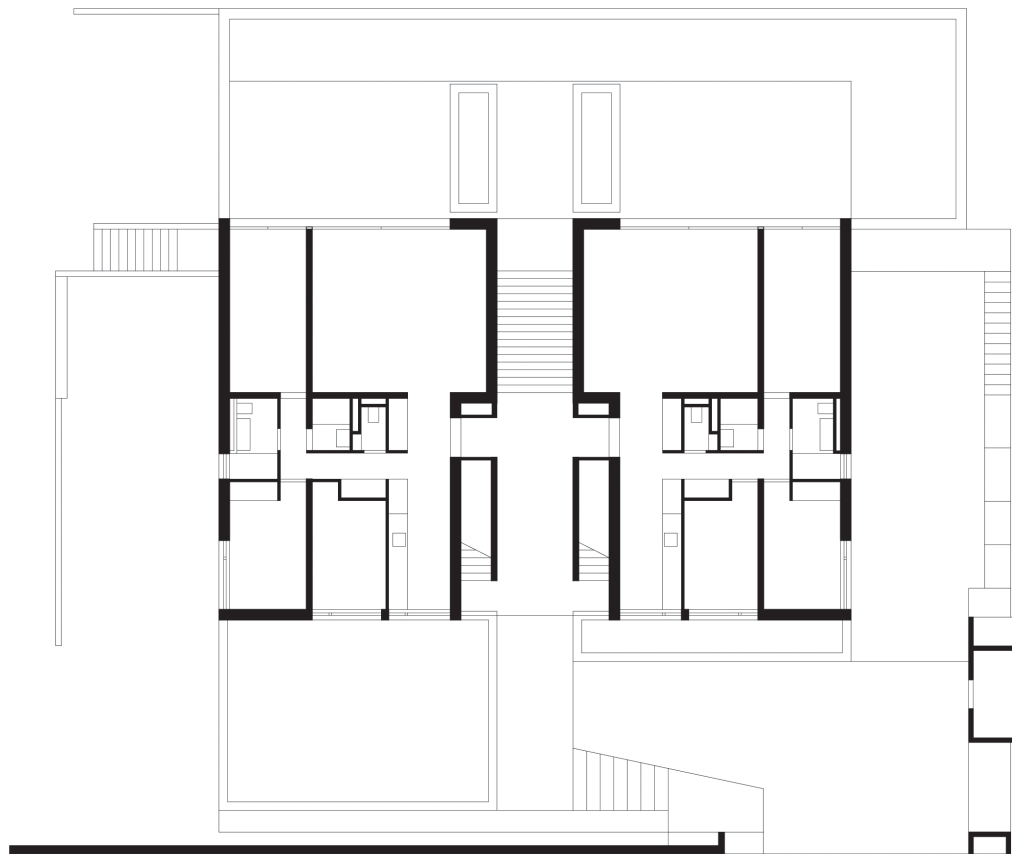
au-dessus du socle, troisième corps bâti, calé à la limite de la rupture de pente, qui abrite trois duplex. Ce programme complexe entre au chausse-pied dans une savante articulation volumétrique. Si, dans la tradition moderniste de la villa locative, le hall, l'escalier et l'espace de distribution sont situés au centre de la composition et s'expriment en façade, ici cet espace est un vide entre deux corps émergents. Le hall est, pour reprendre la description qu'en fait l'architecte, un « volume extérieur laissé entre chaque aile [...] générateur d'air et de lumière », avec ses boîtes aux lettres et son interphone.

Cette architecture du vide est déterminée par la puissance des masses pleines adjacentes, qui rappelle le travail d'Eduardo Chillida. La faille est littéralement comprimée entre deux tympans cyclopéens de béton intégrant les cages d'escalier, qui prennent en étau ce vide dans lequel s'engouffrent le vent et le paysage monumental du Rhône. Trop serrée pour être une cour ou un patio, trop large pour être un couloir. La tension entre les deux ailes est palpable et renforcée par la lecture, côté rue, des deux blocs de circulation siamois qui semblent issus d'un bloc erratique fracturé.

*Les vues des appartements ne s'ouvrent généreusement que vers le paysage, profitant de la situation géographique exceptionnelle du projet et du dénivelé de plus de 50 m du versant du Rhône. Photo: Joël Tettamanti.*

*Coupe du projet au niveau de la faille entre les deux volumes jumeaux et du socle qui abrite les trois duplex. © Philippe Meyer Architecte.*

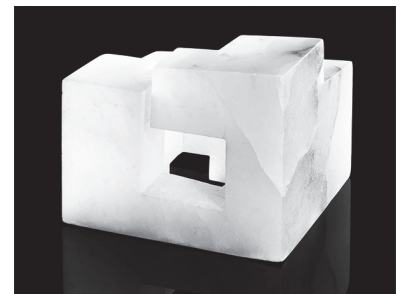




Plan du niveau 0. © Philippe Meyer Architecte.

Eduardo Chillida, *Éloge de l'architecture IV*, 1974.

Vue de la faille entre les deux volumes du projet abritant les appartements simplex. Photo: Joël Tettamanti.



Les deux volumes gris-vert qui abritent les appartements supérieurs s'élèvent au-dessus d'un socle supportant une plateforme haute à laquelle on accède après avoir monté une volée d'escaliers. Ces deux volumes sont en brique de pierre ponce revêtue d'une peau d'enduit minéral, un matériau dense mais plus léger en masse volumique que le béton. L'articulation opère cependant un renversement visuel et sémantique. Ainsi le socle, au lieu d'avancer par rapport aux corps qu'il supporte, recule. Comme un effet de cisaillement dû à un tremblement du sol, ce décalage introduit, dans une composition par ailleurs statique composée de ces deux formes cubiques, une tension visuelle. Pour le reste, tout est fait dans la distribution des ouvertures pour préserver la puissance de volumes simples qui, pour reprendre l'expression du théoricien de l'*Einführung*, Heinrich Wölfflin, « ne veulent rien » en raison de leur « caractère d'immobilité absolue ». Le retrait du socle introduit une instabilité là où son avancée aurait conforté la stabilité du tout. Vu en contrebas, le socle lui-même s'avère ambivalent. Alors que, par ses proportions longilignes, il aurait pu constituer une assise ancrée au terrain, il se décroche en réalité du sol pentu et prend son envol. Il est à la fois posé et flottant.

Le déroulé de la promenade architecturale depuis la faille se prolonge par des emmarchements qui redescendent pour rejoindre les trois duplex inférieurs accessibles par une rue-corridor, canal resserré qui précède et annonce l'entrée dans les appartements, avec leurs séjours ouverts inondés par le paysage. L'ensemble des cheminements

publics, semi-publics et privés de montée et de descente, constitue une trame narrative complexe, un peu labyrinthique, dont l'expérience s'achève en haut par deux terrasses dominées par de massives cheminées, sortes de sentinelles du paysage. Là encore, le parapet est suffisamment haut pour éviter tout garde-corps et effet de balcon. On domine l'horizon mais on ne domine pas les environs immédiats. Cette pièce à ciel ouvert pousse le regard au loin. Dans un environnement suburbain en perpétuelle évolution, l'architecte n'a pas voulu exposer ses habitants à des regards intrusifs et, en retour, a souhaité maintenir la vie à l'intérieur de cet écrin de géomètre dont la couleur verdâtre se fond dans la teinte moyenne du contexte et des saisons. Une forme de modestie et d'élégance. Tous les regards sont soigneusement mis à distance, l'intimité des habitants et des voisins est ainsi préservée. Nous retrouvons ici la leçon de pudeur d'Adolf Loos qui disait « qu'un homme cultivé ne regarde pas par la fenêtre ».

1 Voir à ce propos Bruno Marchand (dir.), *Architecture du canton de Vaud, 1920-1975*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012; en particulier la section consacrée aux « Immeubles d'habitation », p. 73.

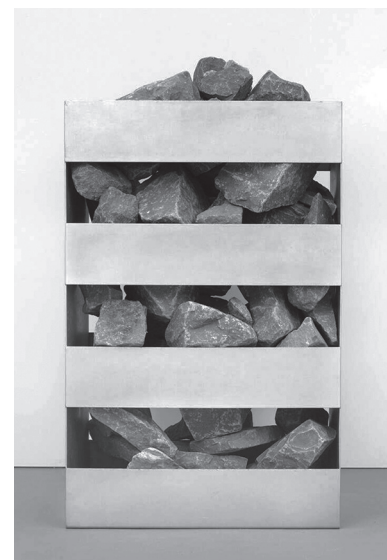
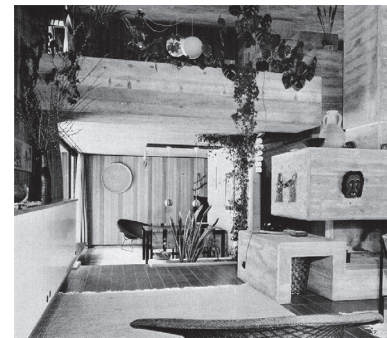


*Vue de l'escalier depuis  
le premier étage. Photo:  
Thomas Jantscher.*

# ***SOUSTRACTION***

*Transformation et rénovation d'une villa des architectes Morisod,  
Kyburz, Furrer, Sion, 1961-1963 – Savioz Fabrizzi Architectes  
et Joane Chopard*

*Philippe Meyer*



Au début des années 1960, alors que l'église, dédiée à Saint-Nicolas, tel un rocher tombé au milieu du village d'Hérémente et œuvre de l'architecte bâlois Walter Förderer, n'est pas encore bâtie, s'érigent à Sion quatre villas dites « consécutives », conçues par les architectes Morisod, Kyburz, Furrer.

Le terme « consécutif », employé dans la description du projet par les architectes chargés de la rénovation et de la transformation de l'une de ces maisons, est très significatif puisqu'il exprime certes la répétition mais ne lui associe pas la parfaite similarité qui serait appliquée à chacune d'entre elles.

Calées sur un versant de la vallée, à la fois mur de contention et volume habité, ces quatre villas n'en font pourtant d'évidence qu'une, ce que renforce leur subtile variété.

Les espaces de prolongements interstitiels appartiennent au même langage, ne représentant ainsi que sa traduction à ciel ouvert.

Pratiquement abandonné, près de soixante années plus tard, cet héritage a nécessité un travail méticuleux d'analyse, de compréhension, pour lui conserver identité, vérité et sensibilité.

Le projet initial appartient à un mouvement naissant : le brutalisme.

Se confrontent dans cette approche, tout à la fois, une transformation de la matière

*Vue de la salle à manger depuis la terrasse du rez-de-chaussée. La grande porte vitrée coulissante dans le mur offrant une relation directe entre la salle à manger et les aménagements extérieurs. Photo : Thomas Jantscher.*

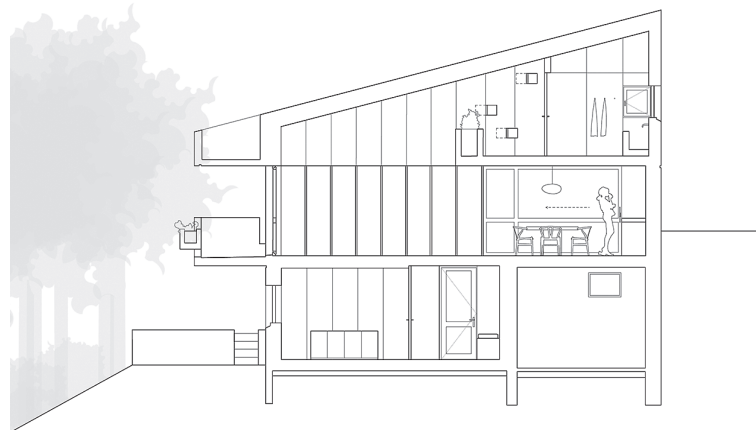
*Vue de l'intérieur d'origine.*

*Robert Smithson, Non-site, 1969.*

*Les matérialités du projet furent limitées au béton existant brut remis en état et à des menuiseries en chêne. Photo : Thomas Jantscher.*

*> Coupe longitudinale, transversale et plan du rez-de-chaussée. © Savioz Fabrizio Architectes.*

*> Plan de situation*



et une immatérialité, une dynamique et une pesanteur statique, une référence aux rocs bruts et un équilibre des masses.

Il n'est pas étonnant que ce mouvement ait trouvé en ce lieu, en cette région aux paysages de rochers aux formes étranges, aux ombres marquées, profondes, aux vallées traversantes, une place singulière.

Le béton, ce « rocher artificiel » comme le nommait Le Corbusier, dans sa dureté et sa durabilité, emblème de constance et de stabilité, s'inscrit dans le caractère attachant mais parfois rude des Valaisans.

La question de la soustraction s'impose, pénétrer dans ces espaces sculptés pourrait être assimilé à s'engager dans une grotte, une caverne, si, dans l'usage, la composition volumétrique ne se dessinait pas, par la recherche constante de la lumière captée, absorbée. Une lumière d'autant plus forte que comprimée. Une lumière révélatrice.

Pour décrire cette matière sous la lumière, trois critères fondamentaux : la mise en forme, la texture et l'uniformité de la teinte.

Souligner la présence matérielle, physique de l'architecture.

Mettre en évidence limites, prolongements, volumes, incarner la pesanteur pour donner à l'espace, par contraste, la fluidité qu'il réclame.

Car composer, c'est opposer.

La pesanteur, plus forte encore par une opération de soustraction dans la masse bâtie, afin d'en libérer les espaces, les passages, peut apparaître comme un défi à la gravité ; blocs massifs en suspension ou en porte-à-faux participent à ce jeu mêlé d'impression et de perception.

L'usage d'une matière unique et uniforme pour exprimer volume et surfaces n'inscrit pas le discours architectural dans un processus linéaire, mais, presque au contraire, par la répétition de l'effet, nous conduit dans un va-et-vient continu entre mouvement et immobilité.

« [...] si l'on répétait assez souvent un geste comme celui d'agencer des pierres, on pourrait apprendre à vivre dans le sillage de leurs conséquences et vibrations<sup>1</sup> ».

Il y a dans la transposition brutaliste adoptée par les architectes fondateurs une référence consciente ou inconsciente à une forme vernaculaire de la maison.

La densité des éléments assemblés, une centralité plus atavique que réellement typologique du foyer au sens propre – « autour du feu » –, à laquelle s'oppose sans contradiction une volonté d'ouverture, inspirée, elle, d'un mouvement moderne « en marche ».

Ce qui n'est pas sans rappeler, même si l'exemple est postérieur, l'analyse d'un habitat traditionnel réalisée par Herzog & de Meuron pour la maison Rudin à Leymen (1996-1997), qui démontre en Suisse un attachement sans faille au refuge ultime.

C'est la qualité de déplacement dans un volume, plus que la contemplation des matériaux, qui fait l'esthétique, théorisaient Claude Parent et Paul Virilio, renvoyant dos à dos ceux qui voudraient parler d'architecture lourde ou d'architecture légère en ne considérant que la matière<sup>2</sup>.

Volontiers lyrique, Paul Virilio va jusqu'à comparer ce déplacement au flux d'un béton que l'on coule et qui occupe toute cavité qui s'offre à lui.

Parent réfute la transparence, le pan de verre, s'insurge contre sa légèreté et voit dans le brutalisme la nécessaire pérennité que le béton seul pourrait incarner.

Les architectes Savioz Fabrizzi, en collaboration étroite et continue avec l'architecte d'intérieur Joane Chopard, s'inscrivent dans le prolongement du travail premier mais recherchent parallèlement, par conjugaison, ce degré d'ouverture augmenté, telle cette baie coulissante, non sans rappeler le bel exemple de la villa Savioz, s'ouvrant sur « l'autre intérieur », cet extérieur de complément.

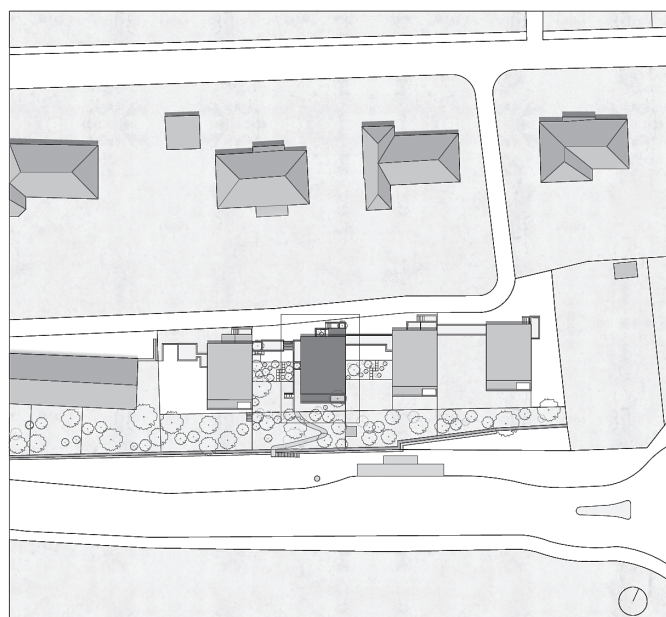
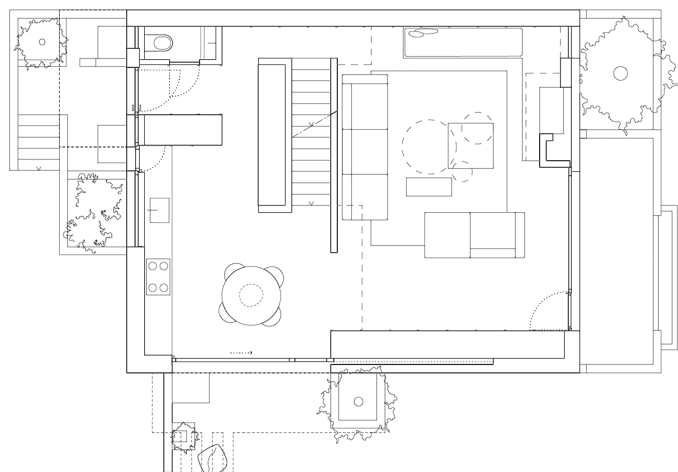
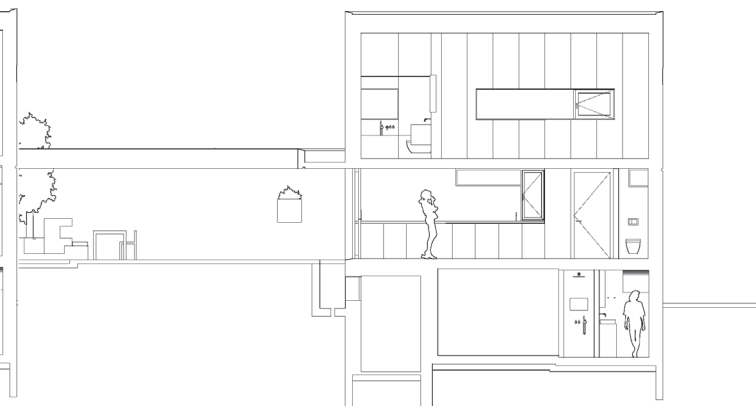
Au-delà de retrouver sous peinture et crépis, comme l'aurait évoqué Marguerite Yourcenar, « construire, c'est retrouver sous les pierres le secret des sources<sup>3</sup> », la volonté est d'associer au protagoniste, le béton, une série d'interventions modestes, au sens le plus noble.

En usant principalement d'un habillage de chêne dont la veine joue élégamment avec celles imprimées par les coffrages, soulignant et magnifiant le travail sculptural de la matière première.

Max Frisch déclarait que seuls les ouvrages qui expriment cette monumentalité, celle de la « *Sichtbeton Kultur* », sont capables de juguler une certaine nostalgie d'une architecture suisse obsédée par la précision du détail, « *seriös, sehr seriös*<sup>4</sup> ».

Ici, point de nostalgie mais un souci assumé de suivre le fil de l'histoire.

Une autre soustraction mise au service de l'œuvre, en quelque sorte réveillée.



1 Peggy Phelan, « L'architecture comme répétition », in Philip Ursprung (dir.), *Herzog & de Meuron. Histoire naturelle*, Zurich, Lars Müller, 2002.

2 Éric Rohmer, *Entretien sur le béton*, documentaire, 1969, 29 min, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13203919/f1>.

3 Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1989.

4 Silvia Groaz, « Le béton apparent dans la culture suisse », *Espazium*, 2020.