



**HAL**  
open science

# L'interprétation de l'architecture vernaculaire par les architectes

Pierrick Trauchessec

► **To cite this version:**

Pierrick Trauchessec. L'interprétation de l'architecture vernaculaire par les architectes. Architecture, aménagement de l'espace. 2014. dumas-01148254

**HAL Id: dumas-01148254**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01148254v1>**

Submitted on 4 May 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

	OUI	NON
Consultation sur place	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Impression	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Diffusion Intranet	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Diffusion Internet	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Exposition	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Publication non commerciale	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

# MEMOIRE


Pierrick TRAUCHESSEC



L'INTERPRETATION DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE



PAR LES ARCHITECTES



Directeur de mémoire : M. Patrick PEREZ

## L'INTERPRETATION DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE PAR LES ARCHITECTES

MOTS-CLEFS : Architecture, Vernaculaire, Arizona, Mary Colter, Franck Lloyd Wright, Rick Joy, Watchtower, Taliesin West, Tucson house.

RESUME : L'architecture vernaculaire est le reflet d'une région et d'une époque. Elle est culturellement ancrée dans un territoire. Celui des four corners est une région aride et extraordinaire, qui abrite l'architecture pueblo. Elle représente l'Amérique authentique, celle d'avant la colonisation. Ce paysage façonné à l'image de l'Amérique sauvage et libre semble être l'endroit idéal pour parler des enjeux culturels et identitaires tant il a eu une influence dans l'histoire des Etats-Unis. C'est aussi un endroit où les enjeux environnementaux sont majeurs. Les trois projets étudiés montreront Comment et dans quel but certains architectes ont transféré les domaines de l'architecture vernaculaire à leur propre production architecturale ?

## SOMMAIRE

<b>SOMMAIRE.....</b>	<b>p.3</b>
<b>AVANT-PROPOS.....</b>	<b>p.6</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>p.7</b>
<b>I – Réflexion sur le vernaculaire.....</b>	<b>p.9</b>
<b>1. Etude étymologique du vernaculaire.....</b>	<b>p.9</b>
<b>2. Le vernaculaire associé à l'architecture.....</b>	<b>p.10</b>
<u>2.1 L'invention de l'architecture vernaculaire.....</u>	<u>p.10</u>
<u>2.2 Les contours de l'architecture vernaculaire.....</u>	<u>p.11</u>
a- architecture populaire ou primitive.....	p.12
b- architecture rurale.....	p.12
c- architecture sans architectes ou anonyme.....	p.13
d-architecture marginale.....	p.13
e- architecture spontanée.....	p.14
f- régionalisme et régionalisme critique.....	p.14
<u>2.3 Les domaines de l'architecture vernaculaire.....</u>	<u>p.15</u>
a- Les ressources.....	p.16
<i>matérialité</i>	
<i>climat</i>	
<i>environnement</i>	
b- La culture.....	p.16
<i>typologie</i>	
<i>mise en œuvre</i>	
<i>savoir faire</i>	
c- L'identité.....	p.17
d- La temporalité.....	p.17

## II – Etude de projets remarquables.....p.19

### 1. « The Watchtower » de Mary Colter, 1933.....p.19

1.1 Présentation du contexte.....	p.19
a- A la découverte du Grand Canyon.....	p.19
b- en quête d'une identité architecturale américaine.....	p.20
c- l'architecture du paysage.....	p.21

#### 1.2 Le projet « The indian Watchtower ».....p.22

a- promouvoir le Grand Canyon.....	p.22
------------------------------------	------

*Vocation commerciale et touristique*

*Architecture de la ruine*

*Mise en abîme du paysage*

b- forme et proportions liées au paysage.....	p.24
---	------

*Présentation descriptive*

*Proportions de la tour*

*Construction de ruines*

c- travail sur la matérialité.....	p.28
------------------------------------	------

d- « arts and crafts » .....	p.30
------------------------------	------

e- mise en œuvre structurelle.....	p.31
------------------------------------	------

*Une structure en acier*

*Fondation béton*

f- l'interprétation d'une architecture vernaculaire.....	p.33
--	------

### 2. Taliesin West, Frank Lloyd Wright, 1937.....p.35

1.1 Présentation du contexte.....	p.35
-----------------------------------	------

a- la crise de 1929 : remise en cause de l'idéal américain.....	p.35
---	------

b- l' « Usonie » : développer une architecture américaine.....	p.35
--	------

c- une école pour former les architectes américains.....	p.43
--	------

1.2 Le projet de Taliesin West.....	p.44
-------------------------------------	------

a- introduction.....	p.44
b- la source : le camp Ocatillo.....	p.44
<i>Historique</i>	
<i>Le site et la forme</i>	
c- relation avec le site.....	p.49
<i>Orientation</i>	
<i>Matérialité et mise en œuvre</i>	
d- l'interprétation du vernaculaire.....	p.54

### **3. « Tucson Mountain house » de Rick Joy, 2000.....p.56**

<u>3.1 Présentation du contexte.....</u>	p.56
a- Une prise de conscience environnementale.....	p.56
b- Vers une architecture durable.....	p.56
c- Vers une « autre » architecture durable.....	p.57
d- Joy : l'héritier de Franck Loyd Wright.....	p.58
<u>3.2 Le projet de « Tucson Mountain House ».....</u>	p.59
a- l'architecture des 5 sens.....	p.60
b- relation avec le site.....	p.61
c- matérialité et mise en œuvre.....	p.67
<i>l'adobe</i>	
<i>préserver l'écosystème</i>	
d- l'interprétation du vernaculaire.....	p.69

## **CONCLUSION.....p.71**

## **ANNEXES.....p.73**

## **BIBLIOGRAPHIE.....p.111**

## **TABLE DES ILLUSTRATIONS.....p.112**

## AVANT-PROPOS

Avant d'aborder le sujet de mon mémoire, il est important pour moi de dire comment et pourquoi je me suis dirigé sur ce sujet. Durant mes études à l'école d'architecture de Toulouse, j'ai découvert un environnement que je ne connaissais pas du tout. En effet, j'ignorais à peu près tout sur l'architecture, car avant cela, je m'y étais très peu intéressé. En revanche, la seule chose que je savais c'est que je me dirigeais dans la bonne direction sans même savoir pourquoi.

A l'orée de ma dernière année d'étude, j'ai ressenti un moment de nostalgie en me remémorant les premières années. C'était le début d'un nouveau chapitre de ma vie, dans une nouvelle ville où j'ai rencontré tant de personnes qui sont chères à mes yeux aujourd'hui. Parmi tous les bons souvenirs qui me sont venus immédiatement à l'esprit, je me passerai de vous raconter les week-ends d'intégration ou les soirées à St-Pierre car ils n'ont eu aucune influence sur le sujet de ce mémoire. En revanche, ce petit retour en arrière a éclairci beaucoup de choses auxquelles je n'avais pas porté attention jusque là. Ce souvenir qui explique, en partie, le parcours que j'ai effectué est celui d'un cours nommé « anthropologie de l'architecture ». Comme je vous l'ai dit précédemment, j'ignorais ce qu'était l'architecture, je la découvre à travers les histoires que nous raconte M. Perez. Tiens, est-ce une coïncidence s'il est maintenant le tuteur de ce mémoire ? Je prends conscience à travers ce cours qui me passionne, que l'architecture entretient de fortes relations avec son environnement. Nous voyageons dans de multiples coins inexplorés du monde et nous apprenons de leur architecture. Au Népal, le long de la Kali Gandaki, je découvre ce qu'est le déterminisme géographique. J'aborde la question du paysage à travers l'exemple du désert de l'Arizona. Tiens, voici une nouvelle coïncidence avec le site que je vais étudier. Complètement fasciné, j'emprunte à la bibliothèque, le livre d'Amos Rapoport, « Pour une anthropologie de la maison ». Je saisi alors, pourquoi les bâtiments sont tous différents et tous uniques. Si le déterminisme géographique est important, les facteurs socioculturels, le sont d'autant plus. Je comprends par la même occasion le rôle de l'architecte.

Avec du recul, je crois, aujourd'hui, que ce souvenir a complètement décidé de l'architecte que je veux devenir. En exerçant ma profession, j'espère ne jamais perdre de vue que l'environnement et la culture sont les matières premières de l'architecture. Il est aussi, bien entendu, à l'origine du sujet de ce mémoire qui tente de montrer l'influence et l'interprétation de l'architecture vernaculaire par les architectes.



## INTRODUCTION

Le point de départ de ce mémoire est donc mon intérêt pour le déterminisme géographique. Je souhaite étudier et comprendre le rôle des facteurs physiques dans la production d'architecture. Or, il est évident que ces derniers ne sont pas les seuls à influencer l'architecture. Comme le soulève Amos Rapoport, il y a non seulement les facteurs physiques : le climat, le site, les matériaux et techniques disponibles, mais au-delà de cela, il y a aussi les facteurs socioculturels. Je souhaite explorer l'architecture vernaculaire, qui révèle l'influence de ces facteurs afin d'appréhender la manière dont certains architectes se la sont appropriées. Je veux alors montrer les enjeux culturels, identitaires et environnementaux qu'ils ont soulevés.

Si le vernaculaire est propre à une population donnée, il est aussi dépendant d'une période temporelle. D'après la première tentative de définition de l'architecture vernaculaire en France, en 1980, publié par le CERAV, est vernaculaire « un bâtiment appartenant à un ensemble de construction surgis lors d'un même mouvement. Il affecte une ou plusieurs régions et s'inscrit dans une période temporelle. Ce type de bâtiment est donc non seulement le reflet d'une région et d'une époque, mais aussi de la classe sociale qui l'a faite construire et utilisée ». N'appartenant pas à la même période, ne disposant pas des mêmes moyens, des mêmes connaissances, et du même mode de vie, reproduire le vernaculaire n'est pas possible, il faut le réinventer. Comment et dans quel but certains architectes ont-ils transféré les domaines de l'architecture vernaculaire à leur propre production architecturale ?

La région des Fours corners est une région aride et extraordinaire, qui abrite l'architecture pueblo, conservée grâce aux nombreux parcs nationaux. Elle représente l'Amérique « authentique », celle d'avant la colonisation. Ce paysage façonné à l'image de l'Amérique sauvage et libre semble être l'endroit idéal pour parler des enjeux culturels et identitaires tant il a eu une influence dans l'histoire des Etats-Unis. C'est aussi un endroit où les enjeux environnementaux sont majeurs. Le climat subdésertique joue un rôle important, tout comme l'exploitation des ressources naturelles, peu nombreuses mais tout de même présentes.

Afin de répondre à la problématique, je m'appuierai sur trois architectes, dont le travail dans la région des « fours corners », est reconnu. Ces trois architectes que sont Mary Colter, Franck Lloyd Wright et Rick Joy appartiennent à trois contextes historiques différents. Cette traversée du temps me permettra de mettre en lumière comment on a réinterprété, en fonction des époques et de leur contexte, l'architecture

populaire des civilisations pueblos. On se rendra compte que celle-ci a été au centre d'un enjeu identitaire lié à l'architecture américaine. Mary Colter fait partie des quelques architectes qui ont œuvré pour diffuser une « architecture pueblo », qui soit l'exemple de l'architecture ancrée dans le territoire américain. Comment s'est-elle servie du vernaculaire ? Dans quel but ? Et pour quel résultat ? Telles sont les questions qui vont être posées. Pour y répondre je prendrai l'exemple de la Watchtower, construite en 1933, où la promotion du paysage s'est faite par l'intermédiaire de l'architecture.

Pour Frank Lloyd Wright, son intérêt pour le vernaculaire s'est développé à partir de 1920, où il explora les qualités expressives du régionalisme et du primitivisme en particulier dans les grands espaces de l'ouest. Dans le projet que j'ai sélectionné parmi toutes ses productions, celui de son école de Taliesin West, construit en 1937 me paraît le plus significatif. A travers ce dernier c'est la société américaine qu'il remet en question. La question est de savoir comment son architecture sera le reflet d'une nouvelle philosophie architecturale. Quelle rôle jouera le vernaculaire ?

Enfin, aujourd'hui, l'œuvre de Rick Joy, appelé aussi « l'architecte du désert de l'Arizona », présente des caractéristiques semblables à la philosophie Wrightienne. Il se sert de l'architecture vernaculaire pour révéler et célébrer le paysage du désert et sa riche histoire. Il en fait donc une interprétation plutôt sensible et métaphorique au service de l'environnement. Le projet de la Tucson House, en 2000, est un des exemples de maisons individuelles conçues par l'architecte américain.

Avant de développer ces trois exemples, je porterai un regard théorique sur le domaine du vernaculaire pour en définir les enjeux et dessiner les contours d'une définition propre.

## I – Réflexion sur le vernaculaire

Afin de poser les bases de mon travail, il me semble important de faire un état des lieux sur la question de l'architecture vernaculaire. En effet, ce terme est sujet à de grands débats théoriques autour de sa définition. Je me suis moi-même heurté à ce sujet particulièrement complexe et délicat. Il m'a paru impossible de donner une définition de l'architecture vernaculaire tant le terme est appropriable et non universel. En revanche, je me suis plutôt attardé sur l'évolution de ce débat et ai découvert des faits qui aident à comprendre ce qu'est l'architecture vernaculaire, sans pour autant la définir. Pour m'imprégner du sujet, j'ai recherché la provenance de ce terme, son histoire, son évolution. J'ai pu tirer parti de cette étude pour clarifier ma vision du vernaculaire, somme toute, assez floue. Dans un premier temps j'ai recherché la signification du mot « vernaculaire », à travers son étymologie. Par la suite, je me suis penché sur son association avec l'architecture qui date de la fin du XXème siècle.

### 1. Etude étymologique du vernaculaire

L'adjectif vernaculaire désigne aujourd'hui ce qui est « propre à un pays, à ses habitants » (dictionnaire le Trésor de la Langue Française : TLF). Il est issu du latin vernaculus ou vernaculum. Ce terme a comme signification, V siècles après Jésus-Christ : « relatif aux esclaves nés dans la maison de leur maître. » A cette époque, il faut comprendre que le terme est utilisé pour mettre en avant le fait que l'esclave n'a pas été acheté, contrairement à ce qui est courant. Il va donc évoluer par la suite pour devenir aussi un terme technique, qu'utilisaient les législateurs romains afin de désigner « tout ce qui n'est pas marchand ». Par la suite, le terme va se généraliser pour faire référence, non pas seulement à ce qui est né dans la maison, mais à « tout ce qui est particulier à un pays » en 1765.

Par la suite, le vernaculaire est associé au langage en 1823. On définit alors par langue vernaculaire une « langue communément parlée dans les limites d'une communauté ». Enfin, il signifie aussi, le « nom vulgaire d'animal ou de végétal, par opposition que suivent les règles de la nomenclature scientifique. », à partir de 1970.

L'étymologie du mot vernaculaire fait donc ressortir le fait que ce terme exprime ce qui est « né » au sein d'une maison, d'une communauté, d'une région, d'un pays... cette connotation fait donc référence à l'origine de la chose et à son appartenance. Ce sont deux points essentiels qui caractérisent le vernaculaire. Il me

semble aussi intéressant, de noter que ce terme a dérivé pour désigner ce qui est hors du marché, c'est-à-dire ce qui se développe en marge, car c'est une notion qui prend son importance dans le domaine de l'architecture vernaculaire.

## **2. Le vernaculaire associé à l'architecture**

### 2.1 L'invention de l'architecture vernaculaire

*Colloque de Plovdiv, 1979*

La notion d'architecture vernaculaire est tout à fait récente. En effet, les premiers essais de définition datent de 1979 en Europe. C'est lors d'un colloque à Plovdiv en Bulgarie, que le Comité International d'Architecture Vernaculaire (CIAV) tente de définir les caractéristiques et les enjeux de ce type de construction. Pour rendre universel un terme qui fait référence aux spécificités d'une population et d'un territoire, ce colloque réuni douze représentants de pays européens, provenant de différentes parties du continent et renfermant une histoire et une culture résolument variées (Anguelova, Rapport réunion CIAV, 1979, p.2). Ce désir de définition est la conséquence d'un intérêt grandissant pour l'architecture qui s'est développée en marge de l'architecture savante, et qu'on a eu tendance à oublier jusque là.

Dans le rapport rédigé par Rachele Anguelova, présidente du CIAV en 1979, la première conclusion tirée semble très paradoxale et montre bien toute la difficulté de définir l'architecture vernaculaire. En effet, elle nous met en garde qu'il est nécessaire d'être particulièrement attentif en essayant de dégager « les critères de validité universelles pour le terme « architecture vernaculaire », surtout en l'appliquant à un pays concret. Il est particulièrement difficile de rendre universel un terme qui considère une architecture qui ne l'est pas.

En revanche, le point où tous les représentants du colloque semblent en accord, c'est sur le fait que l'architecture vernaculaire fait référence à « quelque chose qui est propre à un pays », et « établie depuis un temps immémorial » (Anguelova, Rapport réunion CIAV, 1979, p.3). On peut remarquer que cette notion reprend bien les termes caractéristiques du vernaculaire, que j'ai dégagés de l'étymologie du mot, à savoir « l'origine » et « l'appartenance ».

Le terme « immémorial » est cependant plus subtil et plus juste pour définir l'architecture vernaculaire, plutôt que le terme « origine ». En effet, il met en avant le fait que l'architecture vernaculaire est au-delà de la mémoire de l'homme. Elle est un héritage culturel. Lorsqu'on commence à s'intéresser à l'architecture vernaculaire à la

fin du XXème siècle, le regard sur le passé « immémorial » remonte à quelques siècles seulement. Au-delà du XVIIIème siècle, les constructions sont dans un état où il devient impossible de traiter la question du vernaculaire (Anguelova, Rapport réunion CIAV, 1979, p.10) Au regard de l'humanité, quelques siècles ne représentent pas grand-chose. On est très loin de l'origine ! Notre regard sur le passé étant limité, il est concrètement impossible de définir l'origine de l'architecture. Je pense alors que considérer l'architecture vernaculaire comme l'architecture originale d'un territoire est une invention culturelle. C'est pour cela que le terme « immémorial » me semble pertinent. Il fait référence à la dimension culturelle, qui est une caractéristique majeure de l'architecture vernaculaire.

La notion « d'appartenance » est elle aussi difficile à cerner, car elle est automatiquement liée à un territoire. L'architecture vernaculaire n'est évidemment pas la même en fonction de là où on se trouve. Comme le fait justement remarquer Eric Mercer, représentant de l'Angleterre durant le colloque, « un genre d'édifice peut être vernaculaire dans une région et, au même temps, non-vernaculaire dans une autre » (Mercer, architecture vernaculaire en Angleterre, 1979, p.3). Le champ d'action d'une architecture vernaculaire est variable et peut se lire à différentes échelles : le pays, la région, le peuple...en fonction d'éléments géographiques naturels et culturels.

Dans le rapport de présentation de ce colloque, un second point illustre parfaitement les ambiguïtés liées à la dénomination de ce type d'architecture. A l'époque de la réflexion, le terme « vernaculaire » est encore très peu répandu en Europe, excepté en Angleterre. On parle alors d'architecture populaire, rurale, primitive, anonyme, spontanée, régionale, locale, marginale... Le comité du colloque va donc s'attacher à définir le vernaculaire en le comparant avec ces termes génériques, plus ou moins proches de la notion d'architecture vernaculaire.

Afin de mieux comprendre les frontières de cette architecture, je vais aussi m'intéresser à tous ces termes qui se rapprochent du vernaculaire.

## 2.2 Les contours de l'architecture vernaculaire

Dans la plupart des textes portant sur ce type d'architecture, je me suis rendu compte que certains adjectifs avaient une valeur semblable au vernaculaire. Il en découle une certaine confusion entre l'architecture populaire, rurale, primitive, anonyme, spontanée, régionale, locale, marginale... et j'en passe. Dans le rapport du

colloque de Plovdiv, Anguelova explique ces ambiguïtés du fait des différences culturelles et de développement entre les pays. Comme le fait Sezgin, dans son travail de définition du vernaculaire, il est important de faire une investigation sur ces termes pour se rapprocher de la notion de vernaculaire. Car si chacun nous renvoie à une image de l'architecture vernaculaire, ils révèlent des nuances qui permettent de dessiner ses contours (Sezgin, à propos de l'architecture vernaculaire, 1979, p.4).

#### a- architecture populaire ou primitive

L'architecture populaire ou primitive sont relativement semblables pour admettre de les définir ensemble. Ce sont les termes les plus proches du vernaculaire.

L'architecture populaire est celle du peuple, c'est-à-dire qu'elle est conçue par le peuple. Le processus de construction de l'architecture populaire ou primitive est sa principale caractéristique. Elle est le résultat d'un individu qui, à l'aide d'une collaboration, construit sa propre maison. De cette collaboration naît un échange, qui au fil des générations, se transforme en savoir (Sezgin, à propos de l'architecture vernaculaire, 1979, p.5).

C'est ce savoir populaire ou primitif qui caractérise l'architecture vernaculaire d'une population ou d'un territoire. Il concerne souvent les ressources en matériaux, le climat, les techniques de mise en œuvre... Il donne une identité culturelle à l'architecture. Il me semble que la nuance entre populaire et vernaculaire réside dans le fait que le savoir populaire devient culturel lorsqu'il s'agit d'architecture vernaculaire.

#### b- architecture rurale

C'est celle produite à la campagne. On s'est intéressé à cette architecture suite à l'ère industrielle qui a considérablement modifié l'architecture urbaine en Europe (Stoica, qu'est-ce que l'architecture vernaculaire ?, 1979, p.2). L'architecture rurale avait réservée son savoir faire, son bon sens car elle n'a pas été touchée, dans un premier temps, par la mutation industrielle. C'est en cela qu'elle se rapproche de la notion de vernaculaire.

Or, il est tout aussi évident que le domaine du vernaculaire n'est pas dépendant de la localité. Bien au contraire, puisqu'il a pour caractéristique de s'adapter à son

environnement. Le vernaculaire peut tout aussi bien se retrouver en ville qu'à la campagne.

### c- architecture anonyme ou sans architectes

Le travail de Bernard Rudofsky sur l'architecture sans architectes a permis de mettre en évidence cette architecture oubliée par les théoriciens de l'architecture. A travers son livre intitulé « architecture without architects » publié en 1964, puis traduit en français en 1980, il porte un regard sur l'architecture d'habitats du monde, construits sans concepteurs professionnels. L'idée qu'il véhicule dans son livre est que le savoir faire et la philosophie des constructeurs « anonymes », représentent « la plus grande source inexplorée d'inspiration architecturale pour l'homme de l'ère industrielle » (Rudofsky, architecture sans architectes, 1980, p.). Il cherche à nous montrer aussi la beauté de cette « architecture sans maîtres » résultant de l'« exercice de l'intelligence humaine confrontée à la nécessité » (Rudofsky, architecture sans architectes, 1980, p.).

Il définit cette architecture comme étant non créée par des spécialistes mais par l'activité « spontanée et continue des communautés ». Il y a donc une étroite relation entre ce type d'architecture et le vernaculaire dans la définition de Bernard Rudofsky. Mais cela rejoint aussi la définition de l'architecture populaire (cf a-), spontanée (cf d-) ou marginale (cf e-). Pour l'auteur, cette confusion entre les différents termes résulte d'un manque d'intérêt pour cette architecture : « à défaut de terme spécifique, nous dirons de cette architecture qu'elle est vernaculaire, anonyme, spontanée, indigène ou rurale ; toute vue d'ensemble sur le sujet étant compromise par la pénurie de documents. » (Rudofsky, architecture sans architectes, 1980, p.).

L'architecture sans architectes est donc une architecture non codifiée, relatant l'art de construire, qui n'est pas sous l'influence de la pensée théorique des architectes.

### d-architecture marginale

Comme son nom l'indique, la caractéristique de cette architecture est de se développer en marge de la société. Elle se détache à la fois des pensées théoriques de l'architecture comme nous venons de l'exposer dans la définition de l'architecture sans architectes, mais aussi elle est indépendante du système sociétal. L'architecture marginale est née d'un désir de se sortir de l'emprise de la société industrielle et de

consommation. Par conséquent elle ne fait pas appel à tout ce qui est en relation avec celle-ci. Cela induit le non recours à toute forme d'industrie et à l'argent par exemple.

Ce courant s'est surtout développé aux Etats-Unis, et notamment dans la région retirée de l'Arizona où j'ai ciblée mon étude. Dans un esprit contestataire et utopique les gens construisaient leur propre demeure à partir de rien en se coupant totalement de la société. Dans l'étude du projet de Franck Lloyd Wright, je montrerai l'influence qu'a pu avoir l'architecte sur ce mode de pensée.

Ces constructions marginales, en se détachant de l'emprise industrielle et de consommation se sont rapprochées d'une conception vernaculaire. Cependant il ne faut pas croire que l'architecture vernaculaire est une architecture marginale, car bien au contraire elle est souvent le reflet de la société à laquelle elle appartient.

#### e- architecture spontanée

Elle serait une architecture du bon sens, comme l'est le vernaculaire. Une architecture instinctive qui fait donc appel aux moyens à dispositions.

Or, Sezgin nous fait remarquer que ce type d'architecture peut très bien faire appel aux moyens industriels s'ils lui sont accessibles (Sezgin, à propos de l'architecture vernaculaire, 1979, p.4). Il y a donc une contradiction avec le domaine du vernaculaire.

#### f- régionalisme et régionalisme critique

Le courant architectural, appelé « régionalisme » date de la première moitié du XXème siècle. Cette architecture puise son inspiration dans l'architecture populaire du lieu. Elle se sert de l'identité de cette architecture, ancrée dans un territoire, pour lui donner une dimension culturelle. C'est cet aspect qui est particulièrement recherché dans le régionalisme, au détriment parfois du rapport avec l'environnement.

On peut considérer l'architecture régionaliste comme proche du vernaculaire car elle est une des rares à promouvoir la dimension culturelle d'un bâtiment, comme le fait l'architecture vernaculaire. En revanche, on peut regretter que ce courant architectural ait donné lieu à une copie stéréotypée en se focalisant sur la forme et l'apparence plutôt qu'à l'essence de l'architecture.

A partir de 1960, une nouvelle approche architecturale va être mise en valeur par un des plus célèbres critique et historien de l'architecture : Kenneth Frampton. Dans



son livre, « Towards a Critical Regionalism: Six points of an architecture of resistance », publié en 1983, il définit le concept du « régionalisme critique ». A la différence du courant précédent qui s'inspire de l'image de l'architecture populaire, le régionalisme critique puise son inspiration du lieu : le climat, les ressources, l'exposition...etc, de manière à réinterpréter l'architecture populaire.

Cette architecture postmoderne est selon moi une simple théorisation de l'architecture vernaculaire. En effet, nous avons vu précédemment, dans le travail de Rudofsky (cf c-), que le domaine du vernaculaire est longtemps resté inexploré. Il s'est développé en marge de l'architecture savante, qu'on retrouve dans les livres. Suite à l'intérêt grandissant envers cette architecture, durant la seconde moitié du XXème siècle, les savants ont tenté de lui trouver une définition (colloque de Plovdiv, 1979) mais aussi d'en faire un courant architectural, à l'instar de Kenneth Frampton.

Selon moi, l'objet du débat sur le vernaculaire se situe précisément ici. Est-il un concept défini, donc inventé, durant les années 80, ou une façon de concevoir qui a toujours existé ? Il semblerait justement que le vernaculaire soit un peu des deux.

### 2.3 Les domaines de l'architecture vernaculaire

Après avoir balayé l'ensemble des termes génériques à l'architecture vernaculaire, je pense qu'il devient possible de définir les champs d'actions de celle-ci.

En règle générale, nous avons vu que l'architecture vernaculaire est inscrite dans un territoire, elle appartient à celui-ci. Il y a donc une notion d'identité qui est essentielle. Il me semble que celle-ci est le résultat d'un processus de conception qui prend en compte l'utilisation des ressources et de la culture locales. En effet, nous avons remarqué que ces deux domaines étaient caractéristiques du mode de construction vernaculaire. Je pense même qu'ils sont l'essence de cette architecture.

Par la suite, on peut se rendre compte que d'autres domaines que nous avons balayés précédemment ne sont pas, selon moi, des caractéristiques inhérentes à l'architecture vernaculaire. Comme le fait qu'elle soit ou non marginale, qu'elle soit ou non construite par un professionnel du bâtiment, ou qu'elle soit établie en milieu rural. Dans ces trois cas, je pense que ces caractéristiques ont permis de se rapprocher du vernaculaire, car ces types d'architectures ont dû faire appel à des moyens locaux, mais ce n'est pas pour autant que l'architecture vernaculaire est obligatoirement marginale, conçue sans professionnels et en milieu rural.

En résumé, il me semble donc que l'utilisation des ressources locales et du savoir culturel sont les deux seules caractéristiques qui permettent de définir le vernaculaire. Ce sont ces deux champs d'action qui donnent une identité à l'architecture d'une population et lui donne son caractère vernaculaire.

a- Les ressources

*matérialité, climat, site.*

On a pu voir que les ressources avaient un rôle majeur dans la conception vernaculaire. Cela comprend par exemple la question de la matérialité qui provient du site. Il est aussi question de la façon dont on tire parti du climat et comment on s'en protège : l'orientation. Le site est lui aussi une ressource. La topographie, l'hydrographie, la géologie des sols...etc sont autant d'éléments environnementaux qui influencent la conception d'un bâtiment. Dans la construction vernaculaire il s'agit d'utiliser toutes ces ressources ou de s'y adapter, si elles deviennent contraignantes, sans leur porter préjudice.

b- la culture

*typologie, mise en œuvre, savoir faire.*

Le domaine culturel est tout aussi présent dans l'architecture vernaculaire. Il serait lacunaire de penser que tout est régi par les ressources environnementales. C'est le message qui est porté par Amos Rapoport dans son livre « Pour une anthropologie de la maison ». Il nous fait prendre conscience de l'importance des facteurs socioculturels dans les habitations populaires, même si les conditions environnementales ont une place majeure.

Les constructions vernaculaires prennent aussi en compte le ou les modes de vie d'une communauté, les croyances, les traditions, les valeurs... : « l'ensemble des phénomènes matériels et idéologiques qui caractérisent un groupe ethnique » (dictionnaire Larousse, définition culture). Cela se traduit par la typologie des bâtiments, la mise en œuvre des matériaux, ou encore le savoir faire. Certains champs d'action, qui sont propres à l'utilisation des ressources, comme la matérialité ou l'orientation par exemple, ont aussi un rôle culturel, représentatif d'une communauté.

L'architecture vernaculaire est empreinte de cette dimension culturelle qui confère une identité propre à chacun.

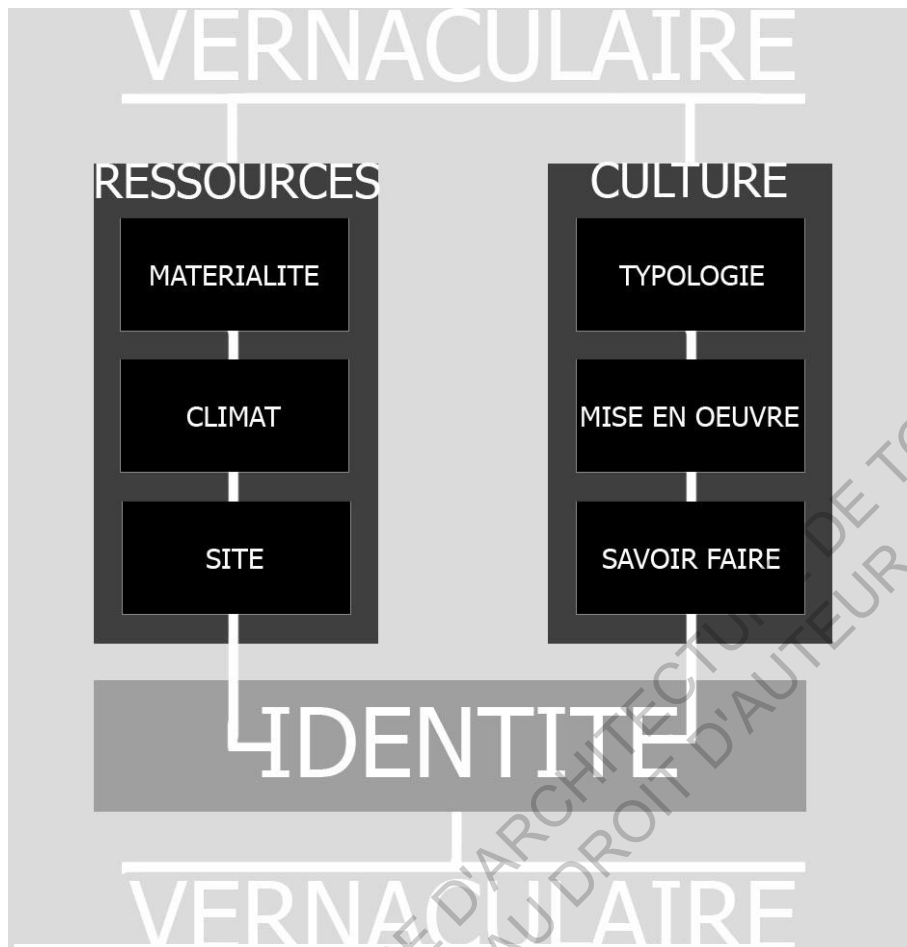
### c- L'identité

Dans l'architecture vernaculaire, l'identité serait le résultat de l'exploitation des ressources naturelles et du savoir culturel. En effet, grâce à cette philosophie de construction, l'architecture devient le reflet de sa population car elle met en avant les caractéristiques du territoire mais aussi sa culture. La singularité qui en résulte permet aux gens d'identifier une architecture à un territoire, à une population et de parler ainsi d'architecture vernaculaire.

### d- Temporalité

En plus des caractéristiques présentées précédemment, la question du temps constitue un enjeu qui me paraît essentiel à éclaircir. En effet, l'architecture vernaculaire provient d'un héritage culturel issu des générations antérieures. De ce fait, j'ai remarqué qu'on associait parfois le vernaculaire avec le passé. Or, l'architecture vernaculaire n'est en aucun cas l'architecture du passé. Elle est intemporelle car elle évolue en fonction de son époque. Au fil des générations, les moyens de mise en œuvre se perfectionnent ou se perdent, l'utilisation des matériaux évolue, les connaissances se précisent, et surtout le contexte change selon les époques.

Il n'y a pas une architecture vernaculaire universelle pour une communauté donnée, mais bien une infinité qui se diversifie en fonction du contexte historique. Les propos du britannique Eric Mercer, lors du colloque de 1979, mettent en évidence le rapport au temps. Selon lui, l'architecture qualifiée de vernaculaire peut l'être à condition de considérer l'époque à laquelle elle fut édifiée et donc son contexte (Mercer, architecture vernaculaire en Angleterre, 1979, p.3). En d'autres termes, elle est contemporaine : « elle appartient au temps actuel » (dictionnaire Trésor de la langue française, définition contemporain(e)).



**Figure 01** Schéma de principe de l'architecture vernaculaire

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

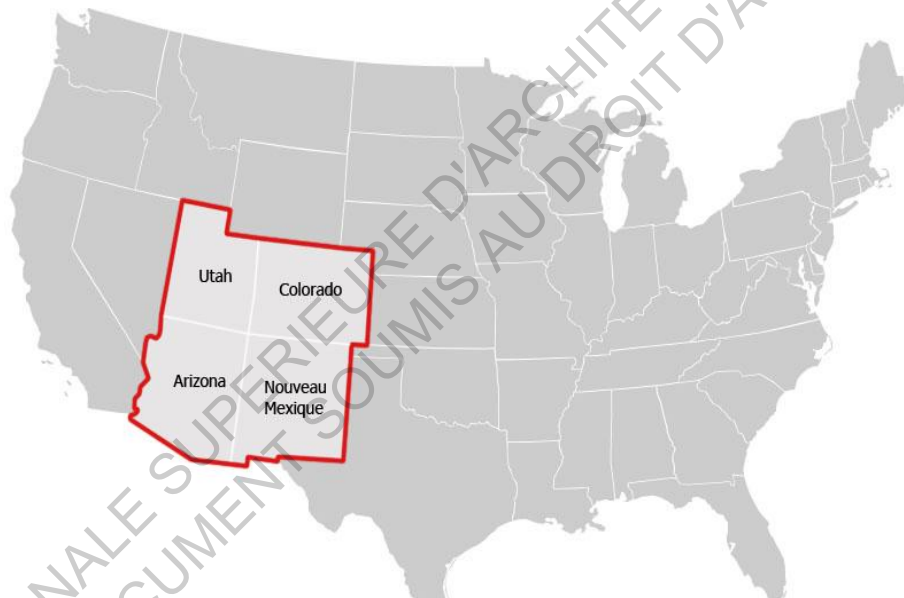
## II – Etude de projets remarquables

### 1. « The Watchtower » de Mary Colter, 1933

#### 1.1 Présentation du contexte

##### a- A la découverte du Grand Canyon

Avant le XIXème siècle, le territoire du Grand Canyon, situé dans la région des « fours corners » est encore méconnu. Bien que les conquistadors espagnols aient découvert ce lieu en 1540, la difficulté d'accès fait que ce territoire reste très peu exploité. C'est seulement lors de la « conquête de l'ouest », au début du XIXème siècle que les Américains vont s'intéresser à ces terres occupées par les Amérindiens. Les civilisations autochtones que sont les Anasazi ou les Hopi sont chassés dans des réserves, ils abandonnent leurs terres, leurs villages et laissent derrière eux un patrimoine culturel très riche.



**Fig. 02** Les « fours corners », regroupent les quatre états du Colorado, de l'Utah, du Nouveau-Mexique et de l'Arizona.

C'est dans le but de rallier la frontière Ouest que la compagnie de chemin de fer « Santa Fe » construit la ligne « Atchinson, Topeka and Santa Fe Railway », traversant le Grand Canyon, en 1870. Cette dernière va contribuer au développement du tourisme dans la région des fours corners. C'est la Fred Harvey Company qui flaire le potentiel touristique de ce lieu unique. A cette époque, il n'y a aucun service dans les trains, ces derniers s'arrêtent à l'heure des repas pour que les voyageurs aillent manger à l'extérieur. Alors que la nourriture est souvent chère et de mauvaise qualité, Fred Harvey développe, en accord avec la compagnie ferroviaire, des bâtiments d'accueil,

tels que des restaurants, hôtels...dans le but de satisfaire les voyageurs (Grattan, *Builder upon th earth*, 1992, p.6).

Bien que l'utilité première de cette ligne soit le transport de marchandise, Fred Harvey est certain du potentiel attractif de cette région. C'est pourquoi il s'intéresse au confort des passagers qui sont devenus de plus en plus nombreux au fil des années. Les gens de l'Est sont fascinés par les « Native Americans », Fred Harvey entreprend de créer des boutiques, des musées dédiés aux objets de l'art indien, pour développer le tourisme. C'est donc aussi dans ce but, que les bâtiments qu'il crée, l'ambiance et l'aménagement intérieur s'inspirent de l'art indien local.

Un des premiers restaurants construits pour la compagnie a été ouvert en 1884, à Holbrook en Arizona. Il résume parfaitement les intentions de Fred Harvey. En effet, le restaurant est situé près d'une station d'arrêt du train. Il est composé de cinq anciens wagons, peints en rouge et décorés avec de grands motifs issus de l'art amérindien (Grattan, *Builder upon th earth*, 1992, p.8).

Mary Jane Colter, est employée par la compagnie en 1902 car elle s'intéresse de près à la culture indienne. Elle est chargée de décorer les bâtiments déjà existants et de concevoir les futurs. Son talent et son profond respect pour la culture amérindienne va bouleverser l'architecture aux Etats-Unis.

#### b- En quête d'une identité architecturale américaine

Les Etats-Unis sont un pays à l'histoire jeune, colonisé par les pays de la vieille Europe à partir du début du XVIIème siècle. Avant cela, la population se faisait rare et vivait en marge de la société européenne. L'influence de cette dernière est colossale, bien que les colons anglais aient proclamé leur indépendance en 1776. La toute nouvelle nation se développe grâce à l'afflux d'immigrés européens. C'est pourquoi le style architectural est dirigé par l'architecture européenne. Les courants classiques romains, puis de la renaissance s'exportent aux Etats-Unis et s'imposent au paysage américain. (Grattan, *Builder upon th earth*, 1992, p.8)

Dans la région des four corners, Fred Harvey souhaite révéler le paysage désertique, c'est pour cela que Mary Colter se pose la question de l'identité de l'architecture qui va être établie dans la région. Plutôt que d'importer l'architecture venue d'Europe, elle va puiser dans l'héritage culturel de la région, bien avant l'arrivée des colons. (Grattan, *Builder upon th earth*, 1992, p.1) C'est donc dans sa quête d'identité qu'elle va étudier l'architecture « vernaculaire ». Cette dernière, mise en

œuvre par les « Native Americans », avec des matériaux et des moyens très limités, semble être en parfaite harmonie avec son environnement physique et culturel. Ces bâtiments sont donc considérés comme l'identité de ce lieu, comme s'ils étaient nés en même temps que le paysage. Ils ne s'imposent pas à lui, mais lui appartiennent. Tel est l'enjeu de l'architecture vernaculaire.

Dans ses différents projets, et très particulièrement sur la Watchtower, que j'étudie dans ce mémoire, Mary Colter va donner une apparence vernaculaire à ses bâtiments dans le but de justifier son intégration dans le paysage. Pour cela, il ne suffit pas de reproduire l'architecture des ancêtres du lieu, mais de capter son essence. C'est en cela que le travail de Mary Colter est assez remarquable, elle s'est complètement imprégnée de la culture locale pour se l'approprier. Grâce à ce travail, elle invente une identité architecturale issue du territoire américain. Il est raisonnable de penser que ce désir d'identité est directement lié à la politique de la compagnie Fred Harvey, qui est de révéler le paysage de la région encore méconnue à cette époque.

### c- L'architecture du paysage

La notion de paysage est assez complexe à définir. Ce qui est certain dans le paysage du désert de l'Arizona, c'est que c'est un espace qui est donné à voir, on souhaite orienter le regard et la perception des gens pour qu'ils aient une vision uniforme du lieu.

Comme on a pu le comprendre dans l'histoire de ce territoire, les gens de l'est portaient beaucoup d'intérêt à la culture des « Native Americans ». Mary Colter va donc mettre en scène le paysage en dévoilant leur culture. Que ce soit dans l'architecture ou la décoration intérieure, elle recrée un univers culturel issu des cultures autochtones.

En revanche, ce mimétisme n'est pas le seul point remarquable de son travail. Il faut, aussi, se rendre compte comment son architecture est au service du paysage. En effet, en plus de la quête identitaire développée auparavant, le deuxième enjeu est de donner à voir le paysage. C'est dans ce sens qu'elle réinterprète, transforme, adapte l'architecture ancestrale avec des moyens de mise en œuvre qu'elle conçoit pour prendre en considération le paysage. On verra dans le projet de la Watchtower quels moyens ingénieux elle a mis en place.

L'architecture vernaculaire lui a permis d'avoir un bâtiment en harmonie avec le paysage, il fait parti intégrante de celui-ci. Mais ce qui est le plus poignant, c'est la

façon dont celle-ci est à l'origine de la création d'une vision culturelle du paysage. Il est nécessaire de se rendre compte de l'impact de l'architecture de Mary Colter et de la pensée visionnaire de Fred Harvey sur la façon dont on perçoit le paysage de nos jours. Ils ont inventé le paysage du parc national du grand canyon qu'on connaît aujourd'hui. Ce dernier a été créé pour protéger le patrimoine culturel que Mary Colter a révélé et créé grâce à son travail.

### 1.2 Le projet de « the Indian Watchtower »

#### a- Promouvoir le Grand Canyon

##### *Vocation commerciale et touristique*

Le projet de la « watchtower », qui peut se traduire par : « tour d'observatoire », s'inscrit toujours dans le but de promouvoir le paysage du désert de l'Arizona. Cet observatoire doit permettre de donner une vue sur le paysage du grand canyon comme il n'en existe pas encore. La vocation touristique et commerciale aurait pu être une source de nuisance pour ce lieu plein d'authenticité.

Grâce aux connaissances de Mary Colter sur la culture, l'art et l'architecture des « native americains », la promotion touristique de ce paysage se fera dans le plus grand respect de la culture régionale. C'est précisément dans ce domaine que l'architecture a joué un rôle essentiel. En effet, les différents projets de Mary Colter au sein du Grand Canyon, ont pour principale force de s'inspirer de l'architecture et des ruines du sud-ouest des Etats-Unis, avec la profonde conviction que chaque bâtiment « n'est pas une réplique mais plutôt un bâtiment contemporain en accord avec le contexte » (Buzzard, manual for drivers and guides, 1933).

Le projet de la watchtower est un des plus significatifs, il illustre parfaitement comment Mary Colter puise ses références dans la culture autochtone pour contextualiser son architecture.

##### *Architecture de la ruine*

Pour créer l'observatoire de la Watchtower, Mary Colter s'inspirera des ruines qu'on retrouve dans la région. Elle est convaincue que le bâtiment doit appartenir au paysage, pour cela, elle mène une quête d'authenticité des formes, des matériaux, des techniques de construction qui l'amèneront à étudier les ruines de Hovenweep et Mesa Verde, récemment découvertes, à la fin du XIXème siècle. Elle s'intéressera aussi à l'art



amérindien qui tient une place importante dans leur culture. Malgré l'étude très poussée des ruines existantes, « la watchtower n'est pas une copie mais ce que Colter appelle une récréation » (Buzzard, manual for drivers and guides, 1933). A travers l'étude de ce bâtiment, je tenterai de démontrer cette affirmation et ainsi rendre compte que Colter a su interpréter l'architecture vernaculaire au service de son architecture.

### *Mise en abîme du paysage*

L'intention première de la Watchtower c'est d'améliorer la vue du Grand Canyon, en donnant une hauteur de point de vue encore jamais explorée auparavant. Cette tour doit permettre de promouvoir le paysage du Grand Canyon, grâce à une vue panoramique exceptionnelle sur le Canyon, la rivière du Colorado, et l'étendue sur la « Kaibab National Forest », ainsi que les sommets de San Francisco soixante-cinq kilomètres au sud (Buzzard, manual for drivers and guides, 1933).

Pour se rendre compte de la hauteur nécessaire et des vues à mettre en exergue, Mary Colter construit une plateforme en bois à l'endroit même où la tour sera érigée. C'est cette « tour expérimentale » qui définit la hauteur minimale à laquelle la Watchtower doit culminer. D'après cette expérience, il est convenu que la tour devra excéder les soixante-dix pieds (Grattan, builder upon the earth, 1992, p.69). On se rend bien compte l'importance que Colter accorde au paysage, rien n'est laissé au hasard, c'est justement ce qui le révèle.

L'observatoire, avec sa base arrondie, offre une vue panoramique de 360° sur le paysage. Que ce soit, au rez-de-chaussée, dans la Kiva ou sur le toit de la tour, le travail des ouvertures est minutieusement pensé. Elles ne sont pas seulement des fenêtres sur le paysage mais de véritables machines à regarder. En effet, les fenêtres sont munies de « reflectoscopes ». Ce système ingénieux, est inspiré de Claude Lorrain, un artiste français du XVII<sup>ème</sup> siècle, peignant les paysages. Il consiste à insérer « une feuille de verre teinté noire dans un cadre de fenêtre comme un filtre, reflétant l'image comme un miroir. La vitre peut bouger d'avant en arrière pour refléter différentes vues ; le miroir noir réduit l'intensité lumineuse du jour et diminue la fatigue de l'œil. » (Grattan, builder upon the earth, 1992, p.78) Dans la Watchtower ce système permet de refléter une portion choisie du panorama. Il segmente la vue sur le paysage pour mieux le maîtriser. De plus, la vitre noire vivifie les couleurs du Grand Canyon, une couleur atypique, représentative de ce paysage.

Il est essentiel de comprendre que le travail de Colter est particulièrement influent sur la vision qu'on se fait du Grand Canyon. Elle est la première à le mettre en valeur grâce à son architecture. Dans un paysage tellement immense et merveilleux, ses ouvertures sont un cadre choisi sur le paysage pour mieux le maîtriser et ainsi mieux l'appivoiser.

#### b- Forme et proportions liés au paysage

##### *Présentation descriptive*

La Watchtower est composée d'un premier grand cercle au nord, haut d'un seul étage et d'une tour circulaire, au sud, de diamètre inférieur, haute de cinq étages, qui domine l'horizon. Ces deux parties sont reliées par des murs courbes créant un espace intérieur qui connecte les deux cercles entre eux.



**Fig. 03** Vue d'ensemble de la tour avec sa partie haute et sa partie basse.

Source : <http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu>

Le plus grand cercle abrite en rez-de-chaussée la salle d'observatoire, qui offre une vue imprenable sur le Grand Canyon. Elle s'appelle communément la Kiva. Dans l'architecture autochtone, la Kiva est une salle cérémoniale qui sert aux pratiques spirituelles des Pueblos.<sup>1</sup> Elle était aussi de forme circulaire, d'où le nom que l'on donne à cette salle d'observatoire.

<sup>1</sup> [http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu/sites\\_rimviewpoints\\_desertviewwatchtower.html](http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu/sites_rimviewpoints_desertviewwatchtower.html)

A l'étage, on retrouve la « Hopi room ». Sur ses murs arrondis, l'artiste Hopi, Fred Kabotie a peint la légende du serpent. Cette peinture renforce l'appartenance à l'histoire du lieu comme nous le développerons par la suite.



**Fig. 04** Kabotie peignant la « snake legend ».

Source : <http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu>

Sur son toit, une plateforme permet d'apprécier une nouvelle fois le paysage, depuis l'extérieur cette fois.

Enfin, la tour circulaire est sans doute la figure de proue du projet. Elle est le point culminant de la partie sud du Grand Canyon, à 7,522 pieds d'altitude (Grattan, *builder upon the earth*, 1992, p.78). A l'intérieur, on retrouve un escalier en colimaçon laissant un vide central somptueux.

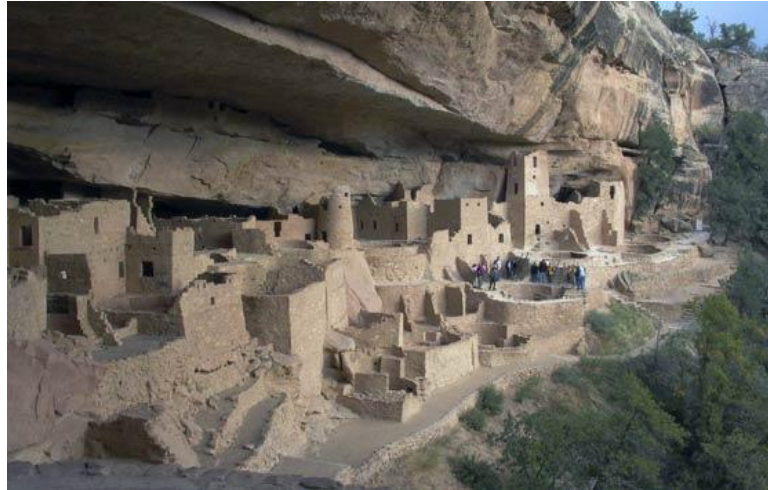


**Fig. 05** l'escalier en colimaçon somptueux. Source : <http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu>

### *Proportions de la tour*

Nous avons vu que par nécessité de révéler le paysage, les dimensions de la tour sont plus grandes que n'importe quelle autre tour amérindienne connue. Implantée en hauteur, à l'extrême bord d'un canyon, la tour s'élève à soixante-dix pieds de hauteur pour dominer le paysage. En directe relation avec la hauteur, la base de la tour est un diamètre de trente pieds (Buzzard, *manual for drivers and guides*, 1933).

D'après les recherches menées par Mary Colter, il est difficile d'estimer les hauteurs originelles des tours vu l'état de ruine dans lequel elles sont retrouvées. Parmi les plus hautes, il y a « the Round Tower » de Cliff Palace qui fait vingt pieds de haut dans l'état où elle a été retrouvée, soit environ six mètres et il est supposé qu'elle s'étendait quinze pieds plus haut à l'origine (Buzzard, *manual for drivers and guides*, 1933). Avec trente-cinq pieds de haut, c'est moitié moins que la tour de Mary Colter. Cependant, dans le livre « *manual for drivers and guides descriptive of the indian watchtower* », Colter nous dit que c'est cette tour qui a "suggérée les proportions et les lignes de [sa] tour".



**Fig. 06** Round Tour Cliff Palace.  
Source: <http://www.nps.gov/>

Une autre tour répertoriée est « the Square Tower », découverte sur le site de Hovenweep. Elle s'élève dans son état de ruine à trente pieds de haut, sur quatre étages. Les pierres retrouvées à la base de la tour permettent d'estimer que celle-ci faisait deux ou trois étages de plus à l'état d'origine (Buzzard, manual for drivers and guides, 1933). Avec une base carrée de quatorze pieds de large, cette tour devait paraître très élancée. Elle permet surtout d'estimer la hauteur d'autres ruines retrouvées sur le site de Hovenweep. En effet, d'autres tours de vingt à vingt-cinq mètres de diamètre ont été retrouvées. En supposant qu'elles aient les mêmes proportions, que la « Square Tower », les dimensions se rapprocheraient de la tour de Mary Colter.



**Fig. 07** Square Tower à Hovenweep.  
Source : <http://www.nps.gov/>

### *Construction de ruines*

On a vu que c'est par profond respect du territoire, de sa culture, de son histoire, que Colter s'inspire de l'architecture des Hopis. La Watchtower s'imprègne de l'architecture vernaculaire pour sembler appartenir au paysage. Dans un désert où la main de l'homme n'apparaît que très peu, construire un tour dominant le paysage est un défi que Mary Colter a affronté grâce à l'aide de l'architecture locale, redécouverte à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle sous forme de ruines.

C'est justement pour rendre hommage à l'histoire de l'architecture des civilisations autochtones que Colter a construit de véritables ruines à l'ouest de la Watchtower. Celles-ci représentent la mémoire de ce lieu empreint d'histoire. Elles contribuent au caractère authentique dont est pourvue la Watchtower. En effet, la présence de ces ruines, entièrement construites et donc complètement « fictives », renforce tout de même l'appartenance de ce projet contemporain à l'histoire du lieu.

#### c- Travail sur la matérialité

Même si le bâtiment de Colter s'inspire des constructions ancestrales, ce projet de la Watchtower est une récréation innovante, de par ses dimensions, ses moyens de mise en œuvre, sa matérialité... En ce qui concerne la maçonnerie de la tour, le travail de réflexion et les choix opérés par Mary Colter sont très significatifs de la position adoptée par l'architecte : elle ne copie pas, elle réinvente.

Alors qu'elle a repris les proportions de la tour « Round Tower of Cliff Palace » dans la réserve de Mesa Verde, elle n'a pas utilisé le même système de maçonnerie. La pierre qu'on trouve dans le Canyon, près de la Watchtower, n'a pas du tout les mêmes caractéristiques que celles utilisées à Mesa Verde. Dans cette région, les pierres sont façonnables grâce à leur texture alvéolée ; on peut facilement les tailler afin d'obtenir une surface plane. A cela s'ajoute l'utilisation de l'adobe comme joint entre les pierres, qui lisse encore plus la surface du mur. (Buzzard, manual for drivers and guides, 1933)

La Watchtower est construite avec les pierres retrouvées aux alentours de la construction et avec sa propre maçonnerie. Il semble que la plupart appartenait à d'anciennes ruines car il est très difficile de trouver une « source naturelle » de pierre qui n'affecte pas le site de quelques villages populaires.

Contrairement à l'architecture de Mesa Verde, Colter ne va pas tenter de tailler les pierres, car elle pense que chaque trace de façonnage sur les pierres est autant de

« cicatrices visibles sur la face du mur ». (Buzzard, manual for drivers and guides, 1933) De ce fait, elle choisit scrupuleusement les pierres en fonction de leur taille et de leur forme. Volontairement, les murs de la construction sont beaucoup moins lisses, ce qui leur confère une certaine vigueur et accentue les effets d'ombres sur la paroi.

Du fait de la hauteur exceptionnelle de la tour et par conséquent de son impact naturel sur le paysage, Mary Colter accentue les irrégularités des murs par rapport à ce qui se fait dans l'architecture amérindienne, pour se rapprocher « du naturel », pour que la main de l'homme disparaisse au profit de l'unité entre le paysage et la matérialité de la tour. On remarque que l'utilisation de la roche locale, formant le sol de ce paysage, permet de faire en sorte que le bâtiment s'érige à partir de celui-ci. Il y a une unité de couleur et de matière qui profite à l'insertion de l'observatoire dans le paysage.

Le souci dont a fait preuve l'architecte dans l'assemblage des pierres est ce qui rend si particulier cette tour, à mon goût. Elle semble s'être construite toute seule, avec le temps, comme si elle était une œuvre de la nature. Cette dimension de « temps » est justement une caractéristique propre à l'architecture amérindienne, Colter, dans son étude des ruines a pu remarquer que les murs de pierre ont souvent des différences de couleur, de texture, d'assemblage car les constructions s'étendent parfois sur une longue période. De ce fait, il arrive que différents « maçons » se succèdent pour terminer la construction, avec une façon de travailler qui varie plus ou moins. Il est aussi parfois nécessaire d'aller chercher la pierre ailleurs quand celle à portée de main s'épuise. Il en résulte des variations de couleur et de texture.

Dans le but de donner une dimension temporelle à son édifice, Colter a voulu produire le même effet, à la différence qu'elle le fait en connaissance de cause. C'est aussi là la subtilité de ce projet. Elle utilise les techniques vernaculaires non pas par nécessité constructive mais pour encrener le bâtiment dans l'histoire du lieu. Pour cela il était essentiel d'avoir capté toute la force culturelle de l'architecture vernaculaire.



**Fig. 08** Cette photo avec la tour sur la droite et le paysage désertique à gauche est une photo qu'on retrouve souvent. Preuve que la Watchtower fait parti du paysage culturel.  
Source : Source : <http://www.nps.gov/>

#### d- Le arts and crafts

Mary Colter, en plus d'être architecte, est aussi reconnue pour son travail en tant que décoratrice d'intérieur. Elle s'inscrit dans la lignée des artistes issus du mouvement « arts and crafts », qui prônent une meilleure cohésion sociale dans un monde où la révolution industrielle a promu le besoin d'individualisation. Ce mouvement est né en Angleterre, dans les années 1860, en réaction aux mutations industrielles qui touchent le pays. S'il devient le pays le plus influent sur le monde, grâce à sa puissance économique, il cache le profond mal être de la classe ouvrière. Le théoricien, John Ruskin est à l'origine du mouvement arts and crafts, lui qui « dénonce la division moderne du travail qui transforme l'habile ouvrier en une main-d'œuvre non qualifiée, déconnectée de son objet ».<sup>2</sup> Le mouvement veut remédier à cela en retrouvant les valeurs du travail artisanal, fait à la main, où l'objet est en lien direct avec celui qui le conçoit.

Dans la décoration des bâtiments pour l'entreprise de Fred Harvey, Colter s'attache à créer un univers qui met en lumière la culture Hopi. Le projet de la Watchtower est justement reconnu pour le travail de décoration de la Hopi room. En effet, Mary Colter a engagé le jeune artiste Fred Kabotie, pour peindre cette salle et sa

<sup>2</sup> [www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=672](http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=672)



carrière va prendre une autre tournure suite à ce projet (Grattan, *builder upon the earth*, 1992, p.76). La peinture majeure de la salle est la « légende du serpent », qui raconte l'aventure d'un jeune homme hopi qui voulait voir où se terminait la rivière du Colorado<sup>3</sup>. Cette légende et les quelques autres présentes dans cette pièce retracent l'histoire de la civilisation Hopi.

Ces peintures sont une nouvelle façon d'ancrer le bâtiment dans la culture amérindienne, alors qu'il est contemporain. Contrairement à ce qui est courant, le bâtiment n'appartient pas à une époque mais à une histoire et à une culture. C'est aussi un moyen de faire en sorte qu'il soit considéré comme issu du paysage du désert.

#### e- Mise en œuvre structurelle

On a démontré jusque là, que cette tour a tout d'une « Indian Watchtower ». Grâce à l'étude des anciennes ruines, les proportions, la forme, la matérialité, les peintures intérieures, bien que contemporaines et uniques, sont une interprétation de l'architecture vernaculaire et font que cette tour semble appartenir à l'histoire du lieu. En revanche, en ce qui concerne la mise en œuvre structurelle, on va se rendre compte que cette tour n'est vraiment pas une copie conforme de l'architecture autochtone, et qu'elle utilise des moyens de mise en œuvre propre à son époque.

#### *Une structure en acier*

La différence majeure entre la tour de Mary Colter et les tours amérindiennes réside dans la composition des murs porteurs en pierre. Dans l'architecture des pueblos, les pierres sont liées entre elles avec un mortier à base de terre (Grattan, *builder upon the earth*, 1992, p.73), qui confère au mur sa fonction porteuse. Bien que cette mise en œuvre ait fait ses preuves durant des siècles, en résistant aux conditions météorologiques, les ingénieurs de l'ère industrielle ont souhaité renforcer la structure de la « Indian Watchtower ». Du fait de la taille exceptionnelle du bâtiment, la maçonnerie pierre plus mortier n'inspirait pas confiance aux ingénieurs (Buzzard, *manual for drivers and guides*, 1933). C'est pourquoi, une structure porteuse en acier a été érigée pour soutenir les murs de pierres. Les cadres en acier proviennent de la « Santa Fé Railway Compagnie », les constructeurs de la ligne de chemin de fer. Il n'est donc pas si « anormal » de retrouver de l'acier.

<sup>3</sup> [http://www.firstpeople.us/FP-HTML-Legends/The\\_Origin\\_Of\\_The\\_Hopi\\_Snake\\_Clan-Hopi.html](http://www.firstpeople.us/FP-HTML-Legends/The_Origin_Of_The_Hopi_Snake_Clan-Hopi.html)

Judicieusement, Colter a intégré cette structure en acier au sein des murs maçonnés en pierre de manière à ce qu'elle ne soit pas visible. En effet, alors que son but est de créer une architecture empreinte de la culture pueblo, la présence visuelle de l'acier aurait été incompatible avec le paysage culturel du Grand Canyon.

Cependant, l'insertion de ce matériau dans la construction a le mérite de nous rappeler que cette « Indian Watchtower » est une récréation contemporaine, appartenant à l'époque de l'ère industrielle.

### *Fondation béton*

Selon les propos de Mary Colter, la plus grande difficulté dans la conception du bâtiment a été de savoir « comment l'accrocher au terrain ». Pour les constructeurs amérindiens, il suffit de s'agripper aux énormes blocs de pierre constituant le sol, le plus proche possible de la paroi rocheuse. Pour les ingénieurs, il n'en est pas question, au vu de la taille de la tour, et de l'incertitude de construire en bordure de falaise. Il a donc été convenu de construire un socle de béton armé pour soutenir la construction. Au dessus de celui-ci, l'architecte a construit un mur avec de gros blocs de pierre, afin de créer une continuité entre la paroi de la falaise et la base du mur du bâtiment (Buzzard, manual for drivers and guides, 1933).

Le fait d'utiliser ces gros blocs de pierre comme éléments supportant la structure, est directement inspiré de « The citadel » à Wupatki, non loin de l'emplacement de l'observatoire (Buzzard, manual for drivers and guides, 1933). En effet, cette ruine repose sur des gros blocs naturels sur lequel sont érigés des murs de pierre. La limite entre le sol et les murs est assez abstraite, ce qui renforce l'idée d'un bâtiment qui a émergé du sol.



**Fig. 09** La citadelle de Wupatki.

Source : Source : <http://www.nps.gov/>

## f- L'interprétation d'une architecture vernaculaire

A propos du vernaculaire, Mary Colter dit que « l'architecture primitive n'a jamais rien copié intentionnellement, mais conçue chaque bâtiment en fonction de ses propres conditions et chacun diffère des autres selon le caractère du site, les matériaux qu'ils ont pu se procurer et la raison pour laquelle le bâtiment a été prévu » (Buzzard, *Manual for drivers and guides*, 1933). C'est dans ce sens que T. Mitchell Prudden, dans *Manual for drivers and guides*, avertit que tenter de copier un bâtiment conçu par les civilisations ancestrales de l'Arizona est impossible, tant chacun d'eux est unique et sont une adaptation à une situation précise qu'il est difficile à percevoir. L'étude poussée des ruines du Grand Canyon a permis à Colter de se familiariser avec cette architecture, d'en maîtriser son essence, pour l'adapter aux conditions de son site. Elle nous dit que la Watchtower a été conçue en essayant de « comprendre comment un bâtiment répondant à notre intention aurait été construit par les amérindiens de l'époque Pueblo » (Buzzard, *Manual for drivers and guides*, 1933). Ce travail, dans la peau d'un constructeur autochtone, demande sans cesse, une réflexion et une connaissance parfaite de leur façon de construire pour pouvoir combiner et adapter ces savoirs au site auquel Mary Colter est confrontée.

Dans ses projets, on retrouve cette singularité. Chaque bâtiment est authentiquement lié au site, ce qui fait bien de la Watchtower une récréation et non une copie. La différence majeure qu'il est essentiel de capter entre l'architecture vernaculaire des civilisations aborigènes et celle de Mary Colter, c'est qu'elle agit en connaissance de cause, elle a conscience que cette architecture incarne l'histoire culturelle du lieu. C'est pour cette raison qu'elle la réinterprète. En effet, j'ai montré comment l'architecte s'est servie de la dimension culturelle de cette architecture, à travers la forme, la matérialité, la mise en œuvre, la décoration, pour l'ancrer dans le paysage culturel, celui que perçoit les touristes qu'elle cherche à attirer.

Cependant, malgré tout le respect que Mary Colter porte à ce paysage et tout le travail qu'elle a fait pour transmettre ce respect au bâtiment de la Watchtower, les avis sur cette construction ne sont pas unanimes. Au sein du National Park Service, les opinions sont assez partagées. Le superintendant Minner Tillotson a encouragé cette construction alors que d'autres sont plutôt réfractaires. C'est notamment le cas de Edwin McKee, naturaliste en chef, qui trouve que le bâtiment « sort du paysage

comme un pouce endolori », selon lui le fait d' « appeler cette construction « an Indian Watchtower » est trompeuse ». <sup>4</sup>

Libre à chacun d'avoir sa propre opinion, et l'on sait tous qu'en architecture, on ne peut satisfaire tout le monde. Il me semble que les critiques négatives sur le projet sont en grande partie dues à l'intention de promouvoir touristiquement le Canyon, et la peur de dénaturalisation qui s'ensuit. Or, il faut savoir se défaire de certains préjugés, il me semble que l'étude de ce projet a montré certaines grandes qualités d'insertion et de respect du paysage. Grâce à la Watchtower, le site n'a été en rien détérioré, mais au contraire il a été révélé par ce projet à la force culturelle et historique dont il est empreint.

---

<sup>4</sup>[http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu/sites\\_rimviewpoints\\_desertviewwatchtower.html](http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu/sites_rimviewpoints_desertviewwatchtower.html)

## 2. « Taliesin West » de Frank Lloyd Wright, 1937

### 2.1 Présentation du contexte

#### a- La crise de 1929 : remise en cause de l'idéal américain

Le contexte politique de 1929 va entraîner un nouveau programme architectural, qui puise ses valeurs dans le besoin de trouver un idéal américain en réponse à la crise que traverse le pays. En effet, le krach boursier de 1929 résonne aux Etats-Unis comme un traumatisme profond. A l'origine d'une crise qui s'est répandue mondialement, l'explosion de la bulle spéculative remet totalement en cause le système capitaliste des Etats-Unis. Le système bancaire est entièrement fictif, fait d'emprunts, d'investissement, de mise en bourse... et il va s'écrouler. Le pays rentre donc dans une période de récession où le chômage et la misère augmentent brutalement et touchent directement la population. Les architectes et Frank Lloyd Wright parmi eux ne seront, bien évidemment, pas épargnés par l'inactivité économique du pays. Au-delà d'une crise économique et financière, c'est l'identité même de l'Amérique qui est remise en cause par sa population. On assiste à un repli identitaire, où les américains cherchent les valeurs authentiques de leur pays. C'est en partie pour cela que « la grande dépression » est une date charnière dans l'histoire des Etats-Unis.

Wright n'échappe pas à la crise et se voit confronté à de très sérieux problèmes d'argent. Cette période de remise en question marque un tournant dans son œuvre. Comme bon nombre d'américains, il se questionne sur les bouleversements de la société. En tant qu'architecte, il tente de définir le rôle que doit jouer l'architecture. Il pense que celle-ci doit structurer l'ordre social. (Bruce Brooks Pfeiffer, Taliesin West, 2002, p.6)

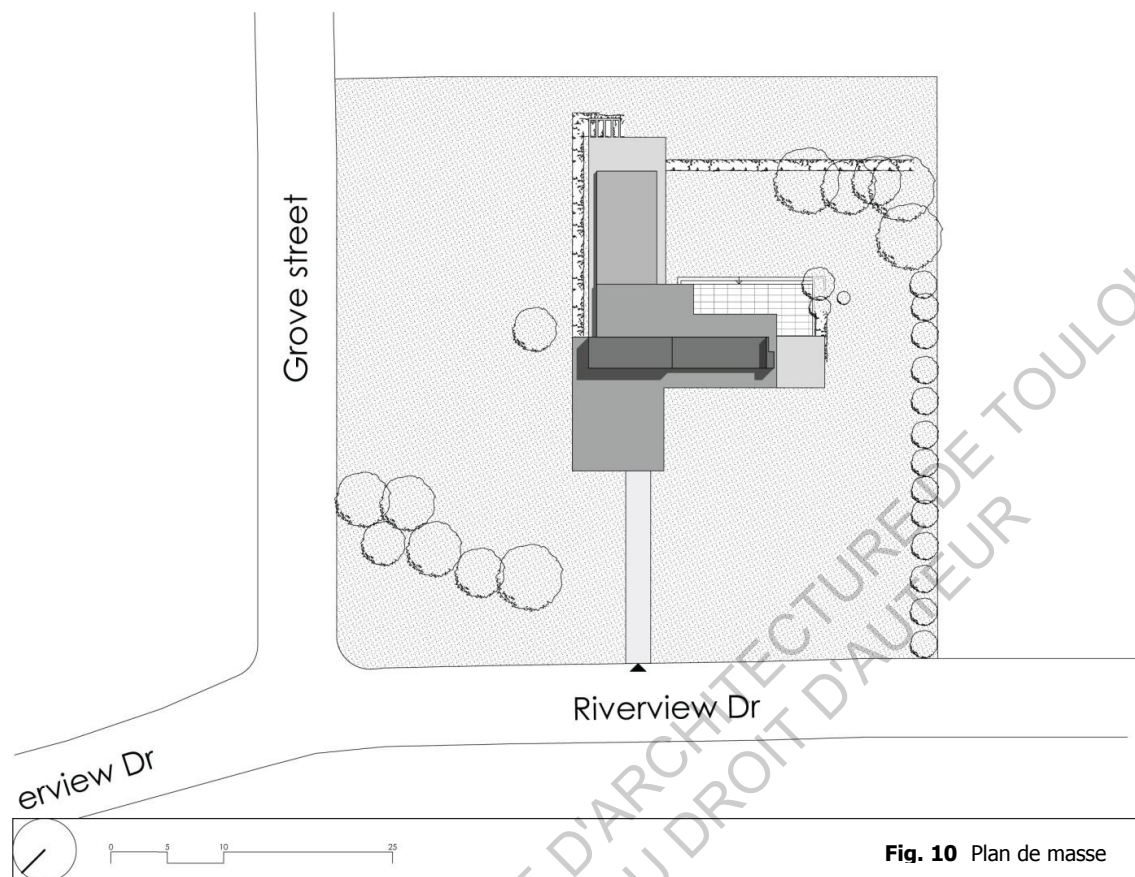
#### b- L' « Usonie » : développer une architecture américaine

A travers le terme « Usonie » qui peut être interprété comme un acronyme de « United States Of North America », Wright souhaite créer une architecture qui soit le reflet du modèle démocratique américain. Il utilise ce terme pour désigner le peuple américain. Comme on peut le constater, il n'existe pas de nom pour désigner la population des États-Unis. On les appelle couramment les « américains », mais cela désigne normalement les habitants du continent de l'Amérique. Le nom correct et reconnu est « États-Uniens » mais force est de constater qu'il est très peu utilisé. Pour

Wright, ce fait montre que le peuple des Etats-Unis n'est pas encore « une communauté culturelle capable d'incarner le projet démocratique tel qu'il a été formulé par Jefferson au moment de la déclaration d'Indépendance » (Brennetot, faut-il oublier Frank Lloyd Wright ?, 2007, p.16).

Les maisons « usoniennes », sont donc des maisons individuelles conçues comme cellules de base, convenant « à la trame territoriale de la démocratie américaine ». Cette urbanisation rompt avec la ville verticale de l'ère industrielle, qui est aussi le reflet du système capitaliste qui s'effondre. Au contraire, il pense que développer la ville horizontalement, avec des maisons individuelles, est l'image conforme à l' « american way of life » : démocratique, égalitaire, modeste, proche de la « nature » et lié au monde agricole. Ces maisons reprennent le concept d'architecture organique, en harmonie avec l'environnement et le paysage. Le rapport à l'environnement se traduit par la manière dont il traite les jardins privés. Il considère que chaque américain doit bénéficier d'un rapport intime avec la « nature », c'est un bien être vital. Seule la sphère privée peut, selon lui, permettre une telle relation avec la « nature », c'est pourquoi il attache toute son importance aux jardins, car ils permettent un contact intime avec les éléments naturels. Il renforce ce rapport avec l'environnement en considérant le ciel et la terre comme deux éléments majeurs de la maison. Il les inclut dans le projet grâce aux traitements de ses ouvertures (Brennetot, faut-il oublier Frank Lloyd Wright ?, 2007, p.16).

*Analyse d'une maison usonienne : Stanley Rosenbaum House, Alabama, 1939 :*



**Fig. 10** Plan de masse

**L'implantation :** Wright accorde une place importante aux espaces extérieurs et à la création d'un jardin. Afin de hiérarchiser les espaces, Wright ne place pas la maison au centre de la parcelle. Ajouté à cela, la forme de la maison, ici en L, permet de créer des ambiances différentes. De ce fait, on retrouve au sud de la parcelle, le jardin dédié à la maison, alors que les espaces nord-est et nord-ouest sont non clos et marquent une distance avec les deux rues adjacentes. L'implantation et la forme du bâtiment isole le jardin, Wright donne ainsi un espace intime permettant de renforcer le rapport entre le bâtiment et son environnement "naturel".



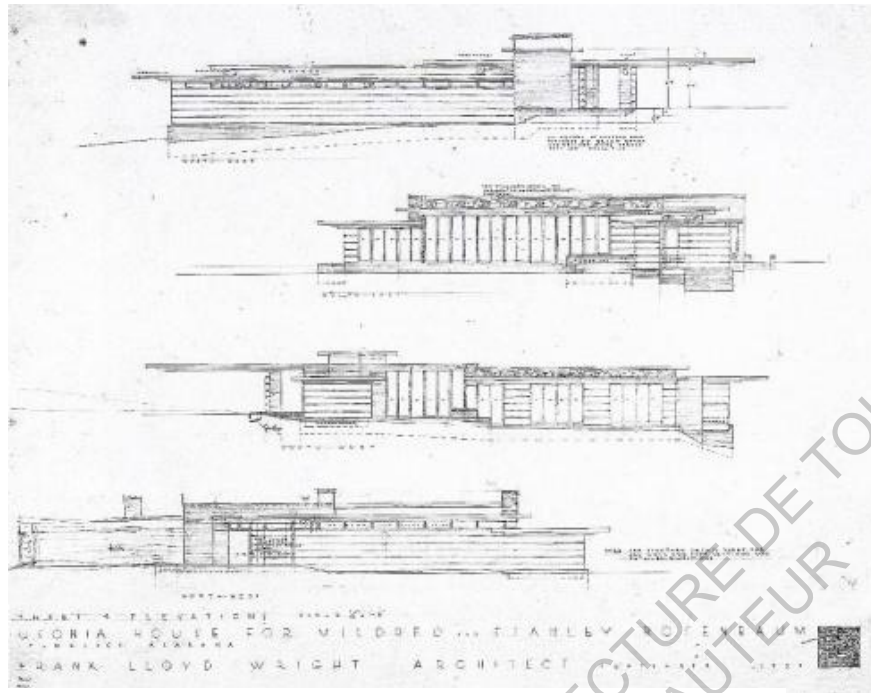
**Fig. 11** La maison est en retrait vis-à-vis de la rue, les espaces sont non-délimités, ils marquent une distance entre l'espace publique et l'espace intime de la maison.

Source : [www.thefrankloydwrighttour.com](http://www.thefrankloydwrighttour.com)



**Fig. 12** Le jardin marqué par la forme en L du bâtiment, s'ouvre largement sur cet espace intime.

Source : [www.findingmrwright.com](http://www.findingmrwright.com)



**Fig. 13** Façades originales dessinées à la main.

Source : Bruce Brooks Pfeiffer, *Usonian Houses*, 2002.

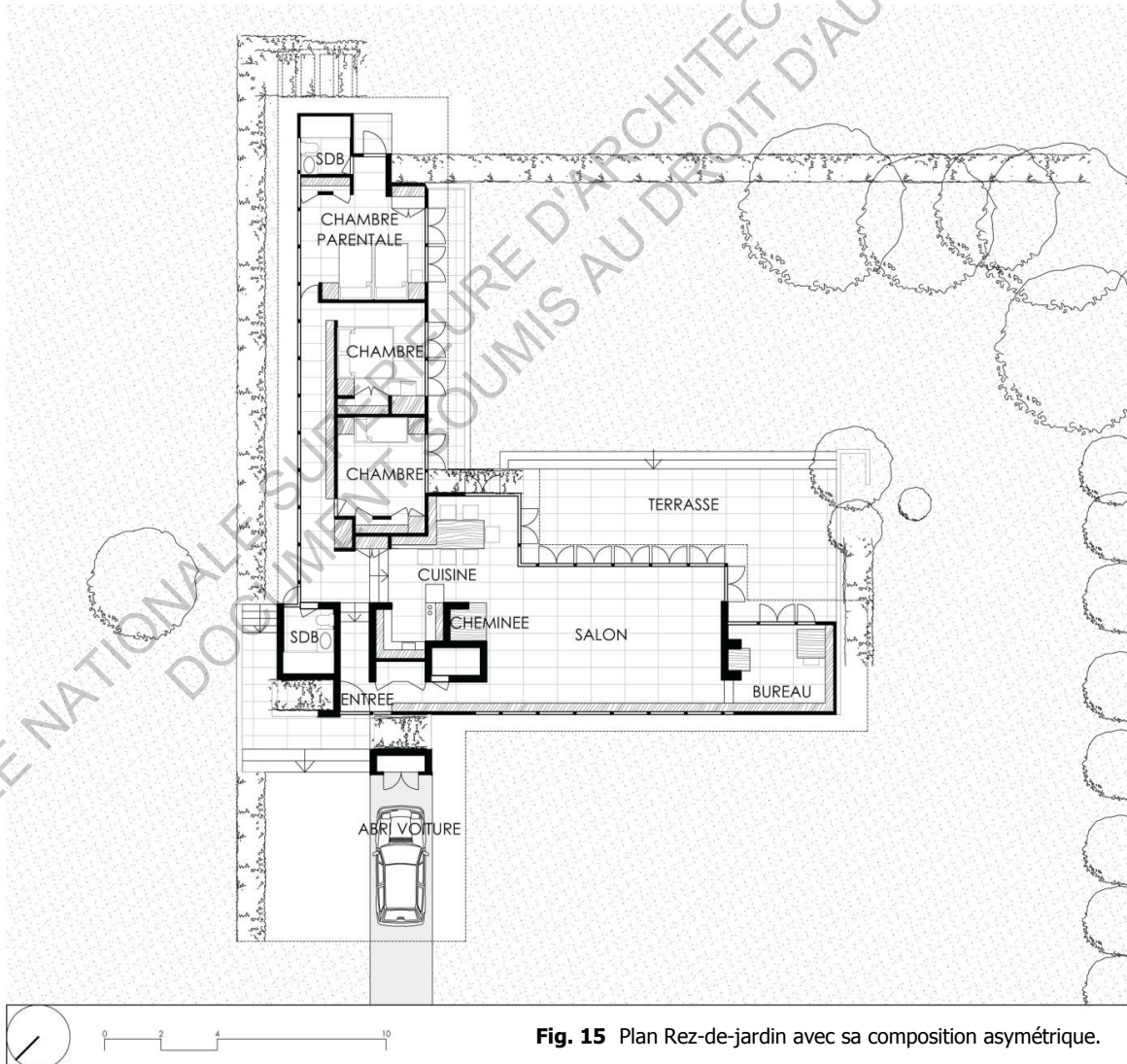
**Les façades :** le travail des façades renforce le rapport à l'extérieur qu'exprime l'implantation de la maison. En effet, sur les façades nord-est et nord-ouest, il n'y a aucune ouverture. L'apport de lumière se fait uniquement en imposte. il y en donc une limite franche avec l'espace extérieur. En revanche, les façades orientées vers le jardin sont très largement ouvertes. L'alignement régulier des fenêtres placées directement sous le linteau et de toute hauteur, rend beaucoup plus superficielle la limite intérieur extérieur. Pour Wright, les façades ne se regardent pas seulement de l'extérieur vers l'intérieur, il les conçoit en se demandant ce qu'on va percevoir depuis l'intérieur du bâtiment. Il renverse la vision que l'on a d'une façade : il donne à voir un espace extérieur.

Dans les maisons usoniennes, la toiture constitue une véritable cinquième façade. Elle joue un rôle primordial dans la disparition des limites du bâtiment. En effet, la maison ne se lit pas comme un volume fermé mais plutôt comme des plans horizontaux qui se superposent. Systématiquement en porte-à-faux, les toits apportent de l'ombre pour les terrasses ou les grandes baies vitrées et tendent à prolonger l'espace intérieur. Les différences de hauteurs, elles, servent à délimiter les espaces de manière visuelle.





**Fig. 14** Le prolongement de la toiture en porte à faux.  
 Source : <http://www.findingmrwright.com/>



**Fig. 15** Plan Rez-de-jardin avec sa composition asymétrique.

**Spatialité :** L'organisation spatiale est asymétrique. Le plan se compose à partir de deux ailes formant un angle droit. L'une renferme les pièces de jour, l'autre les pièces de nuit. La cheminée est un élément central de la composition, elle est le pôle qui irradie les espaces intérieurs. La composition asymétrique entraîne un mouvement alors que la symétrie renferme les espaces. Ce mouvement est accentué par la manière dont Wright traite les séparations entre les espaces intérieurs. En effet, les espaces sont ouverts, il n'y a pas de séparation physique. Les murs séparent les espaces mais les suggèrent, les différentes hauteurs de toitures assurent une différenciation des espaces, l'apport plus ou moins important de lumière naturelle joue aussi un rôle de tension entre deux espaces. Dans chacun de ces cas, il y a une transition visuelle d'une pièce à une autre qui insinue un mouvement souple et naturel.

Le système porteur est aussi très important dans la spatialité de la maison usonienne. En effet, on remarque ici la présence d'une "boîte porteuse" au centre de la maison. Ces murs séparent les pièces entre elles tout en recherchant une dynamique et à révéler la profondeur des espaces qu'ils fractionnent. Le fait d'avoir le système porteur au centre du bâtiment permet aussi de libérer les murs périphériques de leur fonction structurelle et ainsi de s'ouvrir plus généreusement, offrant des perspectives sur l'extérieur.



**Fig. 16** Le mur porteur dynamise et divise l'espace.  
Source : <http://www.findingmrwright.com/>

**Modularité :** En 1948, une extension a été conçue par Frank Lloyd Wright. Cela démontre que la maison usonienne n'est pas figée. Elle peut évoluer dans le temps, elle est modulable.

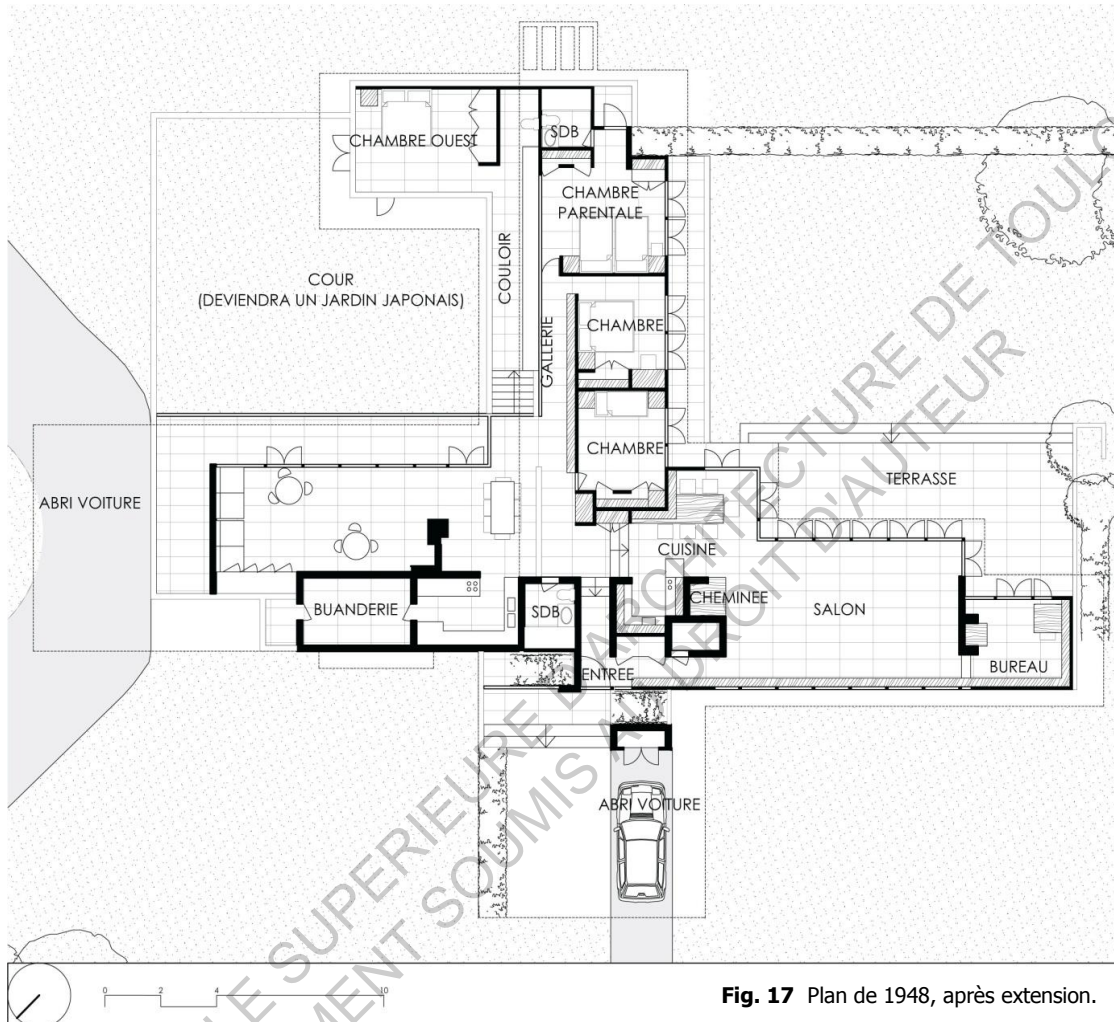


Fig. 17 Plan de 1948, après extension.

Dans le plan initial, Wright cherche à se mettre en retrait vis à vis de l'espace public pour créer un jardin intime au sud de la parcelle, d'où la forme en L, faisant dos aux deux rues adjacentes. Dans l'extension, il prolonge l'aile contenant les pièces de jours, le L devient une croix. Il crée ainsi un nouvel espace extérieur au nord-est, qui deviendra un jardin japonais. L'extension vient chercher un accès direct sur Grove Street. Pour intimiser le jardin, Wright utilise la pente du terrain. Il est légèrement décaissé par rapport au niveau de la rue et la séparation en bois marque une limite franche.



**Fig. 18** vue sur le jardin japonais.  
Source : <http://www.findingmrwright.com/>

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTOUR

### c- Une école pour former les architectes américains

C'est dans le but d'inventer une identité architecturale américaine que Wright, accompagné de sa femme Olgivanna, crée sa propre école : le collège de Taliesin. En éduquant les architectes américains de demain, il va pouvoir développer et promouvoir sa pensée évoquée ci-dessus.

Cette école, dans un esprit communautaire, est basée sur le « learning by doing ». Cela change radicalement avec les pratiques des universités américaines dispensant des cours magistraux. Les sources de ces idées remontent à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et s'appuie sur la propre expérience qu'il a vécue à la Hillside Home School, créée par ses tantes Jane et Nell Lloyd-Jones. (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998.)

En 1928, il se décide avec sa femme, de restaurer l'école de ses tantes pour y développer sa propre école d'architecture. Elle ouvre officiellement en 1932, lorsque 23 étudiants viennent vivre et apprendre à Taliesin. (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998, p.283)

Au début, les étudiants sont chargés de quelques commissions et de travaux d'entretien de l'école. Faisant face à des soucis financiers, ils sont contraints de faire tout par eux-mêmes. Dans cette période de crise, Wright recrute des artisans facilement en leur proposant de les loger et les nourrir. Avec leur aide, les étudiants vont couper le bois nécessaire à la restauration du lieu, chercher le sable de la rivière pour faire du mortier ou encore remettre en état un four à chaux. Par manque de moyens, tout ce qui est construit provient de la terre.

Ces conditions de travail, loin de toute industrie, sont proches des conditions domestiques du vernaculaire. Elles sont aussi le résultat d'une volonté de se rapprocher de la nature, de s'évader du système sociétal. En voulant redéfinir le rôle de l'architecture dans la société, Wright se rapproche du vernaculaire, du populaire. Il s'extrait de l'économie de marché pour gagner le bricolage, la débrouille, la capacité millénaire à faire « un bâtiment pour rien ». L'architecture devient un moyen d'évasion, de tisser des liens avec la nature, ce qui correspond à un idéal américain typique.

## 2.2 Le projet de Taliesin West

### a- Introduction

En 1937, l'école des Wright va migrer vers Taliesin West. L'école sera entièrement construite par les élèves eux-mêmes. Ce campus est un projet architectural qui reflète à merveille la philosophie architecturale de Wright à cette époque. A travers l'étude de ce projet, j'appuierai le fait que Wright a puisé ou s'est rapproché du vernaculaire, pour proposer une architecture organique en harmonie avec son environnement et son époque. Le travail remarquable sur la forme, qui s'inspire directement du paysage du désert, la spatialité, qui unit l'un et l'autre, ainsi que la matérialité, issue du site, en sont le parfait exemple.

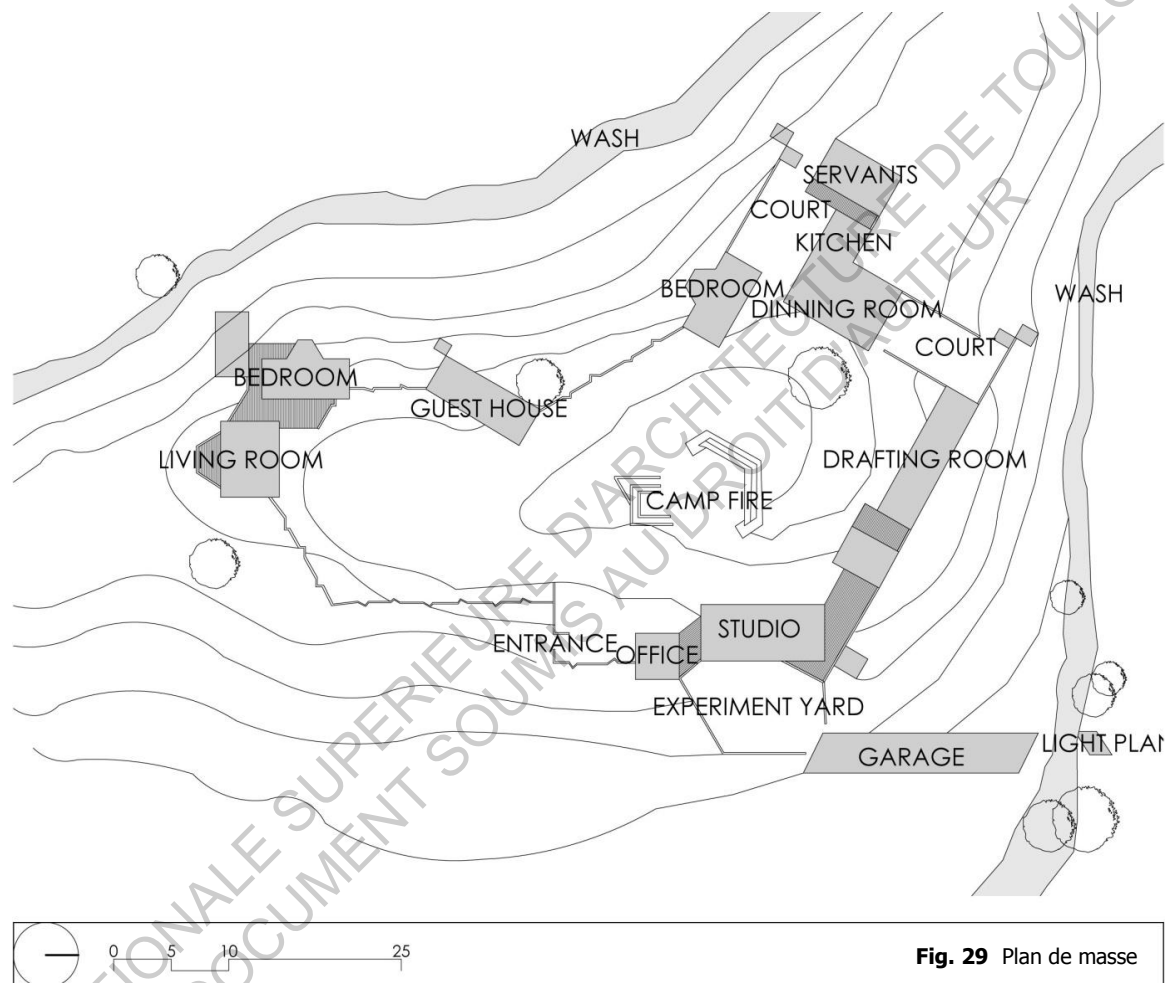
A travers ce projet, c'est toute une philosophie de vie et une remise en question de l'architecture que dévoile Wright. Comme nous l'avons remarqué tout à l'heure, la crise avec ses conséquences financières et morales, marque un changement brutal dans l'œuvre de Wright. Face à cette situation, il souhaite montrer qu'il est possible de vivre et penser autrement. Le manque de moyens l'oblige à imaginer de nouveaux systèmes constructifs, issus de matières premières extraites du site. En étant confronté à des conditions primitives, il se rapproche de la nature. Il faut cependant comprendre, que son architecture n'est pas la conséquence de la crise mais une alternative à celle-ci. Le projet de Taliesin West reflète ce nouvel état d'esprit.

### b- La source : le camp d'Ocotillo

#### *Historique*

Pour comprendre l'origine de ce projet, il faut remonter 10 ans en arrière, soit en 1927, lorsque Wright fit la rencontre du docteur Chandler. Ce dernier est un vétérinaire du Midwest qui vint s'établir en Arizona en flairant le potentiel touristique du désert. Il conçut une petite ville portant son nom dans laquelle se trouve son hôtel prospère de San Marcos. Afin d'étendre son patrimoine, il rêve de construire un hôtel dans le désert et fait appel à Frank Lloyd Wright, pensant que ce dernier est le seul qui soit capable de construire un tel projet. Dans cette station de séjour, Wright souhaite mettre en œuvre tout ce qu'il sait au sujet de l'architecture « naturelle » : « le bâtiment doit s'élever à partir du désert » (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998, p.234). Alors que tout le personnel est prêt à être loger à Chandler, vivre et travailler dans cette ville va revenir cher et être particulièrement inconfortable en été. Wright a

l'ingénieuse idée de construire un camp confortable et spacieux proche de la future construction de « San Marcos dans le désert », qui sera utilisé durant la conception des plans et comme bureau du personnel de maîtrise plus tard. Ce camp se nommera « Ocotillo », du nom d'un cactus très épineux, dont on se sert pour faire des clôtures. Il inspirera directement le projet de Taliesin West, dont il reprendra plusieurs principes fondamentaux.



**Fig. 29** Plan de masse

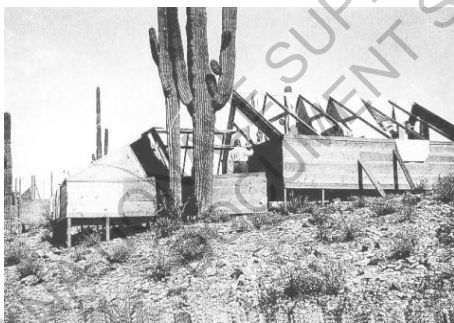
### *Le site et la forme*

En l'espace d'une matinée, Chandler accompagne Wright et ils trouvent l'emplacement idéal pour l'installation du camp : un monticule étendu depuis lequel on peut percevoir l'emplacement de la future station. Dès l'après-midi, des planches et des chevrons provenant des habitants indigènes arrivent sur place et la construction du camp commence. En l'espace de trois jours, tout le monde peut dormir sur place. Bien que vivant dans des conditions minimales, Wright savoure les perspectives grandioses

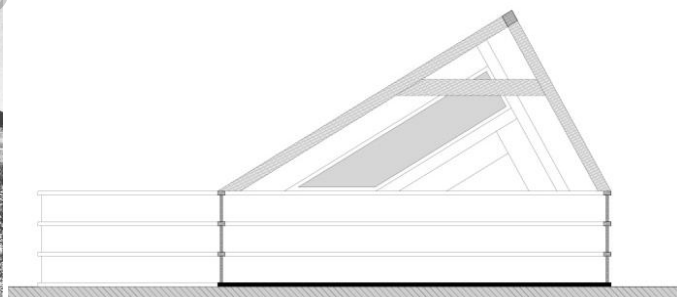
sur « ce vaste champ de bataille des forces naturelles titanesques appelé Arizona », ce désert qui constitue « le terrain des Etats-Unis » (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998, p.234). Quel site serait plus approprié que celui-là pour créer la nouvelle architecture américaine ?

C'est parce que ce site est empreint d'une force identitaire propre aux Etats-Unis, comme nous l'avons vu avec le travail de Mary Colter, qu'il est la première source d'inspiration de Frank Lloyd Wright. Dans ces larges espaces, Wright nous dit que « la symétrie manifeste est trop exigeante, elle fatigue l'œil et ruine l'imagination ». Dans ce grand désert, il n'y a donc pas la place, selon l'architecte, pour la symétrie manifeste. Le nom Ocotillo est, en partie, venu de cette volonté formelle. Plutôt que la symétrie, Wright opte pour le plan horizontal et la ligne droite, produisant « une architecture propre, aimant l'espace » que « semble réclamer l'Arizona ». En revanche, cette ligne droite doit être en pointillée, car dans cet étonnant paysage, Wright n'aperçoit aucune ligne continue (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998, p.234). Les quinze cabines disséminées sur le monticule, de forme triangulaire sont constituées par les chaînes de montagnes environnantes.

Leur couverture est formée par des « châssis de bois tendus de toile ». Ce principe novateur diffuse une lumière si agréable et particulièrement adaptée au climat du désert que Wright reprend ce concept dans le projet de Taliesin West (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998, p.237).



**Fig. 20** Construction des châssis en toile.  
Source : Futagawa, Taliesin West, 2002



**Fig. 21** Coupe de principe d'une cabine

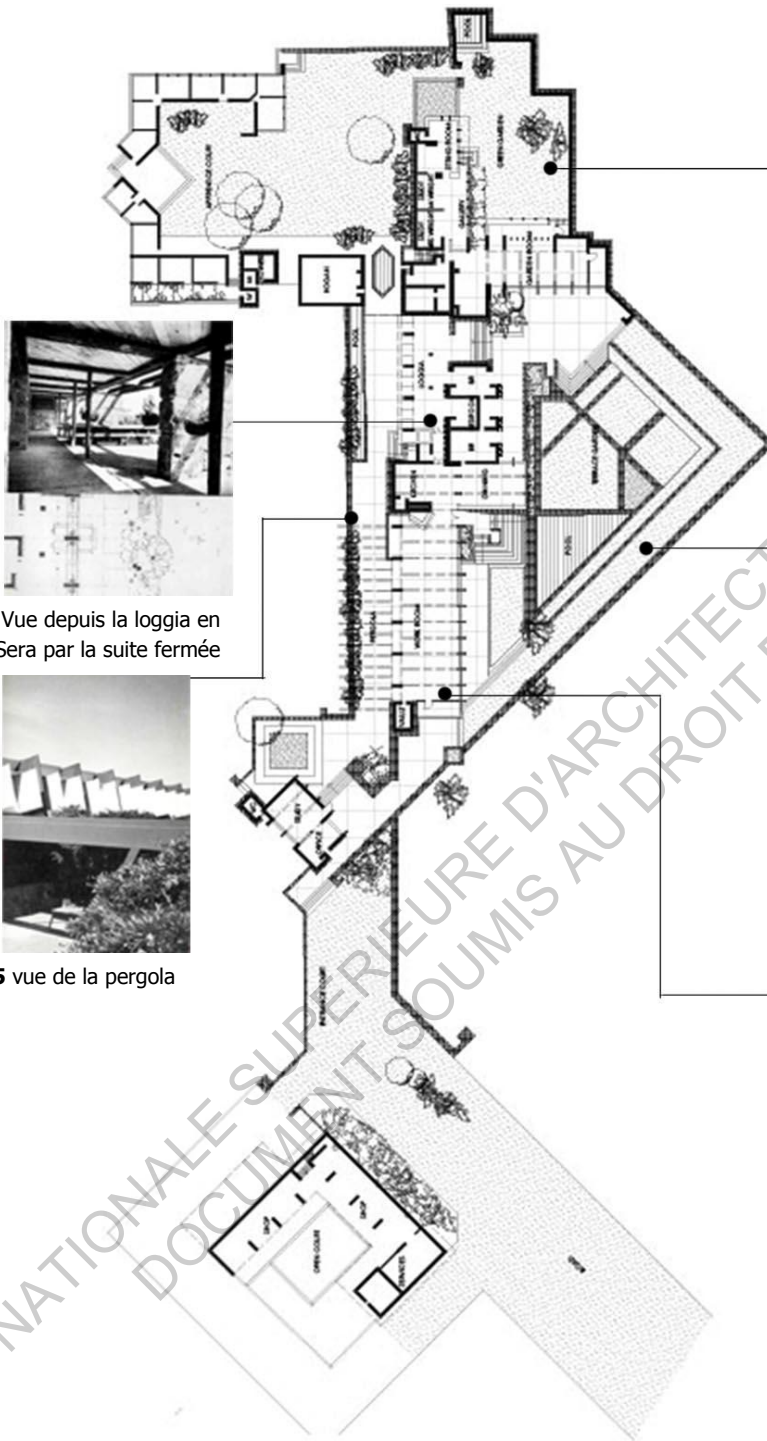
La légèreté de cette couverture transforme le camp en une flotte de « bateaux descendant la Mesa » et lui donnant son caractère éphémère. Enfin, ce « triangle un sur deux », que l'on retrouve aussi bien dans la forme des cabines que sur le plan d'ensemble, peint de couleur écarlate, rappelle la fleur de l'Ocotillo présente dans le désert de l'Arizona (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998, p.236).



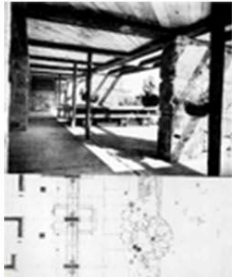


**Fig. 22** La couverture légère du camp sera reprise dans le projet de Taliesin West  
Source : <http://www.steinerag.com/>

Après l'avoir délaissé, le camp sera dévasté ; il n'en reste que quelques photographies mais c'est à partir de celui-ci que germera le projet de Taliesin West. Beaucoup de leçons seront tirées de cette expérience durant le temps où ils auront vécu à Ocotillo. Dix ans plus tard, le projet de Taliesin West sera aussi pensé comme une structure recouverte de toile (Bruce Brooks Pfeiffer, Taliesin West, 2002, p.12).



**Fig. 24** Vue depuis la loggia en 1946. Sera par la suite fermée



**Fig. 25** vue de la pergola



**Fig. 26** Vue de la « garden room » et son jardin en 1946



**Fig. 27** Vue de la cuisine et de la piscine triangulaire extérieure en 1946



**Fig. 28** Vue intérieure de la salle de dessin en 1946

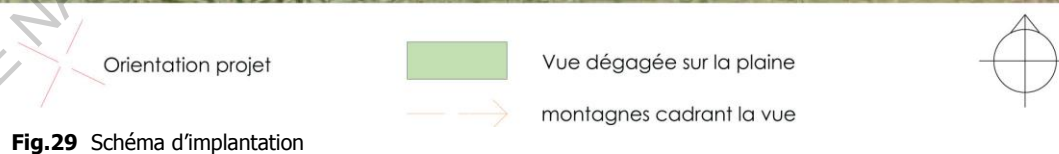
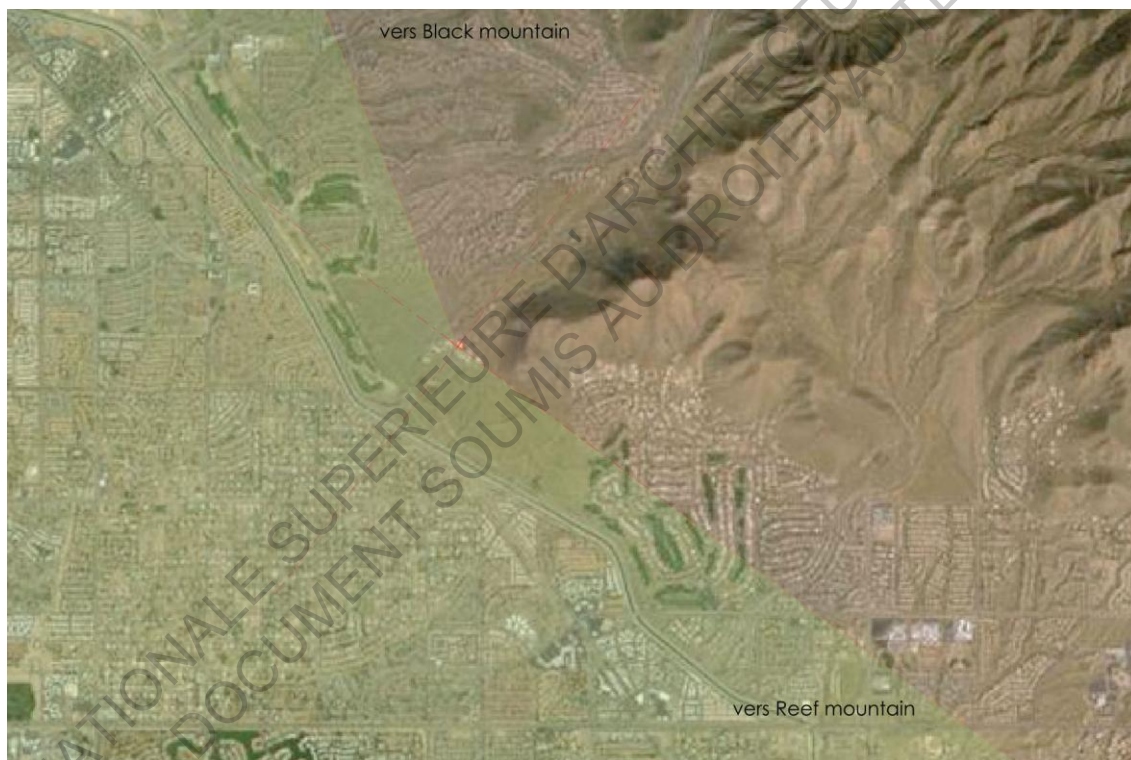
**Fig. 23** Masterplan de 1946

Photos: Futagawa Taliesin West, 2002.

## c- Relation avec le site

*Orientation*

Alors que les camps d'Ocatillo et de Taliesin West ont beaucoup de points communs, ce dernier n'est pas, contrairement à son prédécesseur, un groupe de plusieurs cabines, mais il fonctionne comme une seule entité posée sur des terrasses en béton. En revanche, le reste de l'implantation est proche du concept du camp d'Ocatillo. C'est à partir du plan horizontal que se développe le campus et la symétrie manifeste n'a toujours pas sa place. L'orientation du plan est guidée par la chaîne de montagnes, tout comme Ocatillo tenait compte de la ligne discontinue que dessinait le paysage.



**Fig.29** Schéma d'implantation

L'axe d'orientation permet ainsi, de profiter de la vue dégagée sur l'étendue désertique, de l'ouest jusqu'à l'est vers deux montagnes isolées que sont Black Mountain et Granite Reef Mountain. Selon Wright, aucun bâtiment ne devrait être implanté selon l'axe principal nord-sud, car dans ce cas là, il aurait une façade « chaude » et une façade « froide » tout au long de la journée et de l'année. Pour

Wright, l'axe idéal doit tenir compte de la course du soleil pour qu'il pénètre dans toutes les pièces du bâtiment (Bruce Brooks Pfeiffer, Taliesin West, 2002, p.12).

Taliesin West répond à ce concept, un premier corps de bâtiments sont orientés sud-ouest, un autre corps de bâtiments transversal, profite lui d'une orientation sud-est. Ainsi, toutes les pièces du campus profitent d'un ensoleillement à un moment de la journée, plus ou moins long en fonction de la fonctionnalité de la pièce.

Si cette orientation présente des qualités d'ensoleillement, aujourd'hui l'axe nord-sud est conseillé pour pouvoir gérer la surchauffe. Wright va gérer cette contrainte par la mise en place des toiles tendues, diffusant la lumière en lieu et place d'ouvertures vitrées. Celles-ci sont moins « oppressantes que la couverture opaque et solide de la maison, beaucoup trop lourde pour le Mid-West » (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998, p.237).

#### *Matérialité et mise en œuvre*

C'est à travers les matériaux qu'utilise Wright et la manière dont il les met en œuvre que le bâtiment de Taliesin West se rapproche d'une architecture vernaculaire. En effet, la pierre et le bois qu'on retrouve dans le projet sont les deux matériaux les plus abondants dans la région de Taliesin. Mais, bien au-delà des matériaux, c'est dans la manière de les mettre en œuvre que le projet prend toute sa signification. Wright ne perd jamais de vue le fait qu'il veut et doit construire avec très peu de moyens et un minimum de main d'œuvre, tout en répondant aux contraintes exigeantes et extrêmes du désert. De ce fait, il va faire preuve d'ingéniosité et d'inventivité pour produire une nouvelle architecture vernaculaire.

Dans la mise en œuvre de la pierre, le problème qui se pose c'est de construire un mur maçonné, très résistant, sans main d'œuvre qualifiée (Bruce Brooks Pfeiffer, Taliesin West, 2002, p.14). Il n'est donc pas possible de construire en pierre sèche comme c'est très courant dans l'architecture historique de l'Arizona. Il n'a pas non plus les moyens de tailler ou modifier l'aspect des pierres qu'il utilise. Le calcaire, le grès, le granite, le marbre présent dans l'environnement immédiat sont des roches cohérentes, qui sont difficiles à travailler. Il doit donc penser une solution alternative pour construire un mur maçonné de pierres. Il va trouver la réponse grâce à l'utilisation du béton. En effet, pour constituer les murs, il fait monter une paroi en bois provisoire qui

servira de coffrage. Il remplit le coffrage de pierres avant de couler du béton pour lier les pierres entre elles et ainsi maintenir le mur.



**Fig. 30** Le coffrage du mur de pierre et béton.

Source : <http://www.healthbeautylife.com/>

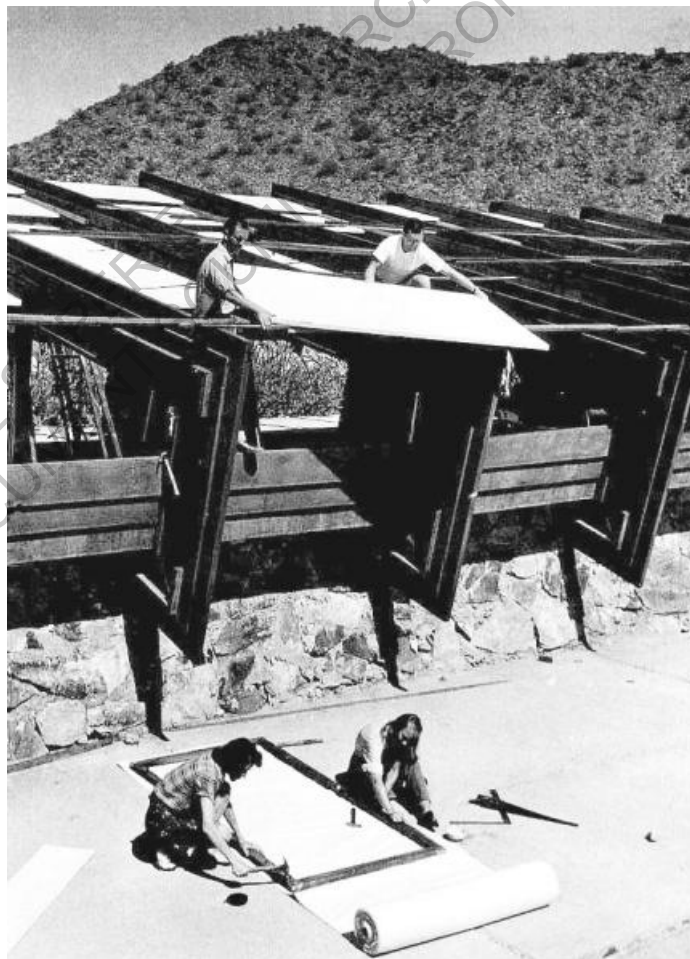
Comme on peut s'en rendre compte la mise en œuvre de ce procédé est très simple, il est à la portée de tous. Wright utilise donc un matériau moderne qu'est le béton, pour simplifier la mise en œuvre et ainsi rendre possible une construction issue de son environnement et indépendante de toute sorte d'industrie. En plus d'utiliser des matériaux locaux, la mise en œuvre est aussi adaptée à la spécificité des pierres de l'Arizona. En effet, on a vu que c'est, en partie, à cause de la forte cohérence des pierres présentes sur le site, qui sont difficilement modifiables, que Wright utilise un système de coffrage.

De plus, les fortes érosions qu'ont subies les pierres dans cette région, font qu'elles ont une surface plane. De ce fait, Wright les assemble de manière à rendre visible cette face de la pierre en créant un mur lisse lorsqu'il retire le coffrage bois. Enfin, Wright joue avec les différentes variétés de pierres, les formes, les tailles et les couleurs pour assembler les murs comme une véritable mosaïque.

Le principe fondamental qui est repris du camp d'Ocotillo, c'est le fait que Taliesin est conçu avec une couverture légère et éphémère en toile tendue. Cette fois-ci, la structure bois de la toiture repose sur les murs maçonnés que nous évoquions tout à l'heure, contrairement au camp d'Ocotillo qui est essentiellement en bois. Les châssis servant à tendre la toile prennent place entre chaque travée porteuse de la toiture.

A l'origine du projet, Taliesin est pensé comme en camp occupé durant la période hivernale. L'été, les étudiants migrent à Wisconsin car les conditions ne sont pas supportables dans le désert de Taliesin. Les toiles sont mises en place d'octobre en mai et sont enlevées et stockées durant l'été (Bruce Brooks Pfeiffer, Taliesin West, 2002, p.34).

L'utilisation de la toile est une innovation dans les constructions du désert de l'Arizona mais elle est, encore une fois, un principe simple de mise en œuvre, qui ne nécessite aucun recours à une production industrielle. Elle est à la portée de tous, c'est donc une attitude vernaculaire. De plus, l'utilisation de la toile répond parfaitement à la contrainte climatique du désert. Sous ces fortes chaleurs, la toile permet de diffuser une lumière diffuse et généreuse tout en limitant l'apport excessif de chaleur. En revanche, Wright ne précise jamais la provenance de la toile, était-elle d'origine industrielle ? Si c'était le cas, cela ne correspondrait pas avec une architecture vernaculaire.



**Fig. 31** Construction des châssis en toile.  
Source : Futagawa, Taliesin West, 2002.

Pour Wright, le verre n'a pas sa place dans l'architecture du désert de l'Arizona (Bruce Brooks Pfeiffer, Taliesin West, 2002, p.14) car il amplifie l'apport de chaleur à l'intérieur. En revanche, il présente d'autres qualités que Olgivanna va présenter à Wright pour le convaincre de remplacer la toile par le verre. En effet, alors que Wright est réticent à l'idée d'utiliser du verre, il reconnaît que celui-ci permet de faire pénétrer le paysage du désert à l'intérieur du bâtiment (comme dans les maisons usoniennes par exemple), alors que la toile ne permet pas de ressentir l'atmosphère régnant à l'extérieur. « Le désert dans tous ses changements d'état – orage, lumière, pénombre – sont un spectacle constant qui peut dorénavant être perçu depuis l'intérieur du bâtiment durant le plus froid de l'hiver. » (Bruce Brooks Pfeiffer, Taliesin West, 2002, p.36)

Si Wright consent à utiliser le verre pour capter toute la splendeur du désert, c'est seulement durant les périodes les plus fraîches qu'il peut jouer pleinement son rôle. Le reste du temps il convient de l'obstruer pour se protéger de l'ensoleillement. Petit à petit, ce bâtiment aux allures de campement provisoire devient de plus en plus figé avec le remplacement de la toile par le verre. Ce remplacement est d'autant plus nécessaire que la toile s'use rapidement. A cause du soleil et de la pluie, il faut changer les toiles tous les ans (Bruce Brooks Pfeiffer, Taliesin West, 2002, p.34).

L'exemple de l'utilisation de la toile ou du verre, rend bien compte que l'architecture est faite de compromis. Il n'y a pas de solution universelle. Que ce soit la toile ou le verre, chacun de ses deux matériaux présentent des qualités et des contraintes différentes par rapport à l'environnement aride du désert. L'expérience de la couverture en toile a révélé des qualités de diffusion de la lumière exceptionnelles, caractéristiques du projet de Taliesin West. Wright a su tirer parti de l'ensoleillement du désert grâce à cette mise en œuvre innovante. Bien que cette solution soit innovante, elle correspond totalement à une architecture vernaculaire car elle s'adapte à son environnement et aux moyens à disposition.

En revanche, le verre ne se justifie pas d'un point de vue du confort thermique. Mais, il présente d'autres qualités non négligeables, comme le fait de faire pénétrer les innombrables atmosphères de l'Arizona à l'intérieur du bâtiment. Il fait en sorte que ce dernier cohabite avec le désert, il ne fait qu'un avec son environnement immédiat. C'est une manière différente mais tout aussi valable de considérer le contexte dans lequel le bâtiment s'implante.

#### d- L'interprétation d'une architecture vernaculaire

Alors que la crise révèle le monde fictif dans lequel nous sommes plongés et remet en cause le modèle américain, Wright va puiser dans le vernaculaire la possibilité de construire en s'attachant à des choses concrètes. Par exemple, en allant chercher directement le bois dans la nature environnante, cela contribue à acheter la matière première à moindre coût au propriétaire des terres, pour ensuite transformer cette matière première grâce au travail artisanal, selon les besoins des projets. Cette chaîne ainsi formée, s'appuie sur des relations effectives et permet à l'architecture d'être un élément structurant et fédérateur de la société.

Le deuxième point qui semble important aux yeux « du grand maître », et qu'il développe dans la maison usonienne, c'est le rapport entre l'architecture et son environnement. Le vernaculaire qui puise ses matériaux, ses moyens de mise en œuvre, dans son environnement immédiat permet, selon Wright, de créer une architecture qui respecte et appartient au lieu. Aussi, il renforce cette unité avec l'environnement grâce à l'organisation spatiale qui lie l'intérieur et l'extérieur des bâtiments.

Dans le projet de Taliesin West que j'ai étudié, « matérialité » et « mise en œuvre » sont les deux points que Wright emprunte à l'architecture vernaculaire. Comme nous l'avons vu avec l'architecture de Mary Colter, l'enjeu identitaire est encore présent. Si celle-ci s'est intéressée à l'architecture autochtone pour sa dimension historique et identitaire, afin de créer le paysage et l'architecture du désert de l'Arizona tel qu'on le perçoit aujourd'hui, ce qui intéresse Wright c'est le rapport entre l'architecture et l'environnement, qui s'exprime essentiellement dans la forme, l'organisation spatiale, et la matérialité à travers sa provenance et sa mise en œuvre.

Au final, durant la période de Taliesin West, Wright développe une nouvelle architecture du désert de l'Arizona. Une nouvelle identité issue d'une mise en œuvre artisanale, mettant en exergue le rôle de la main et du bricolage.

Cependant, à aucun moment Wright ne souhaite reproduire l'architecture vernaculaire d'une époque ancestrale. En effet, il réinvente le vernaculaire en y intégrant des dispositifs constructifs et des connaissances structurelles qui sont propres à son époque. Alors que Mary Colter dans sa Hopi House cache la structure en acier, Wright assume complètement l'évolution, il l'adapte à ses constructions. On pourrait dire que, pour Wright, les nouveaux moyens de mise en œuvre, comme le béton armé notamment, sont des dispositifs constructifs « vernaculaire de son époque ».



En conclusion générale sur le projet de Taliesin West, Wright affiche ses ambitions de faire de l'architecture pour rien et avec rien. Il invente des procédés constructifs qui répondent aux matériaux qu'il trouve sur place et aux faibles moyens de mise en œuvre qu'il a. Il ne s'interdit pas d'utiliser des techniques modernes, comme le béton, car celui-ci est constitué de matériaux que l'on trouve à portée de main, y compris dans le désert. Il ne reprend pas les techniques ancestrales de l'architecture autochtone, ni ses formes, ses caractéristiques... Il réinvente une architecture vernaculaire pour montrer qu'une autre architecture américaine est possible, qu'une autre façon de vivre est possible dans une période de profonde remise en question.

Wright propose un nouvel idéal de vie, proche de la nature et loin de l'étouffante société américaine. Cette philosophie de vie est dorénavant imprégnée dans la culture des citoyens américains, qui rêvent d'une vie libérée des soucis quotidiens, pour vivre en harmonie avec la nature. Le projet de Taliesin West est le reflet de cette vie marginale dont rêvent les américains et que Wright prônait dans les années 30.

Le terrain de l'Arizona était le lieu idéal pour illustrer cette volonté. En effet, comme il le dit si bien : « l'habitation humaine, ici (en Arizona), se présente convenablement là où est Dieu (référence à Victor Hugo : « Le désert est là où est Dieu et où l'homme n'est pas »). L'homme y arrive ayant, lui-même quelque chose d'un Dieu. Et c'est précisément là ce que l'architecture peut faire pour lui – non seulement témoigner son appréciation du caractère de l'Arizona, mais l'habiliter, dans une maison humaine, à devenir une partie naturelle et divine de l'Arizona, aussi longtemps que n'aura jamais duré aucun bâtiment. Le désert même de l'Arizona fut pour moi une inspiration architecturale, et, parce qu'il fut effectivement l'atelier de l'architecte dans cette tentative, le sentiment de l'ensemble du bâtiment dans tous ses détails appartient maintenant, à dessein, au terrain. C'est là ce qu'il entend par architecture indigène. » (Frank Lloyd Wright, Autobiographie, 1998, p.239)

### **3. « Tucson Mountain house » de Rick Joy, 2000**

#### 3.1 Présentation du contexte

##### a- Une prise de conscience environnementale

Durant la première partie du XXème siècle, nous avons vu, à travers l'exemple de Frank Lloyd Wright, que les américains prennent conscience petit à petit, de l'emprise négative de leur système économique. Ils vont alors se rapprocher de la nature, à la recherche de liberté et surtout d'indépendance. Alors qu'ils étaient une minorité au début du siècle, la prise de conscience va soudainement se généraliser suite aux deux chocs pétroliers de 1973 et 1979.

A la suite de ces deux alertes, les pays occidentaux, y compris les Etats-Unis vont se rendre compte que leur prospérité et leur développement dépendent de ressources limitées qui sont vouées à disparaître. Au-delà de l'utilisation d'énergie fossile comme le pétrole, certains politiques se posent la question de l'épuisement des ressources naturelles. L'eau douce, qui est de plus en plus polluée, la déforestation qui bouleverse l'écosystème, ainsi que les impacts imprévisibles du réchauffement climatique, dû à l'activité humaine, sont autant d'interrogations qui deviennent essentielles.

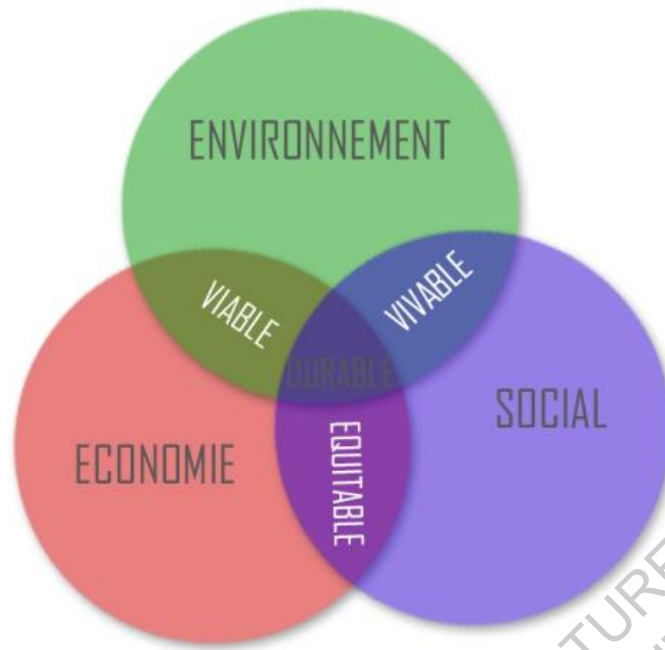
Les Etats-Unis sont évidemment pointés du doigt, car leur mode de vie entraîne une consommation de 25% des ressources naturelles pour une population mondiale représentant seulement 5%<sup>5</sup>. En revanche, même s'ils partent avec beaucoup de retard dans la course à la sauvegarde de la planète, politiques et citoyens ont bien conscience des préoccupations environnementales.

##### b-Vers une architecture durable

Suite à cette prise de conscience mondiale apparaît le terme de développement durable ou soutenable. C'est en 1987, lors de la publication du rapport Brundtland rédigé par « la commission mondiale sur l'environnement et le développement » de l'ONU qu'on en donne une première définition. Le développement durable est « le développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures à répondre à leurs propres besoins ». Le développement durable touche tous les secteurs d'activité : l'agriculture, l'industrie, le tertiaire et bien évidemment le secteur de l'habitat.

---

<sup>5</sup> Chatelet, cours S 342 : ville et environnement, 2011



**Fig. 32** Schéma de principe du durable.

L'architecture se retrouve au cœur des enjeux sur la durabilité, qui reposent sur trois piliers : l'environnement, le social et l'économie. Le développement durable recherche un équilibre entre ces trois domaines.

Les préoccupations architecturales vont se tourner vers la relation avec l'environnement, la consommation et la production d'énergie des bâtiments, et tout ce que cela comporte : orientation, isolation, capacité des matériaux, mise en œuvre, mais aussi le confort thermique, acoustique, lumineux...

Afin de pouvoir mettre en valeur la qualité environnementale d'un bâti, et plus généralement de leur démarche, les architectes vont se doter d'un outil de travail : la certification HQE (Haute Qualité Environnementale), créée en 2002. Le référentiel HQE repose sur 14 cibles environnementales parmi lesquelles l'architecte doit choisir de répondre afin d'obtenir la certification de son bâtiment. Cette normalisation de la conception architecturale va quelque peu changer l'image fondatrice de l'architecture durable.

### c- Vers une « autre » architecture durable.

Depuis le début du XXI<sup>ème</sup> siècle, on se rend compte aujourd'hui que la labellisation de l'architecture durable, utilisée avec excès, a complètement fait perdre le sens même du durable. Le référentiel HQE est devenu une arme de persuasion

massive, un outil marketing ravageur, renié par les créateurs même de l'idée Haute Qualité Environnementale. Les constructeurs et promoteurs se sont emparés de ce système voyant une possibilité de lobby. Il en résulte une production de plus en plus similaire qui laisse de côté la compréhension d'un site et son authenticité, pour laisser place à une course à la labellisation.

Plus généralement l'architecture d'aujourd'hui est très fortement contrainte par les normes, qu'elles soient thermiques, constructives, d'accessibilité handicapés, de sécurité incendie, tout ceci empêche finalement de concevoir une architecture durable comme elle l'était pensée à l'origine. Certains architectes et savants se posent la question de l'impact de la standardisation de l'architecture et mettent en avant les valeurs véhiculées par l'architecture vernaculaire. En effet, elle se veut indépendante de toute influence économique ou politique, ce qui lui permet d'être la seule véritable architecture durable.

#### d- Joy : l'héritier de Franck Loyd Wright

Parmi les architectes qui portent de l'intérêt à l'architecture vernaculaire, Rick Joy est souvent cité en exemple. Son travail est notamment reconnu pour les nombreuses maisons luxueuses qu'il produit dans le désert de l'Arizona. Il me semble alors évident, d'étudier une de ses villas afin de démontrer comment on peut se servir de l'architecture vernaculaire aujourd'hui, à l'instar de ses prédécesseurs, que sont Mary Colter et Franck Lloyd Wright.

Le travail de Rick Joy est particulièrement semblable à celui que nous avons vu précédemment, le projet de Taliesin West de Wright. Son attirance pour les murs massifs, construits à partir d'éléments du site, l'horizontalité des lignes de ses bâtiments, qui jouent avec le rythme et les ondulations du paysage sont des caractéristiques qu'on peut très clairement identifier chez les deux architectes.

Cette influence est la certitude que la philosophie de Franck Lloyd Wright s'est répandue en Arizona et même dans le pays tout entier, grâce à l'école de Taliesin qu'il a créée avec sa femme. En effet, Joy est associé avec Bruder, qui lui-même a côtoyé l'architecte Paolo Soleri, un ancien étudiant de l'école de Taliesin (Joy, Desert works, 2005). C'est par ce jeu de rencontre, que Rick Joy est, aujourd'hui, considéré comme le principal héritier de la philosophie « Wrightienne »

### 3.2 Le projet de « Tucson Mountain House »

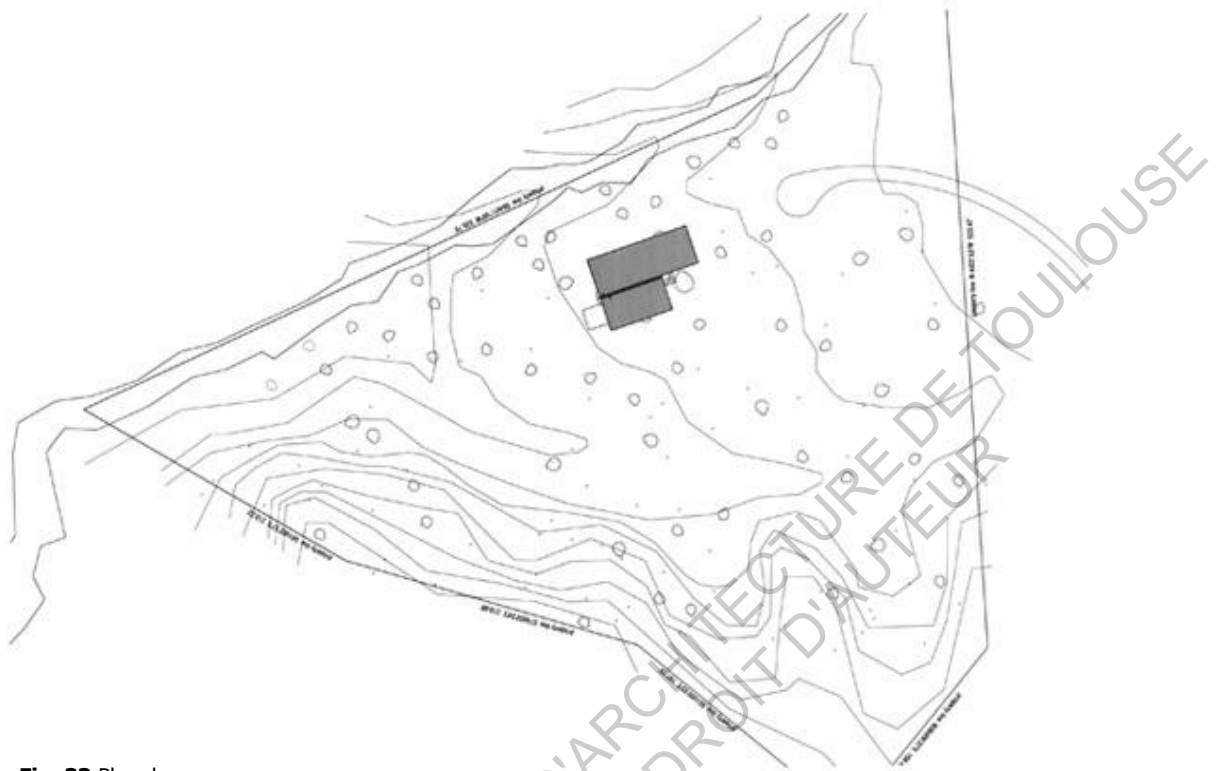


Fig. 33 Plan de masse

Le projet que je vais étudier est une maison individuelle, située en plein désert du Sonora. Implantée dans la vallée de Tucson, cette maison destinée à un couple local, est le reflet de la profonde sensibilité de Rick Joy envers le paysage désertique de cette région. Dans un environnement à la fois fragile et riche d'une variété de faune et de flore exceptionnelle, l'architecte donne sens à une architecture du désert, qui capte l'essence du lieu, à travers une perception poétique et sensible. L'architecture de Joy n'est pas qu'un simple objet qui se regarde. Ses constructions vivent au même rythme que leur environnement. La perception du désert ne s'arrête pas à la vue, Rick Joy capte et dévoile l'atmosphère du paysage à travers son attention pour la sonorité, l'odeur, le toucher qui donnent sens à son interprétation de l'architecture vernaculaire (Joy, *Desert works*, 2005). Le projet de la « Tucson Mountain House » montre comment l'architecte utilise des techniques ancestrales, mélangées à des matériaux industriels, dans des formes résolument contemporaines qui s'harmonisent avec les différentes « humeurs » du désert, ses couleurs, sa topographie...

## a- L'architecture des 5 sens

L'architecture de Rick Joy ne se fait pas ressentir comme un objet. On pourrait définir par « objet architectural », une construction qui se regarde, qui considère le spectateur mais n'interfère pas avec ce dernier. A travers son architecture, Joy veut rentrer en contact avec celui qui la pratique. Il ne crée pas un objet mais un instrument qui enferme, conditionne et articule des expériences en se servant des 5 sens de la perception humaine.

Malheureusement, j'ai pu prendre conscience, que la seule façon de ressentir l'architecture de Rick Joy, et donc de la Tucson Mountain house, c'est de la vivre. En effet, les textes, les plans, les coupes, les photos nous permettront seulement de comprendre les intentions, les ambiances, les espaces...mais ils ne peuvent remplacer les sensations d'une réelle confrontation.

Pour atteindre la sensibilité de chaque personne, Joy voit au delà de l'esthétique car la beauté est quelque chose d'éphémère dépendant du jugement de chacun. C'est pourquoi les volumes sont épurés et les matériaux sont bruts. Il en résulte une qualité architecturale où la beauté semble purifiée. Ce travail sur la simplicité est finalement très complexe et doit s'attarder sur le moindre détail.

C'est aussi par l'intermédiaire des détails que naît l'architecture de Joy. En effet, c'est grâce à sa façon de penser le design qu'il transmet des émotions. Il nous explique qu' « une grande part de l'attention est donnée aux qualités d'une expérience sensuelle » (Joy, Desert works, 2005). Pour comprendre cette démarche rien de tel que les propres mots de Rick Joy : « Après avoir achevé une profonde compréhension de mes propres aspirations et des aspects fonctionnels requis, je rentre fréquemment dans un domaine de pleine conscience qui repose essentiellement sur l'intuition. Cette dernière permet une synthèse et une compréhension viscérale des expériences. Ce procédé est important dans le développement global des idées à tel point qu'il prévaut sur ma considération de la forme visuelle. Les aspects les plus éthérés des expériences intimes – le son, l'odeur, les qualités tactiles et l'humeur – sont souvent plus important que l'objet lui-même. L'acte de voir à travers une fenêtre ou de traverser la porte est considéré en premier. Une architecture développant cela, dans une simplicité délibérée, pousse doucement les gens dans une expérience multi-sensorielle plus engagée et élève leur prise de conscience d'être là. » (Joy, Desert works, 2005, p.20)

L'expérience vécue est alors le moyen de révéler le paysage environnant et la vie qui gravite autour de nous. Créer le silence, le calme, la sérénité, tel est le défi

relevé par l'architecte de la Tucson Mountain House. Sa sensibilité envers la pause provient sans doute de son passé de musicien. Comme il le dit, dans sa lettre à Juhani Pallasmaa, en Novembre 2001 : « comme un rêveur, j'étais toujours plus intéressé par la façon dont la musique te faisait sentir d'une certaine manière que ses tentatives d'être voyante. Comme dans la musique de Miles Davis, le silence est souvent plus profond que le son » (Joy, Desert works, 2005).

#### b- Relation avec le site

Comme nous venons de le voir, l'architecte entretient une relation particulière avec le site en voulant faire prendre conscience à l'utilisateur qu'il appartient, au même titre que sa maison, à un environnement unique. Cette démarche est d'autant plus justifiée que le site du désert de l'Arizona est particulièrement somptueux et invite à la contemplation, au calme, à la sérénité... Le site lui-même est donc d'une importance majeure afin de procurer des expériences sensorielles. Pour cette raison, la présence architecturale est minimale et laisse la place pour ressentir la splendeur du paysage. La relation entre la maison et son environnement pourrait être comparée à un chemin dans la montagne : un dispositif humain minimal, qui nous guide vers une extraordinaire beauté qu'on ne saurait voir (Joy, Desert works, 2005).

Pour révéler le paysage, Joy utilise différents dispositifs que j'ai retrouvés dans le projet de la Tucson mountain house. Le travail sur les percements, sur les baies vitrées, sur la toiture et l'orientation sont quatre thèmes qui sont ressortis de l'étude de cette maison et montrent que le paysage est la matière première du projet.

Tout d'abord je parlerai de la façon dont Joy crée les percements. Ils ne sont pas un simple apport de lumière mais un véritable apport de paysage à l'intérieur de la maison. Il s'en sert comme des focales, mettant en évidence une ambiance particulière du paysage. Cette dernière rejaille au sein de la pièce, lui donne son ambiance à la manière d'un tableau. Le travail sur la menuiserie est très minutieux, car elle joue le rôle de cadre.

De la même façon que Mary Colter, il traite les ouvertures en considérant la vue depuis l'intérieur. Ainsi, lorsqu'on regarde la maison depuis l'extérieur, il n'y a pas de composition réglée grâce aux fenêtres. Les formes, les dimensions, les espacements, les hauteurs de linteaux, les hauteurs d'allèges, les modes d'ouverture sont tous différents et indépendants les uns des autres.



**Fig. 34** Apport de paysage dans la pièce de vie.  
Photo : Bill Timmerman



**Fig. 35** Cadre sur le paysage dans la chambre.  
Photo : Undine Pröhl.

En revanche, lorsqu'on regarde depuis l'intérieur, les ouvertures prennent tout leur sens.

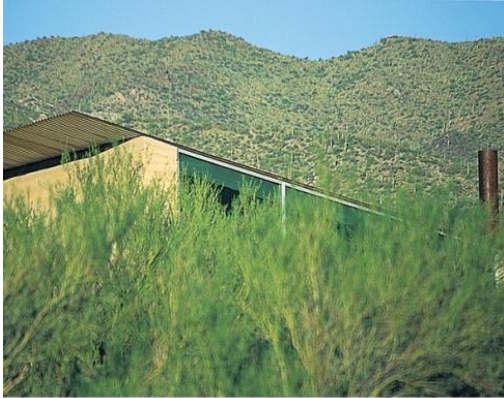
Le travail des baies vitrées est assez semblable. En effet, par ces grandes ouvertures qui suivent la pente du toit, il installe le paysage au milieu de la maison. Ce n'est plus la maison qui s'installe dans un paysage. Contrairement aux fenêtres, qui sont encadrées comme un tableau, il prolonge la baie, orientée à l'est jusqu'à la fine couverture en métal, en passant derrière la structure porteuse du toit. Il n'y a donc pas de limite verticale. Le rapport au ciel et au paysage est d'autant plus direct.



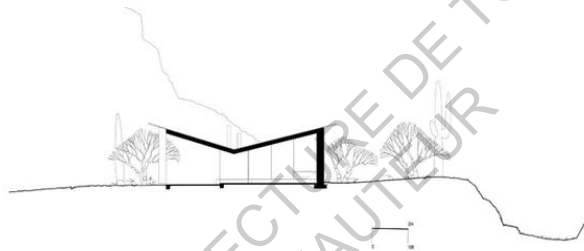
**Fig. 36** La baie vitrée se prolongeant au-delà de la toiture en papillon.  
Photo Undine Pröhl



Le second point qui me semble être important dans la relation entre la maison et son environnement, c'est la toiture en pente inversée. Si les ouvertures jouent un rôle depuis l'espace intérieur vers l'extérieur. La toiture permet surtout de considérer le paysage depuis un point de vue extérieur. En effet, elle bouleverse la lecture du volume de la maison qui se lit plutôt comme un ensemble de deux volumes distincts et permet à la maison de se fondre dans le paysage.



**Fig. 37** Les crêtes des montagnes se confondent avec la pente de la toiture.  
Photo : Bill Timmerman



**Fig. 38** Coupe de principe  
Source : Joy, Desert works, 2005.

Située au cœur d'une petite vallée entourée de crêtes, la pente de la toiture prend en considération celles des montagnes environnantes, en s'inscrivant dans le prolongement de la pente naturelle. De ce fait, le volume est d'autant plus discret car il communique avec le site. On retrouve ici, les mêmes principes que Wright a utilisé à Taliesin et sur le camp d'Ocatillo.

Aussi, la manière dont Rick Joy traite le porte-à-faux de la fine couverture métal accentue l'effet de légèreté induit par la toiture papillon. Cette métaphore se rapproche encore de celle que Wright a communiquée pour décrire l'effet que rendait sa toiture en toile sur le camp d'Ocatillo : « une flotte de bateaux descendant la Mesa ».



**Fig. 39** Le porte à faux de la toiture en métal accentue la légèreté.  
Photo : Bill Timmerman

Cependant, il serait imparfait de ne pas considérer ce qu'apporte cette forme de toiture à la composition et à la perception de l'espace intérieur. En effet, la noue de la toiture divise les deux volumes et marque les différents espaces : jour-nuit ou intérieur-extérieur. Elle est alignée sur l'entrée, non sur le mur de séparation avec l'extérieur, ce qui ajoute de l'ambiguïté avec la limite dedans-dehors. Enfin, cette toiture s'élevant vers l'horizon nous oriente vers l'immensité du paysage désertique.



**Fig.40** Depuis l'intérieur, la toiture oriente les espaces vers l'extérieur.

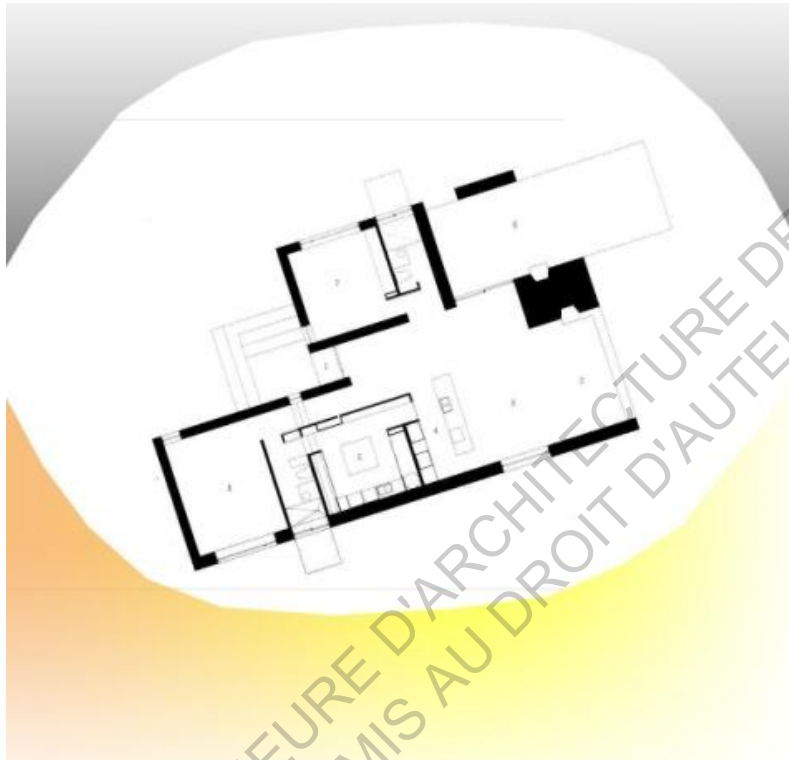
Photo : Bill Timmerman.

Comme on vient de le voir, Rick Joy veut faire prendre conscience du site. Il se sert de la maison comme d'un instrument révélateur de celui-ci. Hors, il n'oublie pas pour autant que l'environnement du désert est très hostile et que le rôle de la maison est aussi de protéger. Il y a donc là un rapport de contradiction à traiter.

L'ennemi numéro un dans le désert est le soleil. Il est essentiel de s'en protéger pour créer un environnement agréable à vivre. Cependant, il est aussi gage de qualité lumineuse. Pour cela Rick Joy oriente la maison selon un angle qui apporte à chaque pièce, plus ou moins de lumière directe. Cette caractéristique a déjà été remarquée dans l'implantation de Taliesin West. Il est fort à parier que l'influence de Wright a encore imprégné Joy.

Ceci permet au bâtiment de vivre en fonction de la course du soleil. C'est notamment le cas de la pièce à vivre qui possède une grande baie à l'est, un cadre sur

le paysage au sud et l'entrée vitrée à l'ouest. Aussi, au nord, à l'abri de l'exposition solaire, se trouve la terrasse. Celle-ci devient une véritable pièce de vie extérieure supplémentaire car elle est inscrite sous le volume de la toiture. Parfaitement ombragée, elle se prolonge vers l'est pour capter la lumière directe du matin.



**Fig.41** Les ouvertures sur l'extérieur tiennent compte de la course du soleil.

L'exposition semble avoir attiré toute l'attention de l'architecte. Tout paraît bien pensé pour que le bâtiment capte un maximum de lumière sans pour autant emprisonner la chaleur à l'intérieur. Ainsi, on retrouve seulement deux ouvertures à l'ouest, l'orientation la plus sensible à la surchauffe. Celles-ci sont ombragées par un arbre imposant planté juste devant.

Les ouvertures au nord sont plus conséquentes. Elles profitent d'un léger rayon de soleil provenant de l'ouest grâce à l'inclinaison du plan. Il en est de même pour la large baie vitrée de l'est. Légèrement orientée nord, elle capte les premiers rayons de la journée sans qu'ils aient le temps de trop chauffer l'intérieur.

Enfin, au sud, les ouvertures bénéficient de l'ombre de la toiture en porte-à-faux l'été, lorsque le soleil est au plus haut.



**Fig. 42** A l'ouest le végétal joue un rôle de masque protecteur.

Photo : Bill Timmerman



**Fig.43** La toiture en porte à faux fait de l'ombre à l'ouverture en été.

Photo : Bill Timmerman

Dans l'architecture du désert, il est nécessaire de trouver le compromis entre faire entrer le paysage et la lumière tout en gardant la chaleur à l'extérieur. Rick Joy nous montre que rapport entre protection et ouverture est possible.

De manière plus générale, la relation qu'entretient la Tucson mountain house avec son environnement est révélatrice de l'approche de Rick Joy envers le paysage. Dans une lettre adressée à Bernt Kulhlman en 2000, à propos de l'hôtel « Page One Resort », il nous explique la problématique qui lui est chère à propos du paysage désertique : « le désert est à la fois un lieu à respecter pour toute sa vitalité et un lieu d'expérience pour tout ce qu'il signifie dans notre esprit. Le désert vient à nous pour nous rappeler tout ce qui est pur et naturel dans l'Amérique de l'ouest. Avec notre regard du XXIème siècle, nous pouvons voir la beauté mais depuis une perspective conditionnée. Pour réellement, ressentir le désert, il faut en faire l'expérience de près. A chaque rencontre avec un élément construit nouvellement, la perception de la nature sauvage du lieu sera altérée. Comment une construction humaine contribue à la maintenance et peut-être à la mise en valeur de la richesse et de la nature du lieu ? » (Joy, Desert works, 2005). Tel est la question que se pose Rick Joy lorsqu'il intervient dans le désert de l'Arizona. La réponse qu'il nous donne à travers ses différents projets et que j'ai détaillée dans le projet de la Tucson mountain house, c'est le rapport émotionnel qu'il veut transmettre à l'utilisateur.

En répondant à sa propre question, il dit que « cela est possible en donnant aux gens une expérience brute avec le lieu, nous pouvons les aider à se connecter avec le

lieu, passé et présent, de manière plus profonde » (Joy, Desert works, 2005). C'est en améliorant l'expérience de l'utilisateur avec des éléments primaires tels que la lumière, la nature, la terre, le soleil, la lune, le son, le silence, l'ouverture, l'intimité, la légèreté, la masse...que Joy le pousse à une rencontre plus engagée avec le lieu.

Dans la façon dont il nous fait prendre conscience du paysage, il se rapproche fortement des intentions de Mary Colter dans la « Hopi Tower . » : l'architecture est au service du paysage. A la différence que la première dévoile un paysage qui « n'existe pas » aux yeux des américains durant la première partie du XXème siècle, alors que le second souhaite révéler la pureté d'un paysage, dont la représentation est conditionnée au XXIème siècle.

### c- Matérialité et mise en œuvre

#### *l'adobe*

Comme nous l'avons vu, le travail sur la matérialité est essentiel dans l'architecture de Joy. En effet, il contribue à transmettre des émotions. L'utilisation du mur pisé est caractéristique de son architecture. Il est l'expression parfaite de la pureté et de l'appartenance au désert.

Dans le projet de la Tucson Mountain House, 425 tonnes de terre ont été nécessaires pour monter les murs pisés (Dwell, janv. fév. 2003, p.32). Celle-ci provient du désert, non loin du lieu d'implantation de la maison. Cependant, la terre in-situ ne peut être utilisée tel quel, sans transformation. Elle contient souvent beaucoup de cailloux, de racines, de carcasses animales...elle n'est donc pas directement utilisable pour la construction. A la manière d'un peintre, Joy mélange donc différents éléments pour constituer son mur. Il combine la terre avec un peu de ciment et un pigment rouge, qu'il dose de manière à retrouver la couleur de la terre locale (Dwell, janv. fév. 2003, p.32). Il revisite alors la technique ancestrale du pisé, pour l'adapter aux besoins constructifs de son époque en y ajoutant du ciment.

Bien qu'on considère la technique de l'adobe comme un savoir faire vernaculaire, ancré dans la culture amérindienne, cela n'a pas toujours été le cas. A travers l'histoire de l'architecture en terre du sud ouest on peut illustrer toute la difficulté de définir ce qui est ou n'est originel. Comme nous l'avons déjà soulevé dans la première partie du mémoire, le vernaculaire fait référence à l'origine de la chose. Or

en ce qui concerne la technique de l'adobe, qui est aujourd'hui très courante et reconnue comme technique vernaculaire, elle est avant tout une technique coloniale. D'après les propos de Patrick Perez dans un article portant sur « les enjeux identitaires autour de l'adobe dans le sud-ouest des Etats-Unis », c'est la pierre qui était couramment utilisé dans l'architecture précoloniale. Nous l'avons bien vu à travers le projet de la Watchtower. L'adobe, elle, a été apportée par les colons espagnols durant le XVIème siècle. Lorsque ce territoire devient américain en 1848, ces terres vont représenter un enjeu identitaire que nous avons évoqué dans les deux projets précédent. « On a voulu inventer sur un territoire nouvellement conquis une identité états-unienne. Ce processus s'est déployé en préservant une identité hispanique niée, mais reportée sur une identité amérindienne inventée. » (Perez, 2011)

Si cette pratique est devenue très courante dans l'architecture vernaculaire du désert, c'est aussi pour ses capacités thermiques. Le pisé permet de réguler les oscillations de températures impressionnantes en Arizona. Entre jour et nuit, on peut compter jusqu'à 50 degrés d'écart. Grâce à son inertie, le mur emmagasine la chaleur de la journée pour l'émettre durant la nuit froide. Dans le sens inverse, il préserve l'intérieur de la chaleur, la journée, grâce à la fraîcheur qu'il a accumulée pendant la nuit.

De par le climat, la proximité et l'abondance de la matière première qu'est la terre, cette solution s'impose naturellement chez Rick Joy. Tout comme elle fait partie du patrimoine architectural vernaculaire de Tucson. Construire en terre présente aussi l'avantage d'avoir une ressource directement issue de la nature, qui peut y retourner une fois le cycle de vie du bâtiment terminé.

#### *préservé l'écosystème*

Construire dans le désert, c'est aussi avoir un impact sur un équilibre écologique fragile. Dans ces conditions arides, la faune et la flore ont dû s'adapter pour vivre. Malgré l'environnement hostile, on retrouve plus d'une centaine d'animaux et plantes différentes. Lors d'un chantier, les engins et travailleurs piétinant le site, créent une zone morte autour de la maison, qui est destructrice pour l'environnement. S'implantant au beau milieu de la nature, l'architecte a tenu à prendre en considération l'équilibre de l'écosystème. (Joy, Desert works, 2005)

Cette intention de faire cohabiter l'habitat humain avec toutes les autres formes de vie l'entourant, est née d'une vision qu'a eu Rick Joy lors de l'entame de la construction. « Un jour que nous creusions le sol, un faucon à la queue rouge volait au-dessus pour voir ce que la grosse chose jaune était en train de faire. J'ai perçu un sentiment de tristesse en imaginant ses pensées » (Joy, Desert works, 2005). Suite à cette perception poétique, il n'a jamais perdu de vue que son habitat devait maintenir l'équilibre de la biocénose.

Pour ce faire, il a mis en place une zone autour de la maison au-delà de laquelle le chantier ne devait pas impacter le site. Cet espace, matérialisé par une clôture grillagée était large d'un mètre par rapport à la circonférence de la maison. Cela était particulièrement contraignant pour le stockage des matériaux et des machines et lors de la mise en œuvre. Mais ce combat en valait la peine, car dès la fin de la construction, la maison appartenait déjà pleinement à son environnement tant elle avait été construite avec le plus grand respect de l'écosystème.

#### d- Quelle interprétation du vernaculaire ?

A travers l'étude de ce projet de Rick Joy, j'ai voulu mettre en avant le fait que l'attitude de l'architecte, que ce soit lors de la conception ou de la mise en œuvre du projet, est une attitude vernaculaire. De la même manière que son prédécesseur Wright, il s'imprègne de la culture locale et historique tout en étant un contemporain de son époque.

C'est par sa conviction de produire une architecture ancrée dans son contexte qu'il interprète le vernaculaire. Il ne se base pas sur des modes superficielles, ni sur la valeur culturelle et historique de cette architecture. Ce qui l'intéresse c'est avant tout le rapport à l'environnement, au paysage.

Comme il le dit lui-même, il « croit que nous pouvons apprendre beaucoup des bâtiments que l'on a hérités, mais imiter leurs formes sans avoir la reconnaissance de leur contenu originel dégrade leur importance » (Joy, Desert works, 2005). On comprend donc que pour lui, ce qui importe ce n'est pas l'objet lui-même mais le pourquoi de cet objet.

En raisonnant ainsi, il adapte l'architecture à son époque, tout en se servant des connaissances que nous devons considérer des nos prédécesseurs.

L'architecture s'inscrit continuellement dans un contexte qui lui est propre avec son langage et sa culture, qui évoluent au cours du temps. Il y a une certaine indépendance des couches architecturales de ce fait. Rick Joy partage cette vision et son œuvre montre sa volonté de « maintenir le respect de l'intégrité et l'autonomie des couches historiques » (Joy, Desert works, 2005). Cette position me semble tout à fait cohérente vis-à-vis du patrimoine architectural. Je pense aussi, qu'il ne faut pas chercher à conserver mais à interpréter les couches passées, sinon c'est un non sens architectural. Cela met d'autant plus en valeur notre héritage car cela tend à conserver l'essence de celui-ci, son âme.

La façon d'interpréter le vernaculaire, n'est pas qu'une posture historique. C'est aussi et surtout une posture environnementale. Construire vernaculaire permet de se détacher de la production industrielle et d'être finalement la seule architecture durable envisageable.

Aujourd'hui, le durable est traité comme un courant architectural alors qu'il n'est pas un style mais une manière de faire. Rick Joy est là pour nous le rappeler. Il apporte un soin particulier pour réduire l'impact du bâtiment sur l'environnement. On a vu qu'il parle même d'interaction. Son architecture s'inscrit dans un contexte culturel, géographique, climatique et constructif grâce à son interprétation du vernaculaire. Le respect de ces conditions élémentaires sont la seule manière de faire du durable.



## CONCLUSION

En conclusion, nous avons vu au travers des trois postures des projets étudiés comment les architectes ont interprété tour à tour l'architecture vernaculaire du désert de l'Arizona.

En effet, j'ai montré comment Mary Colter, dans le projet de Watchtower, s'est servie de la dimension culturelle de l'architecture vernaculaire, à travers la forme, la matérialité, la mise en œuvre, la décoration, pour l'ancrer dans le paysage culturel, celui que l'on perçoit tous aujourd'hui.

De manière différente, Wright va puiser dans le vernaculaire la possibilité de construire en s'attachant à des choses concrètes. Il propose un idéal de vie, proche de la nature et loin de l'étouffante société américaine. Le projet de Taliesin West est le reflet de cette vie marginale dont rêvent les américains et que Wright prônait dans les années 30.

Enfin, le projet de Rick Joy peut-être considéré comme le résultat du travail de Wright. C'est par sa conviction de produire une architecture ancrée dans son contexte qu'il interprète le vernaculaire. Il ne se base pas sur des modes superficielles, ni sur la valeur culturelle et historique de cette architecture. Ce qui l'intéresse c'est avant tout le rapport à l'environnement, au paysage.

Aujourd'hui l'intérêt pour le vernaculaire est grandissant. Si les trois projets que j'ai choisis font office, selon moi d'exemple, ce n'est pas le cas de tous. Malheureusement, certains architectes tentent de s'approprier le vernaculaire car, comme nous l'avons vu, il jouit d'une image culturelle et environnementale positive. Je me demande alors si cet intérêt ne va pas avoir des conséquences négatives comme cela a été le cas concernant l'architecture durable. Ne va-t-on pas perdre l'essence de l'architecture vernaculaire ? Je pense que l'enjeu serait donc de ne pas reproduire les mêmes erreurs que l'on a pu faire avec l'architecture durable, qui a perdu tout son sens aujourd'hui.

Cependant, à l'heure où certains se posent la question de l'impact de la standardisation de l'architecture. Le vernaculaire est sans doute une réponse adéquate. Il se veut indépendant de toute influence économique ou politique, ce qui lui permettra

sans doute d'échapper à quelconque appropriation malsaine. L'architecture vernaculaire représente donc l'avenir selon moi, car je pense qu'elle est antagonique à la production de masse, à la normalisation qui a décimé l'architecture et l'architecte. Mais, est-elle capable de lutter contre cette machine destructrice qu'est l'économie de marché ? Wright, nous a montré que cela était possible.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## **ANNEXES**

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

I C O M O S

COMITE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

---

Dr. Eric MERCER

L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE EN ANGLETERRE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

P L O V D I V - OCTOBRE 1 9 7 9

Dr. Eric MERCER

L'architecture vernaculaire en Angleterre

A la réunion d'ICOMOS à Plovdiv, juin 1978 on a décidé que chaque participant devrait produire une définition et une analyse en brève de l'architecture 'vernaculaire'. Il est probable, qu'en ce qui concerne le sens général du terme, il y aura un accord assez unanime, mais son application variera peut-être beaucoup de pays en pays. L'analyse que voici est une tentative à appliquer ce terme sur les maisons anglaises, à déterminer les édifices 'vernaculaires' et 'non-vernaculaires', et à suggérer comment cela peut contribuer aux études de l'histoire anglaise. Il se peut bien qu'une telle analyse soit utile aux étudiants de l'architecture 'vernaculaire' dans les pays étrangers. Puisque cette analyse est destinée à une audience européenne, il me faut souligner que je discute l'Angleterre mais pas les Royaumes-Unis, et que je n'aurai rien à dire concernant l'Irlande, l'Ecosse ou le Pays de Galles. De plus, il me faut signaler que je m'occupe exclusivement de l'architecture à la campagne, pas dans les villes.

D'une part il y a peu de difficulté concernant la définition de l'architecture 'vernaculaire' - c'est l'architecture de la populace - opposée à l'architecture 'polie', l'architecture des hautes classes. Mais quand même il nous faut encore déterminer l'identité de la populace et découvrir comment, manquant les documents, on peut identifier leurs maisons. Bien-sûr, n'importe qui peut distinguer la différence entre le paysan et le prince, entre la chaumière et le château, mais aux niveaux intermédiaires la distinction entre 'vernaculaire' et 'poli' devient souvent bien obscure.

- 2 -

On a essayé dans le passé de faire une distinction entre les édifices 'vernaculaires' et les édifices 'polies' en se basant sur le principe que celles-là sont bâties d'une manière traditionnelle, selon une forme traditionnelle avec de la décoration traditionnelle. Mais, jusqu'à la fin du Moyen-Age et bien après, toutes les édifices en Angleterre étaient traditionnelles. Au nord et à l'ouest de l'Angleterre beaucoup d'édifices des hautes classes étaient elles-aussi traditionnelles jusqu'à la fin du 17<sup>ième</sup> siècle. Presque toutes les édifices 'vernaculaires' sont en effet traditionnelles, mais les mots 'traditionnel' et 'vernaculaire' ne sont pas synonymes.

On a aussi défini les maisons 'vernaculaires' comme maisons 'régionales' c'est-à-dire les maisons qui appartiennent à un genre assez fréquent dans une région limitée du pays et qui ne se trouve que là. Certes, les maisons 'vernaculaires' ont une tendance à être 'régionales', mais encore une fois cela ne les distingue pas des maisons 'polies' car beaucoup de telles maisons restaient 'régionales' fort avant dans le 18<sup>ième</sup> siècle. Et de l'autre part, beaucoup de maisons 'vernaculaires' appartiennent aux genres trop étendus pour qu'on les appelle 'régionales'.

Les autres critères qu'on a proposés, par exemple, les maisons 'vernaculaires' sont petites et misérables; elles sont bâties d'une façon très rude par le propriétaire ou ses pareils et pas par les artisans; leur forme est déterminée par leur fonction. Mais beaucoup de maisons 'vernaculaires' dans le sud-est de l'Angleterre égalent, en ce qui concerne le logement et le déco, les manoirs contemporains dans beaucoup d'autres régions du pays; elles sont même supérieures aux manoirs de quelques régions. Ces maisons n'étaient pas certes bâties par le propriétaire mais par les artisans qui possédaient la même habilité que ceux qui travaillaient sur les maisons 'polies'. Il est vrai que leur forme était déterminée par leur fonction mais ainsi aussi la forme de beaucoup de maisons 'polies' jusqu'au 18<sup>ième</sup> siècle.

- 3 -

On ne peut pas identifier les maisons 'vernaculaires' selon les critères d'architecture; elles sont d'une catégorie sociologique et pas architecturale et - veuillez excuser l'immodestie de citer mes propres paroles dans English Vernacular Houses - elles sont "celles qui appartiennent à un genre fréquent dans une certaine région à une certaine période. Il suit alors qu'un genre d'édifice peut être 'vernaculaire' dans une région et, au même temps, 'non-vernaculaire' dans une autre, et dans une région unique, peut changer, avec le temps de 'non-vernaculaire' à 'vernaculaire'. En d'autres termes, il n'y a pas d'édifice qui s'appelle ou ne s'appelle pas 'vernaculaire' à cause de ses propres qualités mais seulement à cause de celles qu'elle partage avec beaucoup d'autres, et l'identification d'édifices 'vernaculaires' s'agit donc fortement de nombres relatifs.

Lorsqu'elles sont toutes identifiées de cette manière, la signification des maisons 'vernaculaires' les plus anciennes et qui survivent encore se manifeste. Beaucoup de maisons 'vernaculaires' en vue aujourd'hui survivent depuis au moins le 18<sup>ième</sup> siècle; beaucoup survivent depuis le 16<sup>ième</sup> siècle et le 17<sup>ième</sup> siècle, et beaucoup depuis le 15<sup>ième</sup> siècle. Personne ne doutera que les édifices en mesure de supporter les siècles du vent et du mauvais temps de l'Angleterre ont dû être bâtis d'une manière très solide au commencement. Pourtant, les édifices solides sont aussi les édifices coûteuses et le fait qu'un grand nombre se trouve ensemble dans une petite région suggère l'existence d'une classe générale composée d'hommes relativement riches. Pourtant les évidences trouvées aux excavations des emplacements médiévaux à la campagne montrent que jusqu'aux derniers ans du Moyen-Âge et bien après dans quelques régions, les maisons des paysans étaient bâties partout de matières légères qu'il fallait renouveler tous les deux générations.

- 4 -

En tenant compte des faits sus-mentionnés, il n'est pas déraisonnable de supposer que le grand nombre de maisons rurales au sud-est de l'Angleterre datant de 1450 environ jusqu'à 1550 environ reflètent le début d'une classe ou une étape de paysans riches. Quelquefois jusqu'à dix de ces maisons survivent dans le même village et on peut affirmer avec confiance que celles-ci n'étaient pas de maisons d'une petite noblesse. Mais on ne peut pas établir si les maisons appartenaient à une minorité entre les villageois ou aux villageois en général, car il ne se voit pas selon leur nombre actuelle, en manquant le nombre précis de celles qui ont failli de survivre.

On peut dire pourtant que beaucoup d'entre elles sont aussi grandes que les manoirs et que leur propriétaires ont dû être à un niveau de richesse assez semblable. Il est peu probable qu'ils auraient pu accumulé tant de richesse à cette époque par moyen de leurs propres efforts et il est donc probable qu'ils utilisaient leur con-paysans, - les fils et les filles des petits propriétaires qui n'arrivaient pas à supporter tous leurs enfants entièrement de leur propre terrain, - même les paysans plus pauvres, possédant peu de terrain, qui étaient obligés de travailler pour autres pour une partie de leur temps. De plus, en lisant les descriptions des voyageurs du 16ième, 17ième et 18ième siècle on apprend que beaucoup de maisons à la campagne étaient encore bâties de boue et de matières semblables. On sait aussi que dans le nord-ouest au 16ième siècle il était encore normal pour les amis et les parents de nouveaux-mariés de rassembler le jour des noces afin de les bâtir une maison avant la tombée de la nuit. Partout en Angleterre pendant les 17ième et 18ième siècles il y avait une croyance très populaire parmi les paysans - c'est-à-dire - si quelqu'un pourrait bâtir une maison sur les terrains vagues du manoir entre l'aube et le coucher du soleil il gagnerait donc les titres et le droit d'y habiter sans être molesté. Une croyance erronée,



- 5 -

mais semblable à l'habitude du nord-ouest, elle explique aussi la légèreté des 'maisons' de tant de personnes à une période lorsqu'il y avait déjà beaucoup de maisons 'vernaculaires' d'une construction solide. Il est donc probable qu'une minorité seulement des paysans, même si une grande minorité, habitaient ces maisons 'vernaculaires' qui étaient bâties assez bien pour survivre jusqu'aux temps modernes.

Le phénomène observé dans le sud-est pendant les dernières années du Moyen-Age se manifestait à cette période dans une ou deux autres petites régions. Plus tard, et aussi à un niveau inférieur de logement, ce phénomène se trouvait dans beaucoup du sud et du centre de l'Angleterre pendant le 16ième siècle, et dans le nord de l'Angleterre pendant le 17ième siècle. L'histoire sociale des paysans anglais n'est pas bien documentée car la plupart des documents reflètent les intérêts des hautes classes, mais en étudiant l'architecture 'vernaculaire' on peut suivre le développement partout dans le pays et aussi pendant plusieurs siècles. de cette section plus élevée parmi les paysans, qui était destiné à jouer un rôle important, et quelquefois décisif dans l'histoire anglaise depuis le 15ième siècle jusqu'au 18ième siècle. Cette section se composait du 'yeomanry' et presque tous les exemples survivants de l'architecture anglaise 'vernaculaire', bâtis avant de 1750, sont les maisons du 'yeomanry'.

On peut donc suivre l'avancement du 'yeomanry' par moyen d'une étude des maisons 'vernaculaires' survivantes, bâties avant de 1750 environ, et ainsi aussi on peut suivre leur destruction - révélée dans la nouvelle architecture 'vernaculaire' du milieu du 18ième siècle ensuite. A cette époque une ferme de type presque modèle, copie des maisons polies des marchands bien aisés et des gens de métier dans les villes, se manifestait presque partout en Angleterre. Presque simultanément des rangées de chaumières se manifestaient à la campagne; elles étaient les contreparties des rues de maisons d'ouvriers dans les nouvelles villes. La vieille société rurale, loin d'être égale, mais très homogène, cédait à la nouvelle société des fermiers capitalistes et du prolétariat agricole.

- 6 -

Une connaissance d'architecture 'vernaculaire', bien que importante, n'est pas donc un but en soi-même seulement; elle est aussi un moyen d'arriver à un but plus grand, - la compréhension du développement de la société rurale et surtout de ces aspects qui ne sont pas bien documentés. Mais on peut imaginer qu'à la fin du siècle la plupart des édifices 'vernaculaires' qui survivent à l'heure actuelle en Angleterre seront détruites, ou bien si changées afin de les adapter aux conditions modernes qu'elles seront méconnaissables. Leur façades ou bien les façades de beaucoup d'entre elles seront retenues et même les édifices toutes entières seront préservées dans les musées; elles auront peut-être encore un rôle à jouer en ajoutant du caractère à un paysage ou en attirant les touristes. Mais les intérieurs de la plupart seront détruites et elles ne seront plus ce qu'elles sont maintenant, c'est-à-dire - les documents historiques, égaux en valeur dans leur sphère à ceux étudiés par des générations d'historiens. L'étude de l'architecture anglaise 'vernaculaire' est donc un problème aussi urgent pour l'historien que sa conservation, ou la conservation d'autant que possible est une tâche urgente pour le planner et pour le citoyen. Ce qui est vrai en Angleterre peut être vrai aussi dans les autres pays affrontants les problèmes de changement et développement à la fin du vingtième siècle. Chaque pays résoudra ou non le problème d'étudier et de conserver son héritage d'architecture 'vernaculaire' par ses propres méthodes, mais il est probable que chacun ait l'opportunité d'apprendre quelque chose en connaissant les difficultés de tous les autres.

Eric Mercer

Royal Commission on Historical Monuments

I C O M O S

COMITE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

---

Dr. Georgeta STOICA

QU'EST-CE QUE C'EST L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

P L O V D I V - OCTOBRE 1 9 7 9

### QU'EST-CE QUE C'EST L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Sur le contenu du terme "architecture vernaculaire" on a discuté et on porte encore des discussions animées, sans que les spécialistes soient arrivés jusqu'à présent à une conclusion unanime.

Quoique pour le commencement le problème peut paraître simple, le terme "vernaculaire" étant équivalent à "indigène", "spécifique à un pays", "caractéristique à une ethnie", jusqu'à la fin il se démontre compliqué. Dans les conditions concrètes de chaque pays et de ses traditions culturelles, le domaine de l'architecture "vernaculaire" a été compris différemment et la terminologie utilisée a été très différente. Beaucoup de temps on a employé les termes d'architecture: populaire, paysanne, primitive spontanée, architecture sans architecte, etc.

Evidemment, l'emploi des termes respectif exprime des nuances d'interprétation nées de la conception spécifique des auteurs, déterminées par les conditions spécifiques, les degrés de développement industriel des pays respectifs, etc.

Mais indifféremment de la terminologie et des nuances dans l'interprétation du phénomène, les recherches scientifiques et les études publiées dès la deuxième moitié du XVIIIe siècle, ont le grand mérite d'avoir abordé un domaine tout à fait négligé jusqu'alors.

Dans de nombreux ouvrages de cette période apparaissent de plus en plus fréquemment des références au domaine de l'architecture vernaculaire, dénommée en général "populaire" ou "paysanne". Un peu plus tard, au cours du XIXe siècle, quand s'affirme avec prégnance l'ère industrielle et, en conséquence, la transformation des villages se produit avec rapidité, la préoccupation pour

- 2 -

L'architecture préindustrielle commence à se manifester comme élément différent d'architecture populaire ou paysanne. En USA, la préoccupation s'est dirigée avec priorité vers l'étude de l'architecture de la période de colonisation, indifféremment que les édifices se situaient dans le milieu rural ou urbain. En Europe, pendant une période on a accordé la priorité à l'architecture rurale, ensuite l'intérêt s'est dirigé aussi vers l'architecture urbaine.

Indifféremment des préoccupations, un regard sur les recherches théoriques et pratiques dans le domaine concerné, mène à la conclusion qu'à présent il est difficile d'établir une définition précise de l'architecture vernaculaire et qu'il serait plus sage d'essayer seulement la définition des traits caractéristiques de cette architecture.

Au cours d'une période de temps qui se confond avec l'histoire de l'humanité même, auprès des édifices imposants, on a réalisé des constructions modestes bâties avec des matériaux spécifiques à chaque région, avec fonctionnalités différentes - maisons, remises, écuries, installations techniques, églises, croix votives, fontaines - édifiés en tenant compte d'une expérience de longue durée. A la réalisation de ces édifices ou à l'aménagement du territoire où ils sont fixés n'a participé aucun architecte, ceux-ci étant l'expression d'une longue tradition, à laquelle chaque génération est venue avec sa contribution, en mettant l'empreinte du caractère propre à chaque ethnicité. Cette architecture impressionne par son caractère fonctionnel, résultat de l'adaptation de la construction aux besoins de la vie, par l'emploi des matériaux et la connaissance parfaite de leur qualités constructives.

- 3 -

La réunion entre les formes constructives et les éléments décoratifs, caractéristique à ces monuments, pour une très longue période de temps, est un indice que l'architecture vernaculaire représente un élément de continuité, conservant des traits propres, spécifiques au long des siècles. C'est aussi la démonstration que l'architecture vernaculaire, reflètent le milieu et les conceptions caractéristiques à chaque peuple et à chaque époque, a eu un long développement historique dont les étapes correspondent à celles apparues en plan social et économique.

Les changements survenus dans les archétypes traditionnels et les tendances naturelles de subsister et de transmettre, se sont trouvés en permanente opposition avec de nouveaux éléments, en s'adaptant chaque fois à ceux-ci. C'est pourquoi les monuments d'architecture vernaculaire se présentent en ensemble comme une synthèse résultée de l'assimilation d'éléments appartenant à des époques et des aires de culture différentes, assimilés, adaptés aux nécessités locales et intégrés au milieu de vie respectif.

Dans le cadre des changements qui se produisent dans le domaine de l'architecture vernaculaire, on constate, comme une caractéristique du processus, l'assemblage de la nouveauté avec les éléments de permanence, réalisé dans des formules ingénieuses, parfaitement adaptés aux nouvelles conditions, comme une contribution d'ordre pratique et esthétique.

Nulle autre architecture n'est si bien plantée dans le paysage comme l'architecture vernaculaire, les constructions expriment la relation entre la nature et les besoins de la vie humaine, dans des étapes diverses de l'évolution sociale.

- 4. -

Les échanges d'expérience entre l'architecture vernaculaire et celle professionnelle, au niveau d'un pays, d'une aire historique géographique plus ou moins étendue, représentent un processus naturel qui vient d'influencer et participe à la réalisation de certains caractéristiques. C'est pourquoi nous considérons que l'architecture vernaculaire, indifféremment de la période et de l'aire géographique à laquelle elle appartient, doit être étudiée et appréciée dans le contexte des réalités ethniques, les jugements de valeur en dehors de la complexité particulière dans laquelle elle a été réalisée, n'étant pas édifiants:

Dr. Georgeta Stoica

I C O M O S

COMITE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

---

Assoc. Prof. Halûk SEZGIN

A PROPOS DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

P L O V D I V - OCTOBRE 1 9 7 9



## A PROPOS DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Assoc. Prof. Arch. Halûk Sezgin

## AVANT PROPOS

La terre fait durer sa présence depuis 3 milliards d'années. L'être le plus développé de cette planète est l'homme. Il y a presque 40 000 ans qu'il avait laissé dans une caverne, nommé Cro Magnon, quelques traces explicatives de son ère. Après lui des milliers de générations se sont succédées.

Le besoin d'un abri, doit être l'un des plus essentiels problèmes de l'homme. L'homme, au début, essayait de répondre à ce problème par des solutions déjà prêtes. En générale c'était une grotte, une caverne ou bien un arbre. Pendant cette longue période, les premières communautés vivaient en état nomade et chasseur. Puis l'homme découvrit la fertilité de la terre qu'il piétinait avec l'ignorance. C'était l'ère de l'agriculture qui devait commencer. Et aussi, l'homme devait se fixer au sol, alors il bâtit son abri. A partir de cette age l'homme a commencé à réaliser et nous continuons à réaliser, durant des siècles, avec les matériaux selon les ères, comme la pierre, la terre, le bois, le métal, le verre et les plastiques, des édifices de tous les temps.

Durant cette période apparaissent les agglomérations urbaines. La ville c'était une agglomération assez organisée dans laquelle les spécialisations se différaient et dans la société les producteurs et les consommateurs commençaient à se présenter. Cette mode de vie provoquait des nouveaux types d'édifices qui entraînaient un spécialiste dans l'art de bâtir.

Depuis le commencement de l'ère préindustrielle, jusqu'à notre jour on a construit d'innombrables d'édifices. Au jourd'hui même ces constructions se réalisent suivant trois façons :

-2-

1. Dans les sociétés dont les activités ne sont pas encore spécialisées l'individu ou bien la famille possède quelques connaissances techniques pour faire un édifice qui est souvent une maison. Cette maison c'est le résultat d'une simple technique qui est dépourvue de toute organisation.
2. Si dans une autre société, il existe des gens spécialisés qui bâtissent et que le propriétaire participe aussi dans une large mesure à la construction, on peut citer que le bâtiment obtenu se trouvera dans le stade indigène. Ce résultat de collaboration des individus, durant les générations, caractérise un niveau culturel et technologique.
3. Finalement au XXe siècle, dans les milieux développés, l'architecte a à sa disposition toute sorte de matériaux et des computers. A côté des édifices extraordinaires comme Beaubourg, attaché à un programme et un schéma, avec une certaine conception de forme, il peut faire sa réalisation dans des milieux définitivement indigènes. Ces résultats peuvent aussi dans un <sup>milieu</sup> entourage historique ou bien folklorique.

Dans ces trois modes précédentes on n'a pas l'intention d'expliquer l'évolution de l'art de bâtir. On a voulu simplement faire ressortir dès maintenant que l'architecture vernaculaire peut se placer aussi dans ces trois modes.

#### LES FACTEURS QUI DONNENT SON IMPORTANCE ACTUEL A L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Le territoire aménagé et les bâtiments qui environnent l'homme ne sont pas toujours commandés par les architectes. Cet événement est le résultat indigène de l'art de bâtir. Depuis longtemps ceci semble ignoré en grande partie par les théoriciens et par les historiens d'art

-3-

Il y a longtemps que l'intérêt de l'archéologie a déplacé son stade des temples et des autres édifices de l'antiquité, aux côtés des bâtiments ruraux et parfois à l'intérêt d'une agglomération toute entière en tant que qu'expression d'une culture et d'une mode de vie.

Quand on étudie le passé, on observe que, en 1846 W.J.Thoms, sous le pseudonyme "Ambrose Merton" a parlé du folklore dans la revue Athénaum. En 1919 Hoffmann Kraye, dans sa "Bibliographie du folklore", sous la matière des "édifices", indiquait les maisons, les chapelles des régions rurales et les paillets. Ainsi à côté des œuvres de la haute tradition architecturale, les bâtiments populaires prenaient place dans le domaine de l'intérêt.

Après la Première Guerre Mondiale, les inspirations éclectiques ont quitté leurs places aux nouveaux mouvements. Pendant le développement du Continent, à côté de l'opposition rationnel-irrational, se manifeste le contraste d'universalisme et de régionalisme qui avait dirigé les yeux vers les œuvres indigènes.

→ Actuellement l'homme de XXe. siècle ne peut pas se débarrasser de genre de vie extrêmement technologique, qui lui fournit du confort et de la facilité. Mais c'est l'absence de toutes ces choses, donne à l'individu la chance de trouver du calme et de quiétude

Les réactions contre l'abus du technique, le dégoût du surdéveloppement le désir du retour aux valeurs humaines, unissant avec les facteurs précédents tous ont pénétré dans le plan architectural comme un événement actuel.

Ce domaine de l'architecture, tant que nouveau et qui s'occupe avec des concepts indigènes, nous l'appelons l'architecture vernaculaire.

-4-

## LE DOMAINE ET LES CARACTERISTIQUES DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Le mot vernaculaire prend une place dans les dictionnaires de la langue française depuis une quarantaine d'années. Mais son explication est très limitée et parfois pas claire. Du latin "VERNA" veut dire "esclave" ou originaire du pays. On explique comme équivalent : "indigène" et "propre au pays".

Dans le domaine d'architecture, plusieurs mots prennent souvent une valeur équivalente à l'architecture vernaculaire : Rurale, indigène, spontanée, populaire, primitive, architecture sans architecte etc. Tous ces termes en tant que seul et ensemble peuvent nous révéler une image architecturale. Mais les nuances qui se trouvent entre elles, nous obligent à faire une investigation pour mieux rapprocher au concept "vernaculaire". Le mot rural exprime toutes les existences de la vie de campagne. Mais on croit très bien que l'architecture vernaculaire ne se trouve pas seulement à l'extérieur des agglomérations urbaines. D'autre part, "l'architecture sans architecte" et "l'architecture spontanée" peuvent se réaliser aussi avec des produits industriels. Les concepts comme populaire, primitif et indigène, dans l'architecture, semblent plus proches de celle de vernaculaire.

Ainsi, ces objections montrent la difficulté pour déterminer le domaine exacte de notre thème : L'architecture vernaculaire.

Mais des constatations assez rigides peuvent nous diriger vers des conclusions abordables. On a vu qu'une définition satisfaisante du terme vernaculaire est difficile à nommer. Pour le moment, la manière la plus convenable de le définir, semble être de considérer le processus suivant lequel, un bâtiment dit vernaculaire est conçu et construit et la catégorie sociale des gens qui participent à la construction.

→ En négligeant les bâtiments qui issuent de la haute technologie du XXe. siècle, comme on avait parlé au par avant, quelle signification

-5-

donner aux termes primitifs et indigènes, appliquées à des constructions ? Le terme primitif, montre déjà un niveau, une simple technique qui est dépourvue d'organisation. Les activités ne sont pas spécialisées. Dans la société primitive, la plupart des gens peuvent construire l'édifice qui est généralement un abri. Et les résultats sont presque identiques.

D'autre part, l'architecture indigène, c'est la traduction directe, peut être non consciente, mais évolutive d'une culture sous la forme d'architecture. C'est l'expression et la volonté d'une société pour obtenir un édifice ou un environnement préféré sans intermédiaire d'un architecte ou d'un autre artiste.

Dans ces deux cas, (primitif et indigène) les caractéristiques nous obligent diriger nos regards vers le concept "vernaculaire". Car tous les édifices sont construits et utilisés par ses propres habitants.

Dans les cas précédents, la construction a un aspect assez simple et fonctionnel. Cette construction est le résultat de l'individu, parfois en collaboration avec l'artisan qui a une connaissance plus détaillée des règles techniques que des conceptions artistiques.

Les efforts de l'individu solitaire, se transformera à la fin en collaboration. Cette entre-aide, durant les générations donne aux peuples la possibilité des activités plus fines et spécialisées.

Plus tard à côté des maîtres spécialistes, le propriétaire participe dans une large mesure à la conception et à la construction du bâtiment.

Ceci s'applique plus aux citoyens de la civilisation préindustrielle, bien plus qu'au citoyen d'aujourd'hui. Parce que la participation tend à décroître avec l'urbanisation et une civilisation de plus en plus poussée.

Dans les domaines des constructions primitives et indigènes, la forme admise existe encore, ceci permet d'arriver à une définition du terme vernaculaire, en observant le processus de construction.

L'homme qui construit, (l'individu ou l'artisan) a une connaissance des matériaux et des règles de tradition. On commence par le schéma

-6-

le plus simple et par des grandes lignes. Puis on ajoute et on élabore les détails. La conception de tel bâtiment est basé sur l'idée qu'une tâche commune doit-être effectuée de la manière la plus simple, la plus naturelle et la plus directe possible. On ne peut trouver cela que dans les sociétés possédants au moins une petite trace de tradition.

D'après les constatations déjà citées, on peut faire la description des caractéristiques des édifices vernaculaires :

- Il n'existe pas une méthode de "design" et de représentation, car la mode d'utilisation et les matériaux de structure imposent la forme. On peut déterminer ce cas comme l'absence de prétention théoriques ou esthétiques.
- La structure et la technologie peuvent-être différents, mais les matériaux de construction sont toujours naturelles.
- L'existence d'une vocabulaire technique.
- L'intégration au site et au climat.
- Le respect aux autres individus et des autres objets qui est une exigence de la tradition.
- Les édifices vernaculaires ont la possibilité d'agrandissement en forme additive ou agglutinante.
- La construction est simple, nette et facile à comprendre.
- La qualité esthétique n'est pas créée pour chaque édifice, elle est traditionnelle et transmise de génération en génération.

#### LA POSITION ACTUELLE DE L'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Les oeuvres de l'architecture vernaculaire sont sous la menace de la vie technologique du Siècle. Leur perte peuvent-être traitées suivant trois raisons :

1. raison est qu'il ya un grand nombre de type de bâtiments dont

-7-

plusieurs sont trop complexes pour pouvoir être construits d'une manière vernaculaire.

2. Raison est la perte d'un système de valeurs et d'une conception du monde qui soient communs. Le résultat de ceci, est la disparition de l'esprit de coopération qui faisait que les gens respectaient les droits des autres.
3. Raison de la disparition d'une tradition régulatrice et que notre civilisation du XIX.e Siècle encourage l'originalité la recherchant souvent pour le profit de l'artiste qui est l'architecte même.

Actuellement sur la terre le 8% du total des bâtiments sont commandés par les architectes. Dans plusieurs domaines du monde, on profite encore des structures préindustrielles. Cela peut nous donner une idée sur l'efficacité de l'architecture vernaculaire. Sur ces territoires les nécessités quotidiennes ne sont pas très différentes d'hier. Ainsi la structure, avec peu de transformation, peut atteindre aux générations succédantes en s'améliorant au point de vue technique et de détail.

Dans les conditions du Siècle, si on examine les relations entre les facteurs producteurs et la fin architecturale, on trouve quatre différentes situations.

1. Si les données et les nécessités ne varient pas, l'architecture reste la même : Les pueblos de l'Amérique, les huttes de l'Afrique équatoriale.
2. Dans les domaines sous développés, les objets et les matériaux modernes causent la dégénération de l'architecture vernaculaire : Proche Orient ; petites agglomérations urbaines de Turquie, etc.
3. Les facteurs super technologiques et économiques de certains pays surdéveloppés, obligent la société de choisir une architecture de style universel qui est en réalité la concordance entre la nécessité et la possibilité. A travers cet ordre, quelques démonstrations du régionalisme ne reflètent pas assez bien les valeurs traditionnelles. Beaucoup d'exemples aux Etats Unis.

-8-

4. Préservation de l'esprit vernaculaire et insister sur les formes vernaculaires dans les pays surdéveloppés : L'exemple du Japon, en dehors des édifices officiels, spécialement les maisons sont encore construites avec la mentalité traditionnelle.

Jusqu'ici on a essayé de présenter le domaine de l'architecture vernaculaire et les problèmes qui nous attendent à propos de ce sujet. Finalement, il faut être sûr que les monuments qui font parties de la haute tradition architecturale sont les fruits de l'architecture vernaculaire. Pour cette raison l'idée de leur préservation doit être l'une des plus essentielles buts de ce comité.

Prof. Assoc. Arch. Haluk Sergin  
Académie d'Etat des Beaux-Arts  
Section d'architecture  
Département de relevé et de restauration.

Les références sont indiquées  
sur la bibliographie

couverture : Uzungöl - Turquie



I C O M O S

COMITE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Dr. Max GSCHWEND

ARCHITECTURE VERNACULAIRE

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

P L O V D I V - OCTOBRE 1 9 7 9

Dr. M. GSCHWEND - SUISSE

## ARCHITECTURE VERNACULAIRE

Les désignations de l'architecture non-citadine généralement utilisées dans la pratique linguistique allemande sont très différentes d'aspect et ne coïncident pas toujours avec leur contenu. Je note seulement: architecture populaire, architecture provinciale, architecture rustique, architecture anonyme etc.

Depuis longtemps en Suisse existe un certain écart de la notion "architecture rustique" à cause du fait que l'on ne peut pas appeler "paysans" au sens propre du mot tous les habitants des régions provinciales, et en plus ayant en vue que dernièrement des groupes de la population s'établissent en province par des raisons professionnelles.

L'architecture vernaculaire est exprimée en Suisse d'une manière considérable par des générations d'artisans bien qualifiés qui existent depuis des siècles. La présence actuelle de bâtiments est due à une génération d'artisans dont l'activité date au moins du 14ème siècle. Les bâtiments en province de cette époque sont construits en plus grande partie par des artisans, même quand il s'agit de petits bâtiments ou de bâtiments sans grande valeur. Le propriétaire du futur bâtiment et ses voisins collaboraient avec compréhension pendant la construction de la maison. Les petits bâtiments supplémentaires, les communs postérieurement construits ou les réparations ont été faits par les propriétaires-mêmes qui possédaient une certaine qualification artisanale. Tout cela est valide même pour les constructions dans les régions des fêtes de mois de mai ou bien dans les Alpes, où l'on pourrait encore trouver des constructions temporaires.

- 2 -

Au contraire, les bâtiments plus importants dans les habitations permanents sont construits entièrement par des artisans qui montaient aussi les formes décoratives, par exemple les frises, les bois sculptés, les peintures décoratives etc. à l'intérieur de la maison. La décoration, faite par un paysan possédant un goût artistique dans sa propre maison, était un fait assez rare. Au contraire, la nécessité de prestance, largement répandue, imposait la mise de la décoration ornementale par un spécialiste qualifié. La prospérité de la plupart des régions de la Suisse en 17ème siècle et surtout en 18ème siècle permettait aux habitants de province de décorer leurs maisons à l'intérieur et à l'extérieur et respectivement de payer les frais nécessaires. Il y avait aussi des artisans ambulants qui possédaient un talent artistique particulier et qui ne travaillaient qu'en certains cas.

La présence architecturale de la Suisse d'après nos connaissances actuelles résulte d'un art artisanal bien exprimé. Naturellement ces artisans habitaient aussi la province, souvent ils cultivaient leur petite propriété pour avoir des revenus supplémentaires et à ce titre ils étaient étroitement liés avec la vie et les traditions de la population provinciale. A cause de ces faits on ne peut pas parler d'une architecture "populaire" car les artisans ne présentaient qu'une petite partie du peuple tout en possédant leur propre qualification et c'est à peine depuis le 16ème siècle qu'il se sont spécialisés dans des métiers strictement déterminés.

Les recherches récentes ont prouvé que parmi les populations différentes d'une vallée travaillaient des familles d'artisans bien déterminées, ce qui est valable surtout pour les menuisiers. Ils sont restés célèbres par leur fierté et

- 3 -

leur aplomb, se considérant égaux au propriétaire et son épouse, laissant leurs noms sur la façade de la maison. A cause de cela on ne peut pas parler d'architecture "anonyme", bien qu'il y a naturellement des bâtiments sans inscriptions,

Dernièrement en Suisse se déroule un débat sur l'emploi de la notion "architecture provinciale", "art architectural provincial" etc. De cette manière on distingue cette partie de l'architecture citadino-civile qui descend d'autres préalables et qui a une évolution considérablement différente.

Actuellement par la notion "architecture provinciale" nous entendons la présence architecturale de la province d'une manière générale, des bâtiments d'habitations ou de service, des bâtiments polyvalents, bâtiments de subsistance provinciale, des petites chapelles, des colonnes de prière avec un crucifix ou icône, des croix de prière dans les champs etc. qui font part aussi de la présence traditionnelle et historique. L'âge de ces monuments architecturaux n'est pas limité car même aujourd'hui subsistent des bâtiments de province de valeur historique qui datent du 15ème siècle. Certaines restes ou bien des parties de bâtiments remontent même au 13ème et 14ème siècle. Pourtant aujourd'hui même il n'y a pas d'opinion commune à l'égard de l'adjonction à l'architecture provinciale des bâtiments dans les petites villes innombrables de notre pays qui sont, par leur fonction surtout des "petites villes habitées par des citadins-agriculteurs". Ayant en vue leur origine, leur utilisation et leur construction on pourrait l'admettre à juste titre.

Dr M. Gschwend - Suisse

**I C O M O S**  
**COMITE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE VERNACULAIRE**

---

Prof. Dr. Rachelle A N G U E - L O V A

R A P P O R T G E N E R A L I S A T E U R

SUR LE THEME DE LA DEUXIEME REUNION DU COMITE INTER  
NATIONAL D'ARCHITECTURE VERNACULAIRE DE L'ICOMOS

P L O V D I V - O C T O B R E 1 9 7 9

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Prof. Dr. Rachele ANGUELOVA

R A P P O R T G E N E R A L I S A T E U R

SUR LE THEME DE LA DEUXIEME REUNION DU  
COMITE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE VER  
NACULAIRE DE L'I C O M O S

Mesdames et Messieurs, Membres du Comité!

J'ai deux raisons importantes d'éprouver un grand plaisir et joie en présentant à votre aimable attention le bref rapport généralisateur ci présent.

La première raison c'est qu'en effet ce rapport est la suite des efforts de vous tous, vous qui avez eu la bonté de vous donner la peine, malgré vos engagements nombreux, de partager avec le Comité sous une forme claire et synthétisée vos propres opinions et l'expérience de vos pays par rapport au thème de notre présente réunion, comme il était formulé dans la résolution du mois de juin de l'année passée. De cette façon nous avons accompli, nous tous, avec honneur un des engagements pris.

La deuxième raison, c'est que malgré certaines nuances de traitement du problème qui résultent sans doute des différences d'interprétation existantes dans les pays respectifs, en analysant et généralisant vos opinions, je finis par me persuader qu'aujourd'hui plus qu'hier nous sommes en état de formuler certaines conceptions communes et de nous approcher plus près de la définition du domaine et du contenu de la notion "architecture vernaculaire" pour les utiliser comme moyens d'action au cours du futur travail du Comité.

En m'assignant le but de généraliser d'une manière tout à fait concise les rapports présentés par vous, je me rends bien compte que je pourrais négliger involontairement certaines conceptions et pen-

sées importantes pour vous et pour vos pays. Voilà pourquoi le Secrétariat du Comité a décidé et s'est donné la peine de multiplier et de mettre à votre disposition en original l'ensemble des exposés reçus au Comité. De cette façon au cours de notre discussion chacun de vous pourrait proposer ses propres corrections des conceptions exposées dans le présent rapport. J'espère que vous avez reçu à temps ces matériaux.

Avant d'essayer de faire une présentation générale des positions les plus importantes reflétées dans vos rapports je voudrais partager avec vous mon opinion que le travail accompli par nous est très significatif et représentatif car il est basé sur les opinions des représentants de douze pays européens, situés dans des parties différentes du continent, d'un développement historique et culturel assez différent. Cela exclue au plus haut point le risque de nous baser sur des préalables bornés et partiels, privés de validité universelle qui, à cause de cela pourraient être sujets à une contestation sérieuse.

La première et la plus sérieuse conclusion que je pourrais tirer comme généralisation de vos rapports et qui a un aspect paradoxal à premier coup d'oeil, c'est que nous devons être très attentifs lors de nos généralisations, aussi bien qu'en essayant de définir les critères de validité universelle pour le terme "architecture vernaculaire", surtout en l'appliquant dans un pays concret. Cette conclusion s'impose d'ailleurs du déchiffrement-même du terme qui me semble de plus en plus bien trouvé et universel. Utilisons comme base son explication donnée dans l'exposé de Mr Prof. PAVLOVITCH qui fait part sous des formes différentes de tous les rapports, d'ailleurs:

"Le terme vernaculaire... ce qui veut dire indigène, comme quelque chose de ce qui est propre à un pays, de ce qui est originaire d'un pays- établi dans un pays depuis un temps immémorial."

Par conséquent ce ne sont pas les points communs pour tous les pays,

mais justement ce qui est typique pour un pays, pas ce qui est universellement valide, mais ce qui est local, ce qui est établi depuis un temps immémorial comme quelque chose de caractéristique pour un peuple, un pays ou une certaine partie d'un pays, quelque chose d'inhérent à leur art et architecture, c'est justement le phénomène qui répond le plus à la signification et au contenu du terme et que nous devons découvrir et conserver soigneusement.

Bien sûr cette méthode de catégorisation du typique dans une région ou un pays donné nous offre tout de même un critère d'un champ d'action relativement assez vaste. Car, comme dit Mr MERGER dans son rapport, l'architecture populaire typique pour une partie de l'Angleterre devient non-typique pour une autre, mais il existe aussi le phénomène contraire: par exemple dans les Balkans pendant certaines périodes historiques les traits typiques de l'architecture populaire se répandent hors les frontières du territoire d'un pays donné, ils ont un champ d'action plus large. Ce fait est souligné par exemple dans les rapports de Mme STOIKA, Mr Prof. MOUTSOPOULOS et Mr Prof. PAVLOVITCH. On peut observer le même phénomène, me semble-t-il, pour la maison populaire dans beaucoup de pays de l'Europe centrale- Allemagne, Tchécoslovaquie, Finlande, Autriche, Hongrie et même en partie la Roumanie, dans laquelle est répandu le type de la maison trifide.

Par conséquent à cause d'un nombre de raisons naturelle-géographiques, historiques et économiques, le champ d'action du typique pour une région ou pays peut varier, y compris dans de très larges régions. Voilà la raison de mon affirmation qui figurait au début de mon rapport de l'année, qu'il était déjà temps de plus larges recherches régionales et que c'était une des tâches de notre Comité. De cette façon on précisera les nuances du champ d'action du "régional" qui pourrait toucher une partie relativement petite d'un pays, mais aussi il pourrait concerner une région plus large, qui inclue quelques pays



et peuples à cause de leur proximité déterminée territorialement, ethnographiquement ou historiquement.

Le deuxième point sur lequel je voudrais m'arrêter en généralisant vos rapports concerne la dénomination de ce genre d'architecture. Ayant en vue que, excepté peut-être l'Angleterre, comme il est évident du rapport de Mr MERCER, où le terme "vernaculaire" est en circulation depuis longtemps, dans les autres pays même jusqu'à aujourd'hui il n'est pas trop répandu; je me suis donné la tâche d'éclaircir quel est le terme le plus employé jusqu'à maintenant. J'espère que je ne me tromperai pas en affirmant que de tous les termes employés - architecture populaire, architecture provinciale, architecture rurale, architecture anonyme, architecture primitive, architecture spontanée, architecture sans architecte etc. - tout de même la notion "architecture populaire" est la plus répandue. D'ailleurs cette notion est la plus proche (sans l'épuiser, bien sûr) de l'une des parties du contenu de la notion "architecture vernaculaire". En outre presque tous les membres du Comité qui traitent cette question, donnent une signification concrète au terme "architecture populaire", tout en considérant les oeuvres de cette architecture comme résultat de l'évolution séculaire de la tendance populaire de l'art des peuples, existante dans toutes les sociétés composées de classes, en opposition de la ligne officielle, dirigée par les classes dominantes et mise en leur service. Tout cela est bien exposé dans les rapports des MM Prof. MOUTSOPOULOS, Prof. PAVLOVITCH, Prof. SEZGIN, Mme STOIKA, Mme NOVAKOVA, MM MERCER, Dr GNEDOVSKI et KAILA. Je me permets d'exprimer ma joie que dans mon rapport de l'année passée je soutenais cette thèse, juissante d'une estime générale.

Le problème de la recherche des modèles de l'architecture populaire n'est pas posé de la même façon. Ici les différences des opinions des honorables membres du Comité sont plus considérables. Une partie

d'eux, formellement ou jusqu'à un certain point, l'identifient à l'architecture rurale (MM ROMAN, KAILA, GSCHWEND, MERCER, Mme NOVAKOVA, Mme STOIKA), en se basant pas seulement sur la présence actuellement existante de bâtiments de ce type, surtout dans les villages, mais aussi sur des raisons plus importantes- la technologie intégrale du processus de leur construction, l'emploi de matériaux de construction donnés ou des technologies, l'aspect architectural de ces bâtiments et leur destination fonctionnelle etc.

Une autre partie des membres du Comité, à la base de l'expérience de leurs patries, défendent l'opinion que les modèles de l'architecture populaire devraient être cherchés pas seulement dans le village, mais aussi dans d'autres localités (MM Dr GNEDOVSKI, Prof. PAVLOVITCH, Prof. MOUTSOPOULOS, Prof. SEZGIN, Mr LAENEN; j'ai présenté cette opinion aussi dans mon rapport de l'année passée). La conviction des partisans de cette thèse est fondée sur le fait que ce n'est pas la localité qui fait autorité, mais les différences qualificatives importantes (des mœurs et de fonction et artistique-esthétiques), qui sont propres aux objets de l'architecture populaire et qui pourraient être déterminées d'après ces caractéristiques dans les localités rustiques, mais aussi bien dans les localités urbaines.

Il existe certaines différences d'opinion parmi les membres du Comité par rapport à l'espèce de bâtiment qui devrait être considérée comme objet de l'architecture "vernaculaire". D'ailleurs personne ne doute que la maison populaire et les constructions d'agriculture, d'artisanat et d'autres activités de travail des masses populaires dans le village et partiellement dans la ville, sont évidemment des œuvres de l'architecture populaire. Les différences touchent les petits bâtiments ruraux à destination religieuse et des ensembles de monastère, des bâtiments municipaux dans le village et dans la ville. Par exemple Mr GNEDOVSKI prétend que l'on peut considérer les églises rustiques,

- o Les petits ensembles de monastère, les bâtiments des simples citoyens-artisans et tous les autres, dont la construction est faite en employant les manières et les formes de construction et d'architecture traditionnelles, comme des objets de l'architecture populaire. Mr Prof. PAVLOVITCH soutient l'opinion que tous les bâtiments rustiques et urbains qui datent de la fin du XIXème siècle, à condition qu'ils ne sont pas construits d'après des projets de techniciens autorisés et de méthodes de construction modernes, font part de la même catégorie. Mr KAILA joint aux objets de l'architecture populaire finlandaise les maisons en bois de la ville et tous les bâtiments du village- des fermes, des églises etc., datant de la fin du XVIIIème siècle jusqu'à 1920. D'après Mr GSCHWEND ce sont les bâtiments dans toutes les localités permanentes dans la province (à part les grandes villes) etc.

Je suis persuadée que notre Comité ne se trompera pas en considérant d'objet de son attention et comme objet de l'architecture "vernaculaire" tous les bâtiments de la ville et du village, sans faire différence de leur destination, à condition qu'ils sont construits à l'aide des manières et formes traditionnelles pour l'architecture et la construction d'un pays donné, par des artisans bâtisseurs, issus du peuple et qui ont construit des bâtiments pour les besoins du peuple.

A la suite de ce qui était dit plus haut, nous sommes obligés d'examiner un autre problème important- celui qui touche les auteurs de cette architecture. L'opinion commune parmi les membres du Comité est que cette architecture est oeuvre de représentants du peuple qui ont acquis leur qualification grâce à l'expérience accumulée au cours des siècles et transmise de génération en génération, et non d'architectes érudits ou de techniciens autorisés, comme il est bien évident des rapports. Mais ici nous sommes une fois de plus devant certaines différences d'interprétation. Une partie des membres honorés du Comité (MM Dr ROMAN, Prof. SEZGIN) prétendent que la masse prédominante

des créateurs étaient les consommateurs-mêmes- propriétaires des bâtiments, aidés par leurs parents ou voisins (Mr Dr ROMAN), ou parfois des communes d'artisans-maçons (Mr Prof. SEZGIN), tandis que la partie prédominante des autres membres défendent l'opinion que dans ce cas il est question d'une oeuvre, résultat du travail de maîtres-artisans spécialisés, issus du peuple, semblable aux autres métiers artistiques-poterie, orfèvrerie, métier du forgeron etc. Par exemple Mr Dr GNEDOVSKI, Mr Prof. MOUTSOPOULOS et Mr GSCHWEND considèrent l'architecture populaire comme résultat de l'oeuvre de l'état artisanal professionnellement qualifié, organisé dans des communes (artels, confréries, "esnafs", troupes), d'après son propre système, résultat pas seulement d'intuition ou expérience accumulée, mais aussi de connaissances professionnelles spécifiques. Même plus, Mr KAILA affirme que par rapport à son propre pays ces maîtres-bâisseurs, issus du peuple, gardaient leurs manières professionnelles, même en passant une formation dans des écoles professionnelles d'état à Stokholme. L'opinion que ces créateurs sont des maîtres du peuple, gardes de la tradition, est soutenue aussi par Mme Dr STOIKA, Mme Dr NOVAKOVA, MM Prof. PAVLOVITCH et Dr LAENEN.

Je suis persuadée que les arguments de la partie prédominante des membres du Comité, avec lesquels je suis solidaire, sont indiscutables. Cela est prouvé par les objets-mêmes de l'architecture populaire, où à part les travaux de construction plus ou moins précisément accomplis, comme la construction des fondations, des murs, des constructions de sols ou de toitures (pour lesquelles on pourrait trouver suffisante une habileté ordinaire), sont en présence aussi, parfois très précisément accomplis, des éléments architectural-artistiques- balustrades, colonnes, frises, corniches, plafonds, niches murales, étagères et beaucoup d'autres, qui sont oeuvre, évidemment, de maîtres qualifiés, démontrant un haut degré d'habileté et de maîtrise artistique. Il est

peu probable que l'on puisse attribuer tout cela à tout propriétaire, qui n'a construit que sa propre maison ou éventuellement qui a aidé ses parents ou voisins lors de la construction des leurs.

Même plus, comme remarque Mr Prof. GNEDOVSKI, dans plusieurs cas lors du projet ou la construction par des maîtres du peuple des objets plus importants, nous observons même des systèmes de corrections optiques compliquées, ce qui prouve déjà un niveau de connaissances professionnelles, qui n'est moins élevé que celui des architectes spécialisés; mais ces connaissances sont suite et expression d'autres conceptions architectural-esthétiques et sont appliquées à l'aide d'autres manières architectural-constructives.

Si nous essayons, Mesdames et Messieurs architectes, à construire tous seuls, même un mur assez haut, nous comprendrons que cette habileté, élémentaire à premier coup d'oeuil, ne peut pas être gagnée d'un seul coup. Aussi nous ne trouvons presque d'exemples de réalisation maladroite parmi les monuments de nos architectures populaires. Au contraire! Ce que nous admirons, pas seulement nous autres les spécialistes, mais aussi les simples citoyens, c'est justement cette maîtrise qui permet d'atteindre un art parfait à l'aide de simples technologies, de matériaux modestes et de moyens d'expression artistique sobres. Et, d'après moi, tout cela ne peut pas être considéré comme un art "primitif" au sens propre du mot, ou bien comme une expression spontanée d'un propriétaire sans spécialisation artisanale.

A la base de l'analyse plus détaillée des matériaux présentés par les membres du Comité, aussi bien que d'après l'interprétation de la notion-même d'"architecture vernaculaire" je peux affirmer qu'il faut faire des corrections sérieuses de la conception exprimée dans mon rapport de l'année passée à l'égard de l'époque où nous devons chercher les objets de l'architecture populaire. Et, en effet, puisqu'il est question d'oeuvres, typiques pour un certain pays ou peuple depuis

"un temps immémorial", il est évident qu'il serait difficile d'imposer une restriction "ante quem". Nous pourrions plutôt imposer une restriction tout à fait générale "post quem" et ce serait probablement le début de l'ère industrielle. Je dis "tout à fait générale", car pour les pays différents, même pour ceux de l'Europe, cette limite a une expression réelle en années, décades ou même siècles; ne parlons pas des pays des autres continents ou les ainsi nommés pays sous-développés. Elle est tout à fait générale aussi à cause du fait que même aujourd'hui, comme remarquent MM GNEDOVSKI, Prof. PAVLOVITCH etc., même dans les pays industriellement développés dans certaines localités on continue la construction de certaines espèces de bâtiments à l'aide des manières traditionnelles et des matériaux constructifs traditionnels et, évidemment dans ces cas-là il faudrait se baser sur d'autres critères. Par conséquent il est peu probable que l'opinion de Mr Dr ROMAN de l'architecture populaire comme un cycle fermé soit universellement valide.

C'est une autre question que ce qui est resté comme architecture populaire vivante dans un pays donné, à cause d'un certain nombre de raisons, que l'on ne traitera ici; ne date pas de tout d'un temps immémorial, mais le plus souvent, à l'exception rares dans quelques pays, pas plus tôt que du XVIIème - XVIIIème siècle, tandis que ce qui est plus ancien se trouve dans un tel état, qu'il pourrait faire objet plutôt à l'archéologie, qu'à notre Comité.

De même c'est une autre question que ce qui est resté comme architecture populaire vivante dans un certain pays, grâce à des causes que l'on négligera ici, soit peu probablement le plus important et le plus caractéristique pour les époques historiques concrètes de l'évolution de cette architecture. Ou, au moins, on ne pourrait toujours être certain qu'il soit ainsi.

Mais tout cela concerne plutôt la deuxième tâche de notre Comité- le

soin de la conservation des monuments de l'architecture populaire, à leur aspect matériel-technique et administratif, aussi bien et surtout par rapport à la question combien, quoi et comment sauvegarder cette présence matérielle d'un volume important qui donne parfois la forme à des agglomérations entières.

Au contraire, par rapport à notre première tâche- l'étude de l'architecture populaire- pour arriver à des succès durables il faudrait sans doute avoir en vue ce processus continu au cours des siècles, de développement, de perfectionnement et de modification de l'art populaire architectural-artistique; de cette façon seulement nous pourrions définir ses particularités typiques et de former par nos efforts communs un système unifié de critères culturel-historiques et artistique-esthétiques pour son appréciation et classification.

A cet égard je considère de particulièrement précieux les jugements de Mr Prof. GNEDOVSKI, exposés dans son rapport, où il souligne que pour les monuments de la sois dite "grande architecture" il existe un tel système de critères et il offre la possibilité d'apprécier leur importance architectural-esthétique et historique, leurs principes urbanistes etc., tandis que "pour l'architecture populaire qui représente un espace spécifique de formes, mises à jour en résultat d'une activité particulière, on n'a pas établi encore de tels critères".

Par conséquent, pour aboutir à notre deuxième et la plus essentielle tâche- décider combien et quoi de l'architecture d'un pays donné devrait être conservé, aussi comment le faire, quels sont les degrés admissibles de son adaptation etc.- il faut élaborer un système uni de critères de ses valeurs. Ce système doit probablement comprendre deux grands groupes d'indices d'appréciation- valeur esthétique et valeur historique.

D'après Mr Prof. GNEDOVSKI, avec qui je suis solidaire, les critères les plus importants de la valeur esthétique sont les suivants:

- esthétique et environnement
- esthétique et fonction
- esthétique et matériaux
- esthétique régionale (c'est à dire, d'après moi, ce qui définit le typique d'une architecture populaire donnée).

Et, en qualité de critère générale d'importance historique s'impose la répercussion des étapes et des particularités de la vie populaire au cours de différentes époques historiques par l'intermédiaire des oeuvres d'architecture.

Voilà, Mesdames et Messieurs, les questions plus importantes qui, d'après moi, ont mérité d'être prises en considération, comme généralisation de vos rapports particulièrement précieux. Je me sens très satisfaite du fait que le rapport proposé par moi à notre réunion de l'année passée, au moins j'ai une telle impression, a pu servir de fond à des réflexions avisées de la part de chacun de nous, réflexions qui, j'en suis certaine, contribueront énormément à notre travail commun.

Pour finir, je voudrais partager ma conviction que, pour faire avancer notre activité et lui donner une expression plus concrète, il serait bien souhaitable d'organiser nos réunions annuelles dans des pays différents, auxquelles nous pourrions discuter sur place certains problèmes essentiellement importants parmi les ci-mentionnés. Je prie les membres du Comité de partager leurs réflexions sur cette question, et aussi d'apprécier si les possibilités à ce rapport sont réelles. Je vous remercie de votre aimable attention et je compte sur un échange d'opinions animée sur tout ce qui était mentionné jusqu'à maintenant.



## BIBLIOGRAPHIE

BRENNETOT A., 2007. Faut-il oublier Frank Lloyd Wright ? Les promesses de l'habitation usonienne. *cybergeo : european journal of geography* [en ligne], <http://cybergeo.revues.org/12283#bibliography>.

BRUCE B.P., 2002, Taliesin West. ADA editors.

BRUCE B.P., 2002, Usonian Houses. ADA editors.

BUZZARD C-E., COLTER M.E.J., HARVEY F., 1933. Manual for Drivers and Guides: Descriptive of The Indian Watchtower at Desert View and Its Relations, Architecturally, to the Prehistoric Ruins of the Southwest. BUZZARD C-E.

FRAMPTON K., 1983. Towards a Critical Regionalism: Six points of an architecture of resistance. Bay Press.

GRATTAN V. L., COLTER M.E.J., 1933. Builder upon the red earth. Taschenbuch.

JOY R., 2005. Desert Works. Princeton architectural press.

PEREZ P., 2011. L'adobe dans le sud-ouest des Etats-Unis, in La brique de terre crue Guilheux et al.. Montpellier : Esperoux.

RAPOPORT A., 1972. Pour une anthropologie de la maison. Paris :Dunod.

RUDOSFKY B., 1980. Architecture sans architectes. Chêne.

SMITH K., 2009. Franck Lloyd Wright, l'intégrale. Chêne.

WRIGHT F.L., 1998 Autobiographie. La passion.

ZEIGER M., janvier-février 2003. Dirt comes clean. Dwelling. p.30-32.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

**Figure 01** Schéma de principe de l'architecture vernaculaire, p.18

**Fig. 02** Les « fours corners », regroupent les quatre états du Colorado, de l'Utah, du Nouveau-Mexique et de l'Arizona, p.19

**Fig. 03** Vue d'ensemble de la tour avec sa partie haute et sa partie basse. Source : <http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu>, p. 24

**Fig. 04** Kabotie peignant la « snake legend ». Source : <http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu>, p.25

**Fig. 05** L'escalier en colimaçon somptueux. Source : <http://grandcanyonhistory.clas.asu.edu>, p.26

**Fig. 06** Round Tour Cliff Palace. Source: <http://www.nps.gov/>, p.27

**Fig. 07** Square Tower à Hovenweep. Source : <http://www.nps.gov/>, p.27

**Fig. 08** Cette photo avec la tour sur la droite et le paysage désertique à gauche est une photo qu'on retrouve souvent. Preuve que la Watchtower fait parti du paysage culturel. Source : Source : <http://www.nps.gov/>, p. 30

**Fig. 09** La citadelle de Wupatki. Source : <http://www.nps.gov/>, p.32

**Fig. 10** Plan de masse, p. 37

**Fig. 11** La maison est en retrait vis-à-vis de la rue, les espaces sont non-délimités, ils marquent une distance entre l'espace public et l'espace intime de la maison. Source : [www.thefrankloydwrighttour.com](http://www.thefrankloydwrighttour.com), p.37

**Fig. 12** Le jardin marqué par la forme en L du bâtiment, qui s'ouvre largement sur cet espace intime. Source: [www.findingmrwright.com](http://www.findingmrwright.com), p.37

**Fig. 13** Façades originales dessinées à la main. Source : Bruce B.P., Usonian Houses. p.38

**Fig. 14** Le prolongement de la toiture en porte à faux. Source : <http://www.findingmrwright.com/>, p.39

**Fig. 15** Plan Rez-de-jardin avec sa composition asymétrique, p.39

**Fig. 16** Le mur porteur dynamise et divise l'espace. Source : <http://www.findingmrwright.com/>, p.40

**Fig. 17** Plan de 1948, après extension, p.41

**Fig. 18** vue sur le jardin japonais. Source : <http://www.findingmrwright.com/>, p.42

**Fig. 19** Plan de masse, p.45

**Fig. 20** Construction des châssis en toile. P.46

**Fig. 21** Coupe de principe d'une cabine, p.46

**Fig. 22** La couverture légère du camp sera reprise dans le projet de Taliesin West  
Source : <http://www.steinerag.com/>, p.47

**Fig. 23** Masterplan de 1946, p.48

**Fig. 24** Vue depuis la loggia en 1946. Sera par la suite fermée. Photo : Yukio Futagawa. p.48

**Fig. 25** vue de la pergola. Yukio Futagawa. p.48

**Fig. 26** Vue de la « garden room » et son jardin en 1946. Photo : Yukio Futagawa. p.48

**Fig. 27** Vue de la cuisine et de la piscine triangulaire extérieure en 1946. Photo : Yukio Futagawa. p.48

**Fig. 28** Vue intérieure de la salle de dessin en 1946. Photo : Yukio Futagawa. p.48

**Fig.29** Schéma d'implantation, p.49

**Fig. 30** Le coffrage du mur de pierre et béton. Source : <http://www.healthbeautylife.com/>, p.51

**Fig. 31** Construction des châssis en toile. Source : Photo : Yukio Futagawa, p.52

**Fig. 32** Schéma de principe du durable. Source cours Chatelet, p.57

**Fig. 33** Plan de masse, p.59

**Fig. 34** Apport de paysage dans la pièce de vie. Photo : Bill Timmerman, p.62

**Fig. 35** Cadre sur le paysage dans la chambre. Photo : Undine Pröhl, p.62

**Fig.36** La baie vitrée se prolongeant au-delà de la toiture en papillon. Photo Undine Pröhl, p.62

**Fig. 37** Les crêtes des montagnes se confondent avec la pente de la toiture. Photo : Bill Timmerman, p.63

**Fig. 38** Coupe de principe. Source: Rick Joy desert works, Broché, 2004, p.63

**Fig. 39** Le porte à faux de la toiture en métal accentue la légèreté. Photo : Bill Timmerman, p.63

**Fig.40** Depuis l'intérieur, la toiture oriente les espaces vers l'extérieur. Photo : Bill Timmerman, p.64

**Fig.41** Les ouvertures sur l'extérieur tiennent compte de la course du soleil. P.65

**Fig. 42** A l'ouest le végétal joue un rôle de masque protecteur. Photo : Bill Timmerman, p.66

**Fig.43** La toiture en porte à faux fait de l'ombre à l'ouverture en été. Photo : Bill Timmerman. P.66