



**HAL**  
open science

## Variations : de l'idée à la construction, quels sont les rapports entre la pensée et la matière en architecture ?

Vincent O'Connor

### ► To cite this version:

Vincent O'Connor. Variations : de l'idée à la construction, quels sont les rapports entre la pensée et la matière en architecture? . Architecture, aménagement de l'espace. 2017. dumas-01669179

**HAL Id: dumas-01669179**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01669179>**

Submitted on 20 Dec 2017

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



## Variations

De l'idée à la construction, quels sont les rapports entre la pensée et la matière en architecture?

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes

## Variations

De l'idée à la construction, quels sont les rapports entre la pensée et la matière en architecture?

Présenté par Vincent O'Connor

Mémoire de master sous la direction de Maëlle Tessier  
Domaine d'étude 3: Projeter: du savoir-faire au penser-le faire

Séminaire Nouvelles Pratiques Urbaines  
Prospective urbaine, activités projectuelles et pratiques artistiques

p.6	Préambule		III. Le musée la Congiunta par Peter Märkli.
p.14	Introduction	p.112	1. Un objet architecturale ouvragé en béton.
	I. Mise en oeuvre technique et conception, la notion de poétique de la construction.	p.126	2. L'univers conceptuel de P. Märkli, une pensée de l'architecture très liée à la sculpture.
p.22	1. La mise en oeuvre des matériaux, le tectonique et le filigrane chez K.Frampton.	p.158	3. Jeu sur les proportions et les figures, le travail particulier du mur.
p.30	2. La présence du bâti, M. Steinmann et la 'Forme Forte'.		
p.38	3. L'idée et la matière dans le processus de conception, l'apport de J. Pallasmaa.	p.188	Conclusion
	II. La chapelle St Benedict par Peter Zumthor.	p.192	Bibliographie, médiagraphie
p.48	1. Une architecture poétique en bois, la chapelle St Benedict par P. Zumthor.		
p.60	2. L'approche de la matérialité dans le processus conceptuel de P. Zumthor.		
p.86	3. Mise en oeuvre matérielle de la chapelle, la question de la présence du bâti.		



Peter St John, cofondateur du cabinet d'architecture Caruso St John, évoque dans un entretien publié dans *El Croquis* (No 166) qui leur est consacré, la relation de l'idée à la construction comme une relation pouvant varier en intensité : « *J'ai travaillé avec Florian sur plusieurs projets, dont aucun n'a été construit, mais j'ai plus appris au sujet de la construction à travers lui que n'importe qui d'autre. La connexion entre les idées et la construction, par exemple, je n'avais jamais vraiment vu que cela pouvait être reliés de manière aussi intense.* » C'est alors qu'il est assistant de Florian Beigel, enseignant et chercheur à la London Metropolitan University, que P. St John fait cette réalisation, sans même travailler sur des projets construits. La nature de cette relation, entre les idées et la construction n'est pas développée plus en profondeur dans la suite de l'entretien, mais cette petite phrase suffit à intriguer et interroger par l'idée de variations d'intensités de la relation.

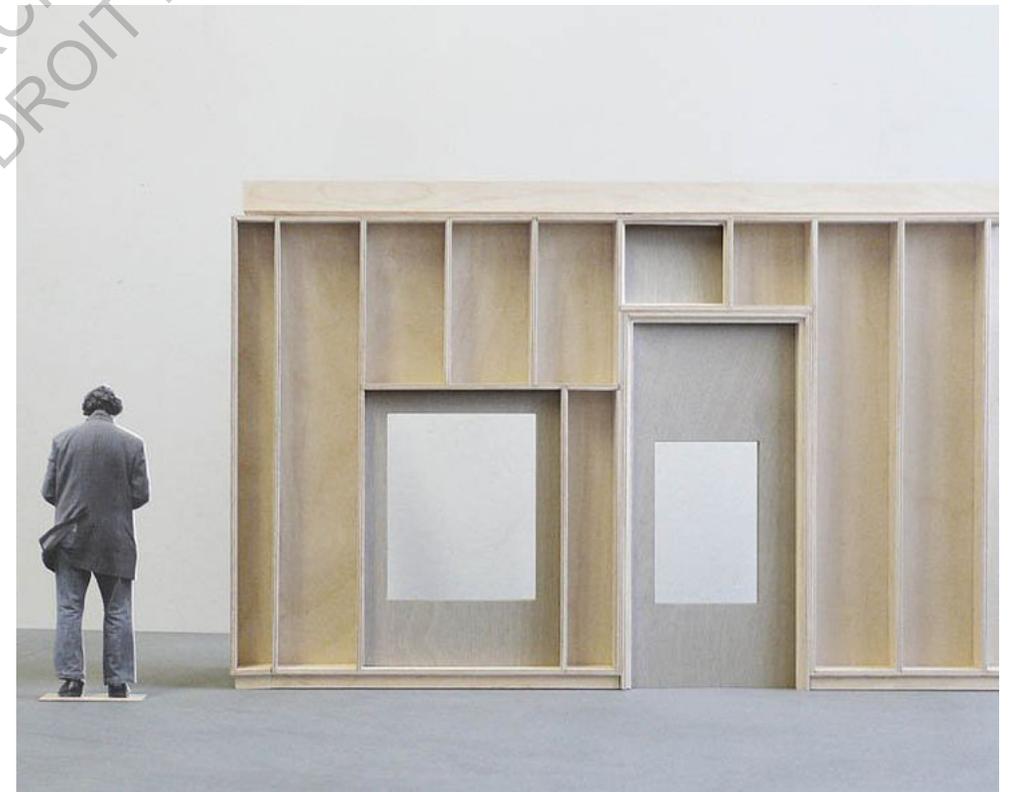
Half Moon Theatre, réalisé à Londres par ARU.

La relation Idées/Construction n'est alors plus aussi simple et évidente, elle ne va pas d'elle-même et ne se laisse même pas comprendre de manière directe. Au contraire, que cette relation puisse varier en intensité pose de nombreuses questions. Comment comprendre la nature de cette relation ? S'agit-il de penser la construction d'une certaine manière ? Et laquelle alors ? Ou s'agit-il de dessiner et concevoir le projet d'une certaine manière ? Mais alors de quelle façon ? Est-ce que des projets conçus en conservant un lien intense entre

Maquette réalisée par ARU pour le projet de rénovation de Aldgate House à Londres.

l'idée et la construction vont se différencier d'autres projets où ce lien est moins intense ? La question de la conception architecturale et du rapport entre l'idée et la construction commence alors à se dessiner.

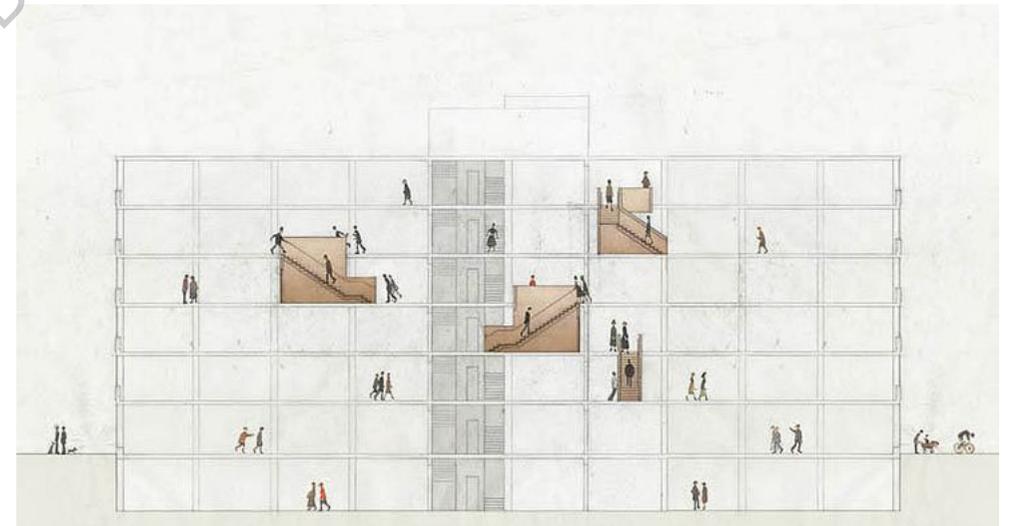
Ces deux architectes, et leur cabinet présentent certains points communs dans les méthodes de travail, et dans l'approche de la conception architecturale. Le cabinet d'architecture, Caruso St John utilise de nombreuses maquettes lors de la conception et explique commencer à travailler au moyen d'élévations et de sections pour ensuite accorder le plan. A. Caruso et P. St John justifie cette approche pour le rapport plus proche à l'expérience que cela permet de tester. Florian Beigel, et son associé, Philippe Christou, ayant formé le cabinet d'architecture ARU (Architecture Research Unit), et qui ont leur studio au sein même de l'école d'architecture, démontrent également une très grande attention à l'expérience et la matérialité à travers leurs méthodes de travail. La maquette produite pour le projet de rénovation du nouveau bâtiment des départements d'architecture et de design de la London Metropolitan University en 2012 illustre ce rapport à l'expérience. Par le choix des matériaux et la composition de l'image à partir d'une maquette physique, une impression de ce que cet espace peut devenir est exprimée et communiquée. C'est aussi une certaine approche de la construction que cette maquette laisse sentir car



La structure du bâtiment existant à été conservé afin d'insérer de nouveaux éléments de construction ainsi qu'une nouvelle matérialité (ci-contre et pages suivantes).

ce projet s'insère dans le tissu bâti existant tout en lui donnant un caractère complètement nouveau.

Ce mémoire est très largement influencé par les manières d'approcher la conception architecturale sur laquelle s'appuie ces architectes ainsi que certains enseignements de la London Metropolitan University. Il prend pour matière première les expériences faites de bâtiments visités au cours d'un voyage d'étude en Suisse en 2013 par le Studio 5 de cette école, alors dirigé par James Payne et Christina Lundvall, tout deux ayant travaillé au sein de ARU et de Caruso St John. L'approche de la conception architecturale proposée reposait alors très fortement sur l'expérience du bâti, notamment sur l'approche d'un bâtiment, sa figure et sa matérialité. C'est au sein de ce studio qu'un ouvrage important (en cours de lecture pendant le voyage) à été recommandé aux étudiants, il s'agit du livre de Kenneth Frampton : *Studies in Tectonic Culture*. Le voyage en Suisse, avec le regard porté sur les bâtiments visités, la lecture du livre de K. Frampton ouvrant de nouvelles perspectives sur la construction, et les questions portant sur la conception architecturale, de la relation des idées à la construction, constituent un ensemble sur lequel ce mémoire, ou du moins la démarche de ce mémoire s'appuie très largement.





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

John Lobell; Louis Kahn  
Between Silence and Light.  
Spirit in the Architecture of  
 Louis I. Kahn  
 (p.48)

*« Un bon bâtiment, à mon avis, doit commencer avec du non mesurable, passer par des moyens mesurables lorsqu'il est conçu, et à la fin doit être non mesurable. Le seul moyen de construire, le seul moyen de faire advenir un bâtiment, se fait à travers le mesurable. Il faut suivre les lois de la nature et utiliser des quantités de briques, des méthodes de construction, et de l'ingénierie. Mais à la fin, lorsque le bâtiment fait partie du vivant, il évoque des qualités qui ne sont pas mesurables, et l'esprit de son existence se libère. »*

L'expérience sensible, faite à travers le corps et les sens, joue un rôle essentiel pour comprendre les rapports entre la construction et la conception en architecture, justement parce que l'expérience permet de se situer comme à mi-chemin entre l'idée abstraite et immatérielle d'un côté, et la matérialité brute et concrète d'un autre côté. C'est à partir de l'expérience que des idées peuvent être abstraites. Et c'est dans l'expérience que l'on se trouve dans la réalité brute et concrète. Le corps est à la fois le siège des émotions, de la conscience et de la pensée, et des sensations et perceptions sensibles. Les idées que nous développons, aussi abstraites soient elles, s'enracinent dans la matière, le corps. Et d'un autre côté, ce même corps est en prise directe avec le monde à travers les cinq sens conjugués. Le toucher, la vue, l'odorat lié au goût, et l'ouïe nous mettent en contact avec la présence physique et matérielle des choses. C'est à travers ces cinq sens que l'objet d'architecture touche, par sa forme et sa matérialité.

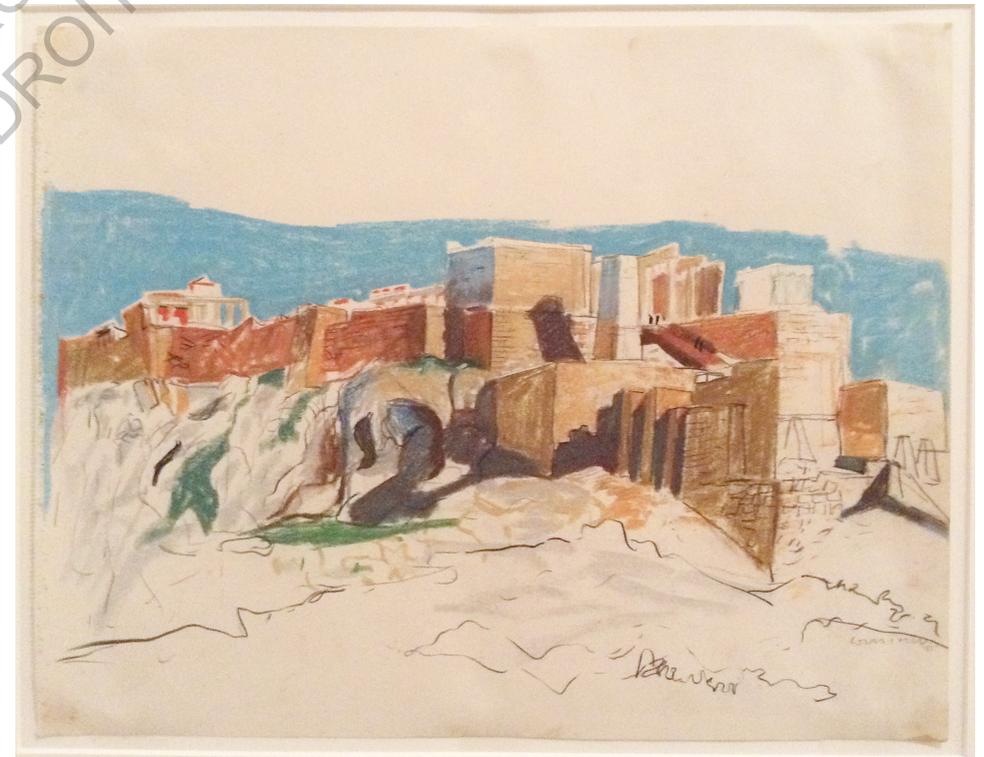
L'expérience directe de l'architecture prend ainsi la place et le rôle de point de départ pour interroger la relation entre idées et construction. C'est en prenant pour point de départ des expériences d'architecture bâtie que la nature de ce lien va être interrogée et analysée pour tenter de comprendre comment il peut varier en intensité. En faisant l'hypothèse que ce lien soit une intensité susceptible de varier par degré, et non un rapport plus mécanique, quantitatif, le rôle de l'expérience comme point de départ de la recherche est à nouveau confirmé. La question qui se pose alors, pour analyser la nature de ce lien, est celle du passage de l'idée à la construction. Comment une idée conceptuelle est-elle amenée à la construction physique et matérielle ? Les deux 'pôles' principaux entre lesquels ce passage peut être analysé sont donc la conception et la construction. Comment se fait le passage de l'un à l'autre ? Quels éléments de la conception vont être conservés, abandonnés, ou transformés, lors du passage à la construction ? Et qu'est-ce que cela indique sur la nature du lien entre conception et construction ?

Pour répondre à ces questions, la démarche méthodologique que ce mémoire se propose de suivre est donc de prendre pour point de départ l'expérience directe et sensible de bâtiments construits afin d'analyser leur construction ainsi que l'univers conceptuel duquel ils sont issus. La question du passage de l'idée à la construction est ainsi évaluée

Croquis des remparts de Carcassonne par Louis Kahn présenté au Design Museum de Londres lors de l'exposition: Louis Kahn: The Power of Architecture en 2014.

à travers les liens que l'analyse de la construction et celle de l'univers conceptuel des architectes permettent d'éclairer. Il s'agit de chercher si la construction peut permettre de mieux comprendre l'univers conceptuel d'une part, et réciproquement, si l'univers conceptuel permet de mieux comprendre la construction des bâtiments d'autre part.

Le choix même des bâtiments pour les études de cas est nécessairement lié à mon expérience personnelle du fait de ce sujet. Mais il est également guidé par d'autres éléments d'ordre théoriques. Concernant donc l'expérience tout d'abord, il s'agit de bâtiments dont les visites ont pu susciter de nombreuses interrogations justement à travers l'effet de l'architecture. Ces interrogations sur la composition architecturale sont à l'origine de ce travail de mémoire. Mais l'importance de l'effet d'une composition architecturale seule n'est pas suffisante pour le choix de bâtiments à étudier et le rôle de l'ouvrage de Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture : The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* est essentiel dans le choix des études de cas pour les liens qu'il tisse entre matérialité et construction. L'apport théorique de cet ouvrage sur la matérialité, et l'intégrité de la conception architecturale par rapport à cette matérialité, constitue également un élément déterminant pour le choix des études de cas.



La notion de 'poétique de la construction' sera analysée dans une première partie à travers les travaux théoriques de K. Frampton et deux autres auteurs, Martin Steinmann et Juhani Pallasmaa. Bien que leur objet d'étude varie, de la construction à la conception, ces trois auteurs partagent une certaine manière de penser le rapport pensée/matière. Cette approche qui leur est commune permet ainsi de constituer un ensemble théorique sur lequel appuyer l'analyse des études de cas, comme un paradigme de lecture à partir duquel confronter et vérifier l'expérience faite d'une réalité concrète et tangible. La chapelle St Benoît, construite en Suisse par l'architecte, Suisse également, Peter Zumthor fera l'objet d'une première étude de cas en seconde partie. Le bois est le matériau essentiel de ce bâtiment dont la construction semble exprimée d'une certaine manière la nature propre. Une troisième partie portera sur l'étude d'un musée, également conçu et construit en Suisse, La Congiunta, par Peter Märkli. Le béton, l'élément minéral, est alors le matériau essentiel de ce bâtiment. L'aspect poétique de ces bâtiments sera évalué à travers l'analyse faite dans les études de cas.

Si la conception et la construction sont liées par un rapport intensif, alors cela implique que l'idée puisse s'incorporer dans la matière avec plus ou moins d'intensité, mais aussi que la matière puisse déjà être une certaine manière de penser à travers sa mise en forme. Construction et conception

pourraient se comprendre comme étant liées par nature. Alors, l'architecture, plus que les fonctions qu'elle peut avoir, est aussi une manière de penser propre.

« Dans son premier livre, Vitruve insiste sur la nécessité de conjuguer le savoir-faire manuel et la connaissance théorique : « Aussi les architectes qui, au mépris de la théorie, ne se sont livrés qu'à la pratique, n'ont pas arrivés à une réputation proportionnée à leurs efforts. Quant à ceux qui ont cru avoir assez du raisonnement et de la science littéraire, c'est l'ombre et non la réalité qu'ils ont poursuivie. Celui-là seul, qui, semblable au guerrier armé de toutes pièces, sait joindre la théorie à la pratique, atteint son but avec autant de succès que de promptitude. »

Pour ma part, je considère que l'architecture doit s'appuyer sur trois piliers : l'analyse conceptuelle, la pratique architecturale et l'expérience – ou rencontre – dans sa pleine dimension mentale, sensorielle et émotionnelle. Je veux insister en particulier sur le fait qu'une rencontre émotionnelle est indispensable pour donner du sens à l'architecture, d'une part, et pour l'apprécier et la comprendre d'autre part. Le travail de conception qui ne tient pas compte de la complexité et de toutes les nuances de l'expérience est réduit à une expertise stérile, dénuée de contenu poétique et incapable d'émouvoir l'âme humaine. De même, la recherche théorique qui n'est pas nourrie par la rencontre personnelle avec la poésie de la construction est vouée à l'aliénation et à la spéculation – et ne pourra, au mieux, qu'établir des relations rationnelles entre les éléments apparents de l'architecture. Or, il n'y a pas vraiment d'éléments dans la création artistique, puisque les parties ne prennent leurs significations qu'à l'intérieur du tout. »

Juhani Pallasmaa  
La Main qui Pense  
(p.142)

Pages suivantes:

Constantin Brancusi  
L'oiseau dans l'espace  
Constantin Brancusi 1876-1957  
Gallimard Centre Georges  
Pompidou/Centre de création  
industrielle (CCI)  
(p.215)



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

1. La mise en oeuvre des matériaux, le tectonique et le filigrane chez K. Frampton.

Dans son livre publié en 1995, *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Kenneth Frampton analyse les travaux de six architectes à la lumière des lectures faites de théoriciens Allemands, Français et Anglais du 19<sup>è</sup>m siècle. C'est à travers l'analyse des travaux d'Auguste Perret, Frank Lloyd Wright, Mies Van Der Rohe, Louis Kahn, Jorn Utzon et Carlo Scarpa qu'il vise à démontrer que l'architecture moderne est un processus de recherches et d'innovations portant autant sur les structures et la construction que sur l'espace et l'abstraction des formes, constituant ainsi la 'culture tectonique' évoquée dans le titre.

La notion de tectonique associée à la construction est d'abord surprenante, car nous associons, surtout en langue française, le mot tectonique à sa signification géologique. Le rapport à la terre, au sol n'est tout de même pas complètement écarté dans son rapport à la construction car il renvoie aussi, et de manière poétique, à la matérialité. K. Frampton en donne une définition étymologique dans l'introduction de son ouvrage : « *D'origine Grecque, le terme tectonique est dérivé du mot tekton, qui signifie charpentier ou maçon. Le verbe correspondant est tektainomai. Ce mot est à son tour relié au Sanscrit taksan, faisant référence*

*à l'artisanat du charpentier et à l'usage de la hache. Des traces d'un terme similaire peuvent être trouvées dans la poésie Védic, où cela fait de nouveau référence à la charpenterie. En Grecque, cela apparaît dans Homère où cela fait référence à la construction en général. La connotation poétique du terme apparaît dans Sappho, où le tekton, le charpentier, assure le rôle du poète. De manière générale, le terme se réfère à un artisan travaillant n'importe quel matériau dur excepté le métal. Au cinquième siècle avant J.C. cette signification subit d'autres évolutions, de quelque chose de spécifique et physique, comme la charpenterie, vers une notion plus générique de la fabrication, impliquant l'idée de poesis. Il semblerait que la notion soit même associée aux machinations et à la création de choses fausses chez Aristophane, une transformation qui correspondrait au passage d'une philosophie pré-Socratique à l'Hellénisme. Il va sans dire que le rôle du tekton conduise éventuellement à l'émergence du maître bâtisseur ou architekton. »*

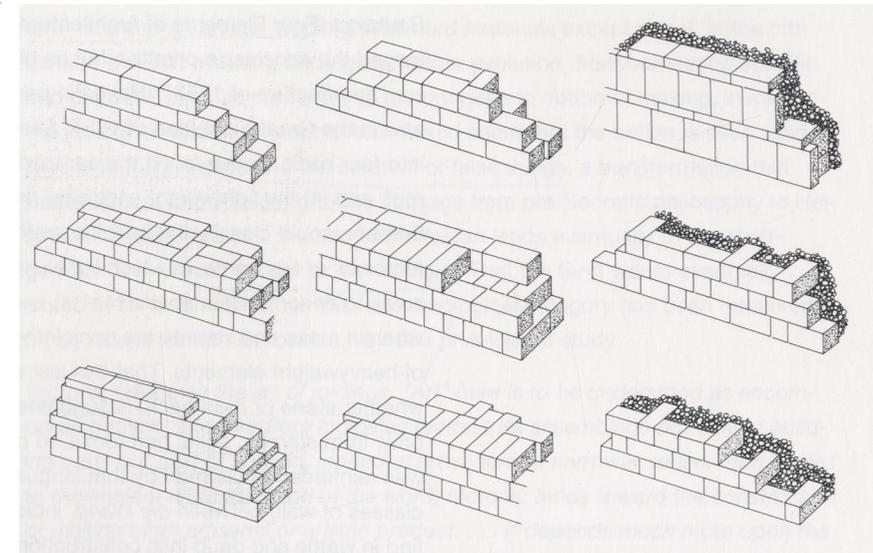
La 'tectonique' dont il s'agit ici est donc bien l'idée d'art de la construction, ou l'art de mettre en forme des matériaux en vue de les assembler pour former un tout construit. La notion d'artisanat est évoquée, ou celle du mot anglais difficile à traduire de 'craft', qui signifie à la fois artisanat et technique tout en impliquant une notion de qualité d'exécution du travail, de travail manuel méticuleux et précis. Une certaine idée de composition prend part dans cette définition de la construction comme art. Cela permet de mieux comprendre alors en quoi la construction peut acquérir une dimension poétique. Les différents

Kenneth Framton,  
Studies in Tectonic Culture.  
The Poetics of Construction  
in Nineteenth and Twentieth  
Century Architecture  
 (p.6)  
 Exemple de construction  
 monolithique.

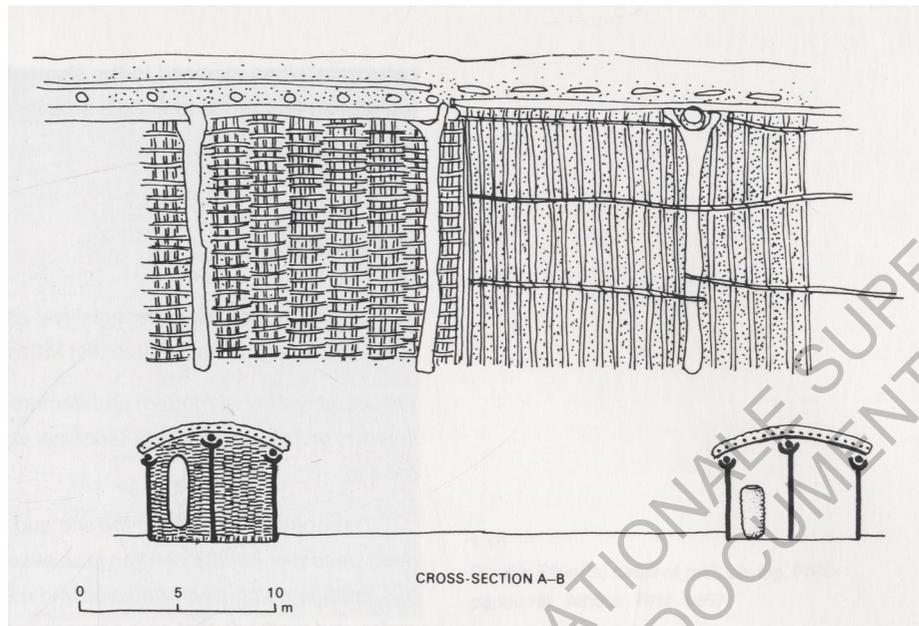
matériaux de construction avec leurs qualités propres prennent d'emblée un rôle important. Ainsi, K. Frampton établit une distinction claire entre les différents types de construction que permettent les différents matériaux de construction. Deux principaux types de construction, appartenant tout deux à la construction tectonique, sont distingués à travers son analyse. Il s'agit des types de construction monolithique et filigrane. Alors que le premier type est très fortement lié au sol et à la terre, auxquels il est ancré de part sa masse et l'origine des matériaux qui le constitue, le second est à l'inverse beaucoup plus léger et semble moins issue du sol que fixé au sol.

Andrea Deplaze  
Constructing Architecture.  
Materials. Processes. Structures  
 (pp.13.14)

Le terme de tectonique de la construction recouvre donc deux systèmes constructifs, avec leur matérialité propre et aux caractéristiques nettement séparées, voire pratiquement à l'inverse l'une de l'autre. Mais ces deux systèmes, avec toutes leurs différences, relèvent pourtant bien d'un même principe commun comme le rappelle Andrea Deplaze dans son ouvrage publié en 2005, *Constructing Architecture Materials Processes Structures* : « Le mot grec *tekon* (charpentier) – que nous prendrons comme représentant de la construction filigrane – a conduit par la suite au mot *architekton*, notre maître bâtisseur, l'architecte. Néanmoins, la construction en filigrane ne devrait pas être vue comme un simple précurseur de la construction solide, comme ayant perdu sa justification entre temps. Car en dernière instance le système de construction



*dépend des ressources naturelles disponibles localement et de l'importance accordée à la durabilité d'une structure. Ainsi, les deux systèmes de construction archétypaux prennent corps différemment mais néanmoins de manière égale au sein même de la construction filigrane et de la construction solide. »*

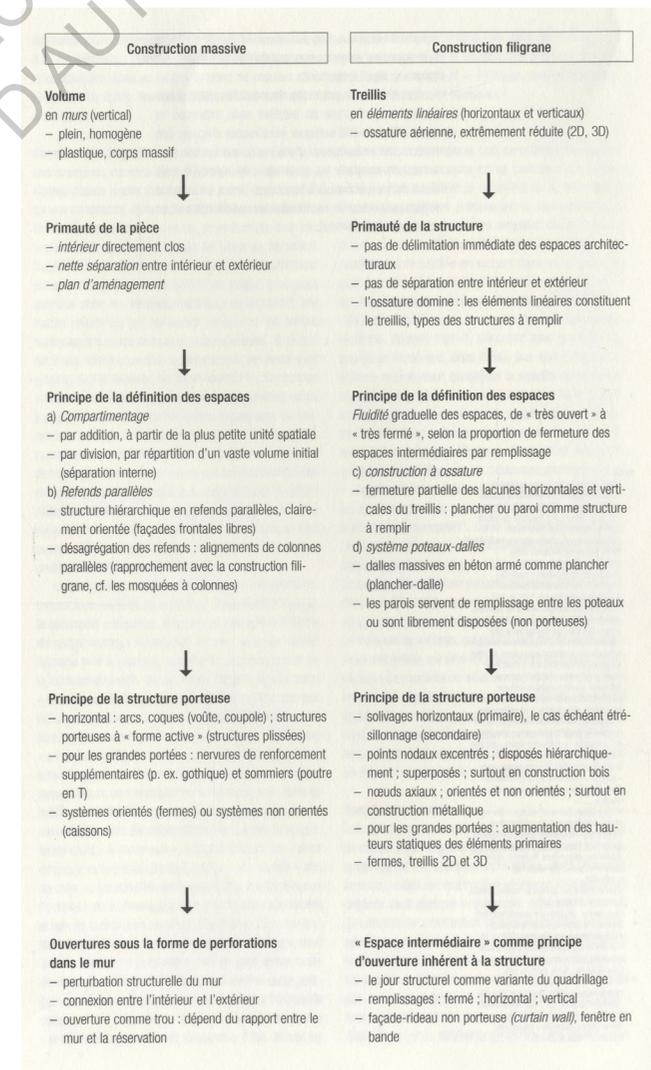


Le titre de ce dernier ouvrage dont la vocation est d'être un manuel pour les aspects constructifs de la conception architecturale, place à nouveau la matérialité comme facteur déterminant pour la construction mais cette fois en analysant le rapport entre les matériaux et leur mise en œuvre à travers les processus de construction et les structures bâties. La distinction entre différents types de systèmes constructifs et structurels se retrouve également dans l'ouvrage de K. Frampton qui, faisant référence à Gottfried Semper, discerne les structures porteuses du bâti de leur revêtement ou enveloppe. Ainsi, la structure porteuse est très clairement différenciée et séparée du revêtement dans le cas de la construction filigrane. La structure porteuse est fabriquée à partir de matériaux légers, tel que le bois, sur laquelle est ensuite fixé l'enveloppe protectrice, permettant ainsi d'aménager facilement des ouvertures pour les portes et les fenêtres. À l'inverse, structure porteuse et revêtement sont identifiés dans le cas de la construction monolithique. Il s'agit des constructions en maçonnerie où les ouvertures étaient moins facilement aménagées.

Kenneth Frampton,  
Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture  
 (p.7)  
 Exemple de construction filigrane.

Andrea Deplaze  
Constructing Architecture. Materials. Processes. Structures  
 (p.16)  
 Le terme de 'construction massive' correspond à la construction monolithique dans ce tableau.

Les deux études de cas analysées dans ce travail correspondent chacune à l'un des deux systèmes constructifs archétypaux. C'est donc à partir de ces références théoriques, et utilisées comme paradigme de lecture, que l'analyse vise à mieux comprendre la notion de poétique de la construction. Mais cette question de la poétique de la construction s'appuie également, à travers l'importance accordée à a matérialité, sur la présence particulière du bâti.



## 2. La présence du bâti, M. Steinmann et la 'Forme Forte'.

Cette question de la présence des choses, des matériaux et de la forme bâtie, est développée par Martin Steinmann dans l'ouvrage recueillant certains de ses articles sur le sujet et publié en 2003 : *Forme Forte*. Le titre de cet ouvrage reprend le terme forgé par cet auteur dans un article publié en 1991 dans la revue *Faces* (No. 19) : *Forme Forte, Vers une Architecture en deçà des Signes*. Le rapport de l'architecture à ses significations occupe une très grande partie des recherches publiées dans le recueil de 2003. Mais M. Steinmann présente également des travaux sur les notions de 'présence des choses' rejoignant ainsi ce qui se trouve 'en deçà des signes', autrement dit sur la présence de l'architecture bâtie en dehors de toutes questions de semiologie. Cette notion de présence des choses, en dessous ou avant que toute signification y soit attachée, permet d'analyser la matérialité et la forme en elles mêmes en introduisant la notion de 'forme forte'. M. Steinmann évoque les sculptures de Constantin Brancusi lorsqu'il formule la notion de forme forte dans son article de 1991 : « *Dans l'architecture contemporaine, on peut constater une tendance à concevoir les bâtiments comme des volumes simples, clairs, des volumes dont la simplicité confère une grande importance à la forme, au matériau, à la couleur, et cela indépendamment de toutes références à d'autres bâtiments. Ces projets ne portent plus le masque de formes*

*étrangères, destiné à cacher qu'ils n'ont plus de visage propre. Ces projets se caractérisent par la recherche de la forme forte – de la gestalt. Constantin Brancusi, qui parlait de « forme essentielle », a incarné de manière aussi simple que puissante l'essence de l'être humain dans son torse de jeune fille de 1918 ou dans son torse de jeune homme de 1923. « En réduisant à l'extrême l'idée d'une figure (par exemple d'un oiseau), Brancusi atteint le point où l'idée fait corps avec la forme, et où se produit une sorte d'oscillation entre les deux ». Rapportée au domaine de l'architecture, cette « forme essentielle » a donc à voir avec la fonction d'un bâtiment, qui inclut sa signification dans la mesure où celle-ci représente l'un des niveaux de sa fonction. »*

Mais si l'on se situe véritablement 'en deçà des signes', alors cette forme essentielle n'a peut-être pas à voir avec la fonction d'un bâtiment lorsqu'elle est rapportée à l'architecture, mais bien plutôt avec ce point où 'l'idée fait corps avec la forme et où se produit une sorte d'oscillation entre les deux'. Ainsi, qu'une forme puisse avoir une certaine force susceptible de varier pourrait se comprendre suivant les variations d'intensité des relations existantes entre l'idée et sa forme, ou entre une matière et l'idée qui gouverne sa mise en forme. Concernant la construction tectonique, dont les modes sont la construction filigrane et monolithique, se serait donc l'idée de ces systèmes constructifs et de leurs matérialités propres, qui trouverait à s'incarner dans la forme. Ainsi, les deux études de cas choisies devraient permettre de rendre chercher les liens qu'il

Martin Steinmann

*Forme Forte*

Op.cit : Pontus Hulten, « Brancusi und die Idee der Plastik », in Constantin Brancusi, version allemande, Stuttgart, 1986, p.47. (p.198)

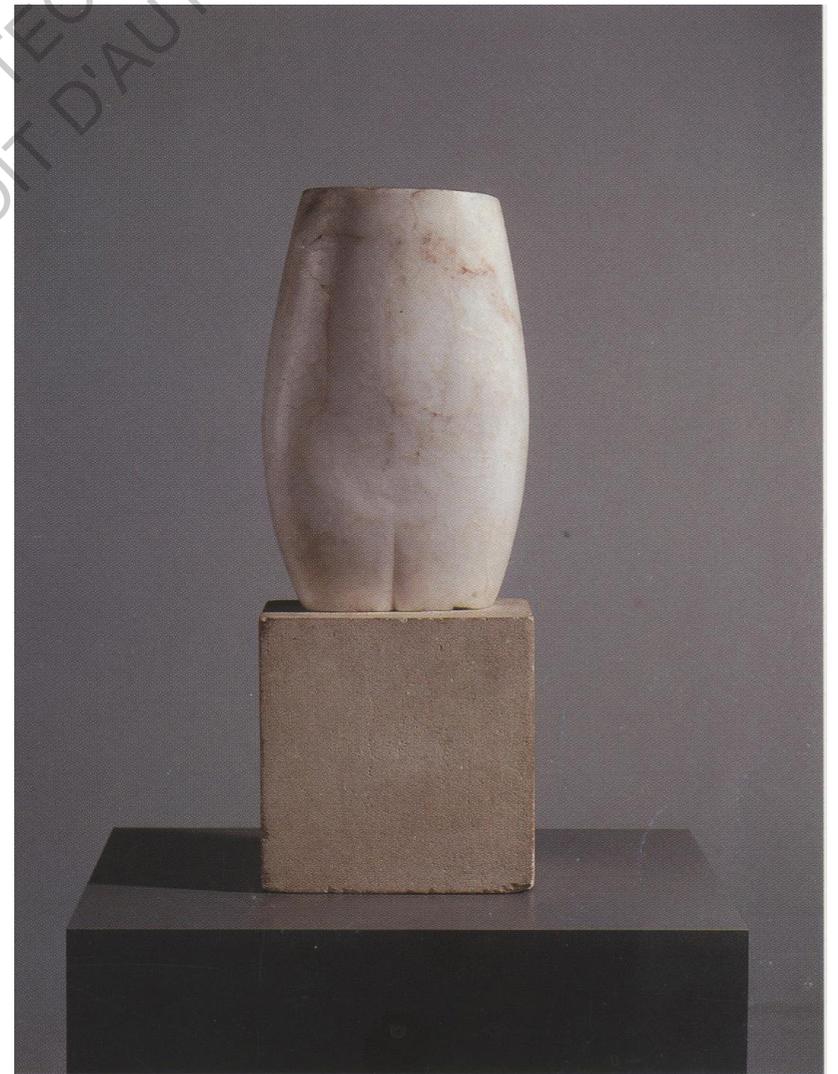


peut exister entre la forme architecturale bâtie et l'idée de la construction à travers la notion de 'présence'.

La force d'une forme peut ainsi se comprendre comme une certaine qualité de la présence des choses. C'est à dire comme une forme dont la présence acquière une certaine intensité. Il ne s'agit pas de formes exubérantes, ou fortes dans le sens d'une domination sur d'autres formes environnantes, mais bien au contraire, la force qui constitue l'objet des recherches de M. Steinmann est une présence subtile de la forme architecturale dans son contexte. Il la définit en utilisant notamment des notions de concordance de la composition architecturale. Il s'agit alors d'une concordance entre l'idée du bâti, de l'architecture, et de sa réalisation physique et concrète. La 'forme forte', telle que M. Steinmann le développe, n'est pas sans évoquer une certaine idée de la poésie de la construction, où la présence matérielle et physique des choses semble dépasser le seul domaine matériel. La forme tire sa force justement d'une certaine consistance de la construction et de la matérialité avec l'idée qui l'anime. Idée se comprend alors dans le sens large de matérialité et de système constructif mais également de la subjectivité de l'architecte, de tout ce qui constitue son univers conceptuel, pour atteindre 'le point où l'idée fait corps avec la forme'. La forme forte acquière ainsi, à travers la composition, ses dynamiques propres.

Constantin Brancusi  
*Torse de Jeune Homme*  
 1923  
Constantin Brancusi 1876-1957

Pages suivantes:  
 Constantin Brancusi  
*Torse de Jeune Fille*  
 1918  
Constantin Brancusi 1876-1957



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

Le place du corps et de l'expérience est à nouveau centrale pour la compréhension de la forme forte, des dynamiques perceptibles dans sa composition et dans sa présence physique et concrète. C'est à travers la perception d'un espace que la plus ou moins grande intensité de sa présence peut se faire ressentir. Les cinq sens associés au mouvement, à son rythme, permettent de faire l'expérience d'un bâtiment particulier et de percevoir ces différences d'intensités. M. Steinmann interprète cette position centrale du corps dans l'expérience faite de l'architecture dans un sens sémiologique : « *Si je m'étends longuement sur le rôle de la perception, alors que je suis chargé d'enseigner le projet – sa conception – aux étudiants de deuxième année, c'est que je suis profondément convaincu du lien étroit qui les associe. Percevoir une chose ne signifie pas simplement qu'on la voit ; percevoir, c'est décomposer ce que l'on voit en formes et en significations, afin de comprendre ce que c'est, ou plutôt, comment c'est fait. La conception suit le chemin opposé, assemblant les composantes d'un objet – des composantes qui n'existent pas par elles-mêmes...* ». Indépendamment de l'interprétation donnée de la nature de la perception, c'est ici le rapport entre la perception et la conception qui est souligné. Ce lien entre perception et conception se retrouve, sous une autre forme, et interprété de manière différente, dès les premières pages de l'ouvrage de Juhani Pallasmaa, *La Main qui Pense* : « *L'apprentissage d'une compétence ne passe pas en premier lieu par le discours, mais par une activité sensorielle et corporelle. C'est en utilisant son*

*corps que l'enseignant transmet son savoir-faire à son élève, qui apprend par imitation, un apprentissage généralement attribué aux neurones miroirs. L'acquisition de connaissances et de compétences par l'expérience sensorielle – par l'introjection, pour reprendre un concept de la théorie psychanalytique – est au cœur de l'enseignement artistique. De même, la première qualité de l'architecte est de savoir traduire la nature multidimensionnelle du projet par des sensations physiques et des images vécues. En fin de compte, c'est la personnalité et le corps tout entier de l'architecte qui sont le lieu du travail de conception. Le projet n'est pas analysé ; il est vécu. ».* Si 'le projet n'est pas 'analysé', mais 'qu'il est vécu', alors cela pose la question de la conception pour les études de cas choisies.

Martin Steinmann  
*Forme Forte*  
(p.181)

Juhani Pallasmaa  
*La Main qui Pense*  
(p.11)

3. L'idée et la matière dans le processus de conception, l'apport de J. Pallasmaa.

Il est difficile d'attribuer un point de départ, comme source ou origine du processus créatif. Il semble néanmoins que l'aspect émotionnel, sensible, ou instinctif prenne une part très importante dans ces premiers moments, du moins dans les domaines de l'architecture et des arts qui nous concernent ici. Cette question de la conception occupe une place centrale pour la compréhension du passage de l'idée à la construction par la mise en lumière du contenu même de 'l'idée'. S'agit-il d'idées constituées de mots? D'images? De sons? D'odeurs? De sensations de mouvements? De perceptions sensibles variées et multiples? Alors, comment toutes ces choses s'accordent-elles pour constituer un tout cohérent, une 'idée'? C'est également la notion d'inspiration qui se dessine derrière celle de la conception. Qu'est-ce qui met en mouvement et anime ce processus? Instincts, émotions, sensibilité sont constitutifs de notre subjectivité propre et individuelle. Cela relève d'une intériorité propre à la conscience. Cette même conscience qui s'extériorise par le processus créatif. Les outils et moyens utilisés pour saisir et mettre progressivement en forme ce qui anime la conscience sont alors déterminants pour en comprendre le contenu. J. Pallasmaa parle ainsi de '*l'essence architecturale du projet*' dans ce processus de conception: « *Mais la conception entièrement informatisée complique les*

Juhani Pallasmaa  
*La Main qui Pense*  
 (p.91)

*premières étapes du travail de conception, qui sont les plus délicates et les plus vulnérables, parce que c'est à ce moment-là que se définit l'essence architecturale du projet. Le dessin au fusain, au crayon ou au stylo établit une relation sensorielle entre l'objet, sa représentation et l'esprit du créateur. Le croquis ou la maquette sont faits de la même chair, de la même matérialité physique, que l'objet à concevoir et que l'architecte lui-même, alors que les opérations et les images informatisées appartiennent au monde immatériel de l'abstraction mathématique. »*

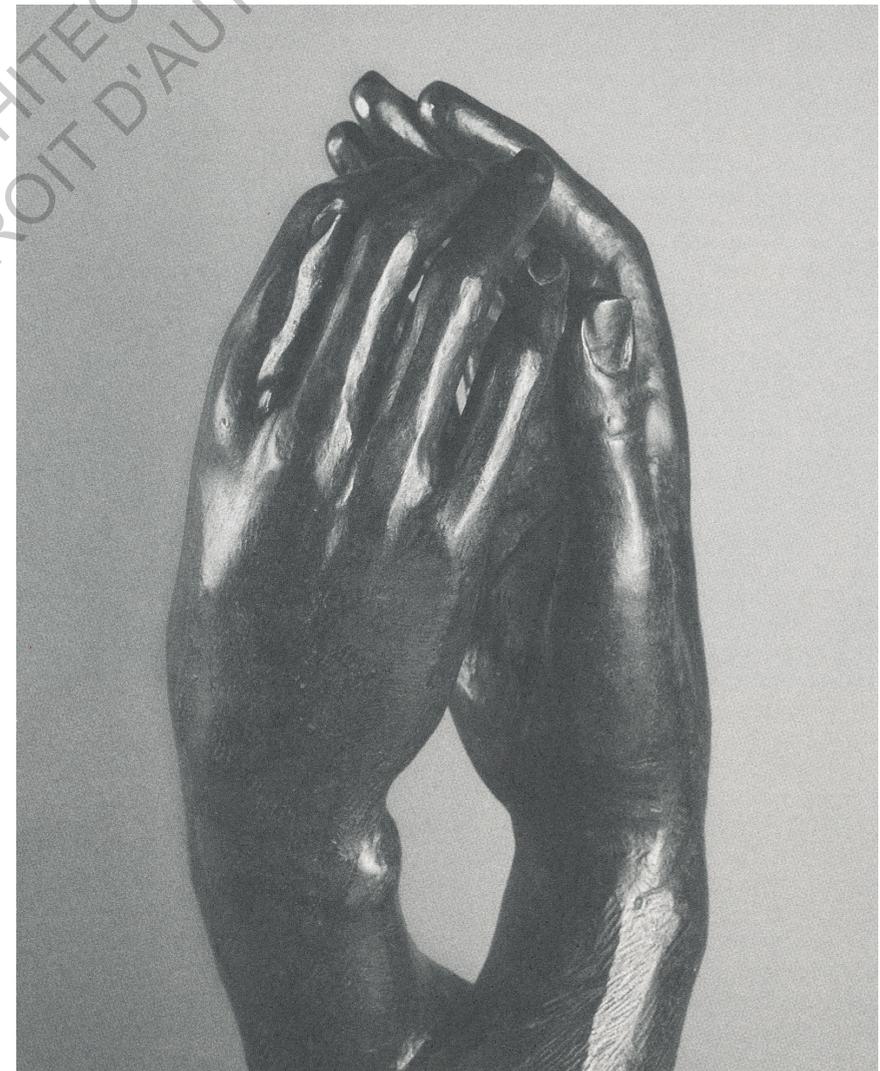
Je voudrais souligner la formulation même de l'auteur, qui parle bien de 'l'essence architecturale du projet', non de l'essence du projet architectural. Ce n'est pas une idée du projet qui est créée dans ces '*premières étapes du travail de conception*' mais bien les matériaux sensibles qui permettront de définir et donner corps aux éléments constitutifs de cette essence architecturale. C'est pourquoi il continue en parlant d'une '*relation sensorielle entre l'objet, sa représentation et l'esprit du créateur*'. Les mots, images, sons, odeurs, sensations de mouvement, perceptions sensibles variées et multiples, sont comme une matière première de l'essence du projet architectural. Mais cette matière première, qui est alors comme les matériaux du projet architectural, nécessite une mise en forme et un travail rationnel de structuration pour être véritablement essentielle de l'architecture d'un projet. C'est le processus de conception architecturale à l'origine duquel on peut saisir un désir de création, une certaine impulsion et énergie créatrice qui tend à s'extérioriser.

Auguste Rodin  
*La Cathédrale*  
La Main qui Pense  
 (p.136)

Juhani Pallasma  
La Main qui Pense  
 (p.137)

Juhani Pallasma  
La Main qui Pense  
 (pp.55-56)

Le processus créatif peut donc se comprendre comme un certain mouvement entre une intériorité et une extériorité où la main se trouverai au point de contact entre ces deux pôles. Ainsi peut se comprendre comment un dessin, ou toute autre production manuelle, porte la trace et le caractère d'une personne. Les 'idées' créées par les dessins à la main sont une certaine mise en relation entre une intériorité et une extériorité : « *Le dessin est un exercice spatial et sensoriel qui associe la réalité extérieure de l'espace et de la matière, d'une part, et la réalité intérieure de la perception, de la pensée et des images mentales, d'autres part, pour en faire des entités singulières et dialectiques.* » (J. Pallasmaa *La Main qui Pense* p85). Les dessins et croquis sont ainsi un certain degré de matérialisation d'une idée, qui unissent dans une nouvelle 'entité singulière et dialectique' une idée, un désir immatériel, à une expression formelle physiquement sensible et matérielle. Cette relation dialectique lie la pensée à la matière dans un processus de création. Le corps, et la rencontre physique de l'idée et de la matière à travers ce corps, dans ses gestes et ses mouvements pour produire de la pensée sont essentiels au processus créatif ainsi compris : « *En dessinant, le designer ou l'architecte ne pense pas au tracé, mais se concentre sur l'image à représenter, comme s'il tenait l'objet entre ses mains ou circulait dans l'espace à concevoir. Au cours de la conception, l'architecte habite l'espace représenté sur le papier. Par cette opération mentale, la réalité du dessin ou de la maquette inspire la réalité matérielle du projet. L'image qui intervient dans le processus de conception*



*n'est donc pas une simple traduction visuelle ; elle est une réalité concrète de l'imagination, qui s'adresse à tous les sens. L'architecte se déplace en toute liberté dans l'espace imaginé, quelles que soient ses dimensions et sa complexité, comme s'il se trouvait à l'intérieur d'un bâtiment, touchant toutes ses surfaces, au contact de leur matérialité et de leur texture. Une intimité qui paraît difficile, sinon impossible, à simuler dans la conception assistée par ordinateur.*

*En dessinant, l'architecte passe la main sur les bords et les surfaces de l'objet à concevoir, comme si les doigts se prolongeaient jusqu'à la pointe du crayon. Le dessin associe naturellement la main, l'œil et l'esprit. Le crayon est comme une passerelle entre deux réalités, celle de la feuille de papier et celle de l'espace mental, de l'objet non existant, entre lesquels l'esprit oscille constamment. ». C'est par ce rôle de 'passerelle entre deux réalités' que la main permet un passage de l'idée vers la construction à travers ces premiers degrés de matérialisation.*

Les premiers moments du processus créatifs peuvent aussi être compris comme les plus délicats car il s'agit alors de saisir ce qui constituera le 'noyau dur' d'un projet. Le processus de conception architecturale est le développement et la réalisation de ce que contient ce noyau dur. Ainsi compris, le passage de l'idée à la construction n'est pas le passage au sens de quitter quelque chose pour quelque chose d'autre, mais bien plutôt au sens d'une progression, comme sur un chemin de découverte : « *L'examen sans cesse répété des détails et des solutions partielles finit*

*par donner naissance à un projet artistique et architectural cohérent, susceptible de répondre à des milliers d'exigences et de critères, tout en traduisant l'idéal personnel de l'architecte de coordination et d'harmonisation. Car le projet d'architecture n'est pas seulement la résolution d'un problème, il est aussi une proposition métaphysique qui exprime l'univers mental et la vision du monde de son créateur. Le processus explore simultanément et entrelace les univers intérieur et extérieur.*

». L'architecture peut ainsi se comprendre comme un travail de composition effectué et répété sur plusieurs niveaux, à différents degrés de matérialité, du simple croquis à la construction en passant par la modélisation physique. La présence de 'l'idée' se retrouve, déclinée sous différentes formes et au moyen de ces différents modes d'expression.

Mais par le rôle et la place du corps dans le processus créatif ainsi compris, l'idée exprimée et extériorisée porte la trace d'une personnalité, d'un certain caractère et d'une certaine manière d'être au monde qui est alors singulière. Au delà de la formulation d'une 'idée', dans le sens décrit précédemment, c'est aussi une certaine position par rapport au monde qui est formulée lors du travail de conception architectural : « *L'architecture structure et articule la chair du monde, pour reprendre les mots du philosophe. Elle donne à cette chair existentielle ses significations spécifiques. Avec l'architecture, l'espace et le temps sont domestiqués, inscrits dans la chair du monde et mis au service de l'habitat. L'architecture organise l'existence humaine et trace*

Vincent Van Gogh  
*Olivier à Montmajour*  
 La Main qui Pense  
 (p.89)

Juhani Pallasma  
 La Main qui Pense  
 (p.133)

*un horizon d'intelligibilité.* ». Au delà de l'idée exprimée, il s'agit d'un certain esprit vivant et à l'œuvre au sein même du travail d'architecture, et qui l'anime. Maurice Merleau-Ponty, également auteur de la *Phénoménologie de la Perception*, utilise son vocabulaire propre et parle ainsi de la « *chair du monde* » et d'un « *horizon d'intelligibilité* » pour décrire ce phénomène. Le processus de conception et de construction en architecture est ainsi une possibilité de créer des espaces vivants et animé d'une énergie propre, investit de sens : « *L'œuvre architecturale n'est pas perçue comme une série d'images rétinienne isolées. Au contraire, elle est touchée et vécue dans la plénitude de son être matériel, incarné et spirituel. L'œuvre authentique est toujours un monde, un microcosme. Elle offre des formes et des surfaces agréables, façonnées pour le toucher de l'œil, mais elle intègre aussi des structures physiques et mentales, ce qui renforce la cohérence et la signification de notre expérience existentielle. L'architecture favorise et organise notre compréhension de la gravité et de la matérialité, de l'horizontalité et de la verticalité, du haut et du bas, sans parler des énigmes éternelles de l'existence, de la lumière et du silence.* ». L'œuvre architecturale, pour reprendre les mots de l'auteur, est ainsi créatrice de sens. Les horizons créés sont matériels, physiques et tangibles en même temps qu'ils peuvent être des horizons de sens propre au champ des idées. La construction peut alors acquérir toute sa force poétique de l'intensité de ce lien.



La question de la matérialité propre des bâtiments choisis sera donc analysée maintenant en vue de discerner les aspects poétiques de la construction. La démarche méthodologique prend pour point de départ l'expérience directe de l'architecture lors des visites pour ensuite présenter les univers conceptuels des architectes. Leur méthode de travail et leur approche particulière de la matérialité et de l'espace est ainsi présentée pour mieux comprendre comment l'architecture est pensée et composée. La matérialité et la construction des deux bâtiments est enfin analysée, selon les deux différents types de construction, monolithique et filigrane, afin de discerner les liens entre la présence du bâti et leur univers conceptuel.

### 1. Une architecture poétique en bois, la chapelle St Benedict par P. Zumthor.

William Curtis  
Poésis La Matière et l'Idée  
 (p.33)

*«Le poète anglais TSEliot a dit ceci: "Good poetry communicates before it is understood." La bonne poésie réussie à communiquer avant d'être comprise. C'est l'abstraction. Ce n'est pas une illustration des choses, mais au contraire une communication extrêmement directe ; elle parle donc le langage de l'âme. »*

J'ai pu visiter la chapelle St Benedict lors d'un voyage d'étude alors que j'étais en troisième année de licence en architecture. Nous avions un programme de visites bien chargé et rigoureusement fixé sur les horaires des trains du réseau Suisse. Lorsque nous sommes descendus à la gare de Sumvitg, petit hameau dans une vallée des Grisons entre Chur et Dissentis, nous savions que nous devrions être de retour dans un peu plus de deux heures, et nous savions que la petite chapelle, si bien connue à travers les revues et les livres d'architectures, se trouvait quelque part parmi les arbres en hauteur. Les images et représentations que je m'étais remémoré dans le train s'estompèrent alors que je commençais à marcher. Je connaissais bien la forme courbe de la chapelle mais ne comprenais pas sa raison d'être. Les dessins du plan m'évoquaient l'idée d'une feuille alors que les photographies de l'extérieur me faisaient penser à un navire, ou une petite embarcation, et je ne comprenais pas quelle avait pu être l'intention de l'architecte. Pourquoi avait-il choisi une forme

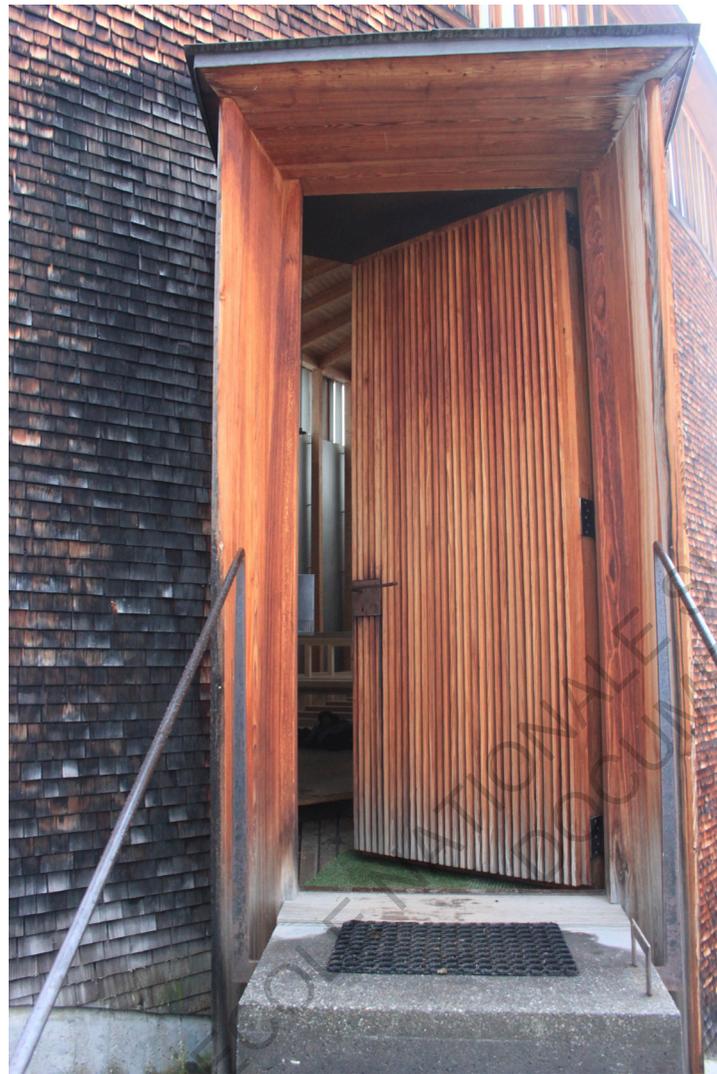
courbe, aux lignes fluides plutôt que de travailler avec des lignes plus orthogonales ? J'interprétais la forme de navire en rapport avec la fonction spirituelle du bâtiment sans être tout à fait convaincu, et la forme de feuille d'arbre que le plan semblait évoquer restait sans explication pour moi. Je restais ouvert aux moindres indices que cette visite pourrait me donner. Peut-être que l'expérience du site pourrait me donner à voir quelques éléments de réponses. Mais j'attendais surtout de voir et d'observer directement l'intérieur de la chapelle pour le travail de la charpente. Je connaissais bien cette structure en bois à travers les nombreuses photographies que l'on peut en trouver, sur internet, dans les revues et livres d'architecture, et j'avais été très intrigué, voir fasciné peut-être, par l'élégance et la finesse de cette construction. Mais les photographies avantageuses, où la lumière est toujours belle peuvent parfois se trouver être assez éloignée de la réalité de l'expérience.

Je commencerai maintenant par décrire cette expérience du bâtiment, de manière brute, proche de la sensibilité, pour ensuite extraire de cela les interrogations et questionnements que cette expérience a suscités. Le cheminement vers la chapelle, l'ascension à flanc de montagne prend une part importante dans cette expérience. Nous étions partis de la petite ville de Chur à bord de ce train qui nous avait emmenés de plus en plus loin au dessus de la vallée et nous avions pu observer les paysages



qui s'étaient déroulés devant nous, apercevant les hameaux dispersés à flanc de montagnes et leur sommets enneigés. Une ligne de démarcation nette se discernait entre les champs sans arbres, encore verts, et les forêts déjà blanchies. C'est au milieu d'un de ces champs que le train s'est arrêté et que nous sommes descendus. Un seul petit bâtiment de bois, ressemblant aux autres maisons de montagnes, indiquait la gare. Elle était fermée. Une petite route avait été construite uniquement pour relier cette gare au village de Sumvitg que nous apercevions un peu plus haut. Le groupe se mit alors en marche, coupant à travers les champs pour éviter tout les lacets que la route était obligée de faire.

L'accès à la chapelle se fait par un chemin de terre qui se prolonge le long de la montagne. La forêt continue de monter sur la gauche alors que la vallée s'étend en contrebas sur la droite. Nous sommes en lisière de forêt, quelques petites habitations derrière nous, la forêt et la montagne dominante sur la gauche et la vallée aux champs ouverts sur la droite. La chapelle se tient au bord du chemin, elle n'en est pas la destination. Quelques marches de béton accrochent l'entrée de la chapelle à ce chemin, comme un petit promontoire, où une petite plinthe qui nous laisse monter dans la chapelle. Cela rappelle l'image de navire mentionnée précédemment, où cet accès évoque un ponton pour accéder au pont d'un navire. Cette image est peut-être davantage renforcée par la



structure en bois dressée juste à côté des marches où l'on peut voir une cloche fixée à son sommet. Il s'agit du clocher, bien que ce mot ne rende pas justice aux impressions que donne cette structure. Il pourrait bien s'agir d'un mât. Mais cette structure évoque aussi les poteaux électriques visibles en contrebas en bord de route. Bien que ce clocher ne soit pas physiquement attaché à la chapelle, il semble pourtant bien faire indissociablement partie de l'ensemble.

Les matériaux se rencontrent et se croisent au seuil de cette chapelle. Alors que l'on se tient sur des marches en béton, solides, monolithiques et bien ancrées au sol, et que l'on voit les lignes verticales de la porte en bois, la poignée de métal que l'on peut tenir en main est fine, sobre, et droite. Mon regard s'est attardé sur les lignes de la porte. Elles me paraissent assez fines, et font s'alterner des teintes de bois sombres avec des teintes plus claires, de la même manière que les tavillons de mélèzes utilisés pour la façade du bâtiment. Des rainures donnent du volume, une certaine épaisseur à la surface de cette porte dont la texture ressort davantage. Les couleurs du bois varient en fonction des rainures mais aussi en fonction de l'humidité et le bois semble s'assombrir par endroits, faisant varier sa texture uniforme, qui acquiert ainsi une certaine épaisseur. L'impression de se tenir sur un seuil est renforcée par l'encadrement de la porte qui ressort suffisamment de la chapelle pour nous séparer du contexte immédiat. Alors que nous sommes toujours



à l'extérieur, une certaine impression d'immersion commence à se faire sentir. Le bois prend le dessus sur les autres matériaux pour devenir omniprésent.

La façade, ou l'enveloppe, de la chapelle n'est percée d'aucune autre ouverture que celle de la porte. Cette enveloppe aux lignes courbes n'est pas brisée, ou interrompue par des ouvertures pour des fenêtres, si bien que l'intérieur est véritablement un espace unique, séparé en quelque sorte de l'extérieur. L'impression d'immersion, ou l'impression de pénétrer dans un autre univers, est renforcée par cette coupure avec l'extérieur. Bien que le mot coupure ne soit pas exactement approprié, car cette séparation n'est pas brutale. Il s'agit bien plutôt d'un cheminement, de la prolongation d'un cheminement, qui nous amène à l'intérieur de cet espace unique, différencié de l'extérieur, sans pour autant en être dissocié. Nous sommes vraiment à l'intérieur d'un espace particulier, propre à la vie spirituelle que sa fonction implique. La qualité de la lumière participe de cette impression d'immersion, car si l'enveloppe n'est pas percée pour laisser place à des fenêtres, la lumière pénètre dans cet espace au moyen d'un bandeau vitré placé entre le toit et l'enveloppe. La seule ouverture sur l'extérieur est un bandeau horizontal tout autour du bâtiment, juste sous le toit, et ne donnant à voir que le ciel. Mais la lumière que ce bandeau laisse entrer dans cet espace donne à voir beaucoup plus que le ciel



en portant l'attention sur la structure de bois, la texture des matériaux, leur couleur et variations d'intensité, ainsi que le jeu de ces éléments entre eux.

Des panneaux de bois, lisses et peints en gris argenté, constituent l'enveloppe à l'intérieur de cet espace. Ces panneaux sont fixés au moyen de tiges métalliques à de fins poteaux de bois, laissant un petit espace entre l'enveloppe et la structure. Ce petit espace qui sépare la structure de l'enveloppe permet alors aux matériaux de prendre plus d'ampleur, et donne une impression de légèreté aux parois et au plafond. Il permet aussi à la lumière de jouer avec la structure verticale par l'ombre portée sur la paroi grise. Ces éléments fins acquièrent alors une certaine épaisseur tout en restant légers. C'est assis sur l'un des bancs, disposés face au petit autel, que l'on peut contempler et s'imprégner de cet espace.

En redescendant rapidement dans la vallée, pour ne pas rater le train, j'aperçois avec plaisir des tavillons de mélèze sur les façades des chalets. Je comprends maintenant ce plaisir comme celui que l'on peut avoir en comprenant un petit détail d'une histoire qui permet de faire sens, de mieux comprendre la trame qui se tisse derrière les choses. Mais cela me porte presque immédiatement sur de nouvelles interrogations. Encore imprégné de cette visite, les impressions diffuses commencent à faire émerger des questions. Comment un



bâtiment, matériel et construit, peut générer un plaisir esthétique et une contemplation proche de la contemplation d'une œuvre d'art ? Comment l'architecture peut-elle produire des effets esthétiques proches d'effets poétiques ? Ces effets poétiques sont-ils dus à une certaine qualité d'exécution dans la construction ? Est-il possible de retrouver la trace de ce caractère poétique dans la conception ?

Visiter la chapelle St Benedict peut laisser une impression durable. La présence particulière de ce petit bâtiment finement ouvragé donne à voir une architecture modeste par la place qu'elle occupe dans la nature, et puissante par la force et la subtilité avec laquelle cette présence est affirmée. Une certaine vision du monde propre à l'architecte se fait ainsi ressentir à travers le bâti comme travail de composition.

*« La beauté de la nature nous touche parce qu'elle est quelque chose de grandiose qui nous dépasse. L'homme vient de la nature et y retourne. A la vue d'un paysage que nous ressentons comme beau, non domestiqué par l'homme, non conformé à son échelle, nous nous faisons une idée de la mesure de notre existence dans l'immensité de la nature. Nous nous sentons entre de bonnes mains. Modestes et fiers à la fois. Nous sommes dans la nature, dans cette vaste forme qu'en fin de compte nous ne comprenons pas et qu'à l'instant de l'expérience vécue, nous n'avons même pas besoin de comprendre, tant nous ressentons que nous sommes une partie d'elle. »*

Peter Zumthor  
Penser L'architecture  
 (p.73)

Le Musée d'art de Bregenz

Pages suivantes:

Le Kolumba Museum à  
Cologne.

Les abris pour vestiges Ro-  
mains à Chur.

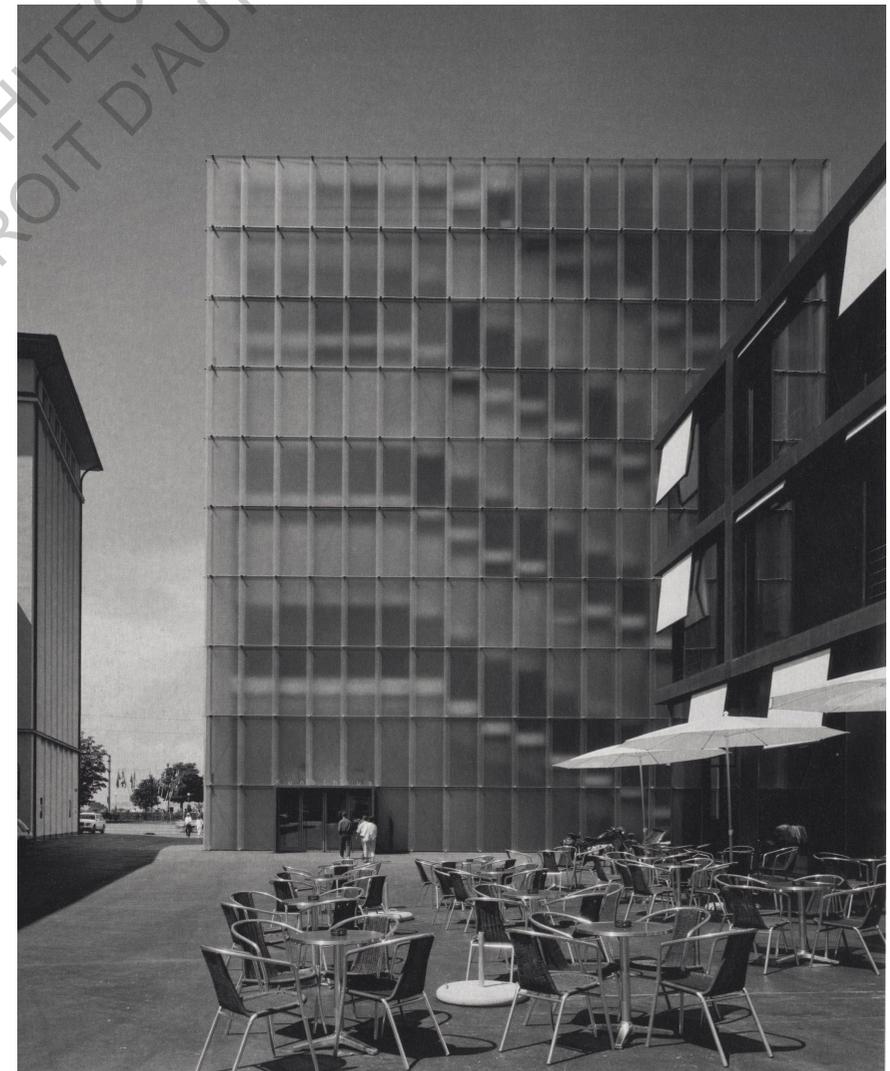
Thomas Durisch.

Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets.

## 2. L'approche de la matérialité dans le processus conceptuel de P. Zumthor.

Peter Zumthor est aujourd'hui un architecte de renommée mondiale, lauréat du 'Pritzker Prize' (équivalent du prix Nobel en architecture) en 2009, son travail est très largement diffusé et publié. Il est notamment célèbre pour des bâtiments tel que les thermes de Vals en Suisse, le musée d'art de Bregenz en Autriche, ou bien encore le 'Kolumba Museum', le musée d'art contemporain de Köln en Allemagne, pour n'en citer que quelques uns. C'est en 1979 qu'il établit son agence d'architecture, sous le nom d'Atelier Zumthor, dans les Grisons à proximité de la ville de Chur après avoir travaillé en tant qu'architecte pour la préservation des monuments pour ce même canton. Une attention particulière portée à la conservation du patrimoine architecturale existant se retrouve clairement dans certains de ses projets, comme le musée d'art contemporain de Köln, où la conception architecturale, qui s'appuie sur le patrimoine bâti existant y est superposée. Ce procédé permet de créer un espace entièrement nouveau sans détruire l'ancien, même au contraire, en l'affirmant davantage à travers la relation nouvelle avec l'architecture.

Cette attention se retrouve également dans le projet d'abris pour vestiges archéologiques Romains à Chur où la forme du nouveau bâtiment suit le plan des ruines à protéger. Le plan de ces abris suit les



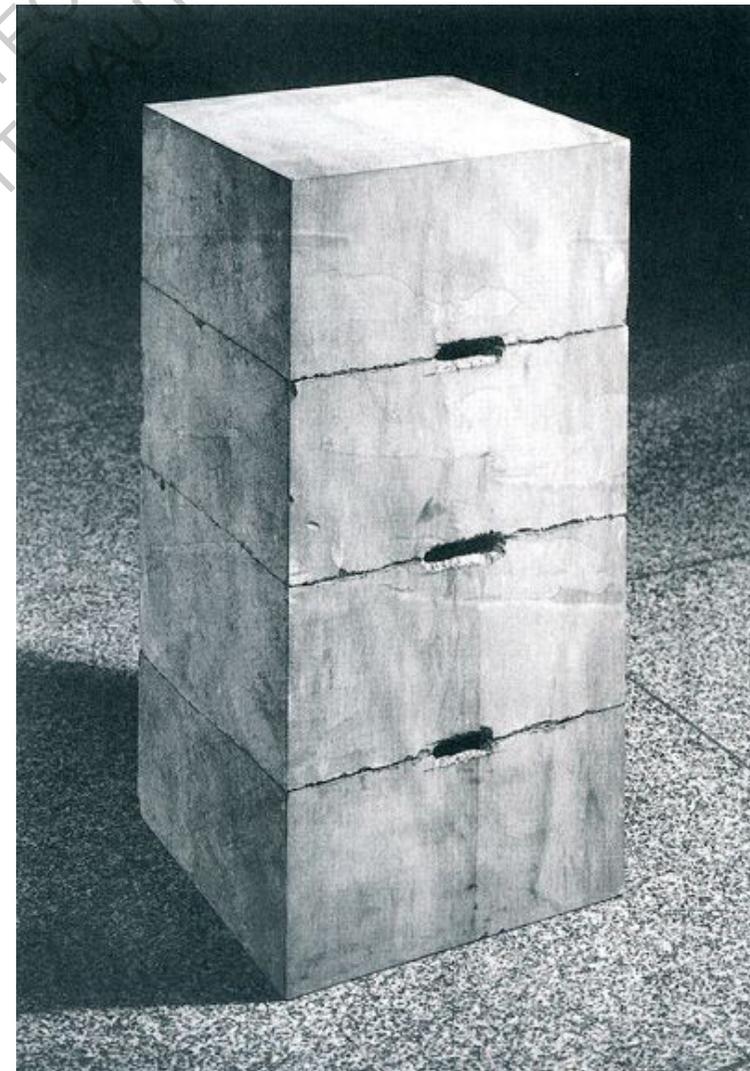


Ulrich Rückriem  
*Dolomite. Taillée. Fendue*

traces laissées au sol par les vestiges pour créer ce qui ressemble à de simples boîtes, ou des écrins, dont les volumes peuvent suggérer la figure des bâtiments d'alors. Ces abris semblent être comme superposés aux vestiges afin de les préserver au mieux. L'intervention architecturale elle-même ne perturbe pas l'existant, et le bois, comme matériau choisi pour ces abris, augmente l'impression de légèreté de l'ensemble qui s'équilibre avec les pierres des vestiges Romain.

P. Zumthor, dans ses projets, démontrent également une très grande attention à la matérialité. Que ce soit dans la maîtrise technique de leur mise en œuvre, bien souvent innovante comme c'est le cas pour le musée d'art de Bregenz par exemple, ou que ce soit dans l'attention portée à la qualité des espaces qu'ils permettent de créer, comme c'est le cas pour la Chapelle St Benedict. Cette attention au matériau, à la présence physique et sensible des espaces, se comprend par la formation d'ébéniste que P. Zumthor a suivie avant de devenir architecte, lui permettant d'acquérir une connaissance des matériaux à travers l'exercice pratique de leur mise en forme. C'est une connaissance acquise de manière concrète et sensible. M. Steinmann évoque ce rapport au matériau lorsqu'il écrit à propos des projets de P. Zumthor que: « *Le fait que la forme renvoie au travail dont elle résulte ressort de façon particulièrement saisissante dans les œuvres de Peter Zumthor. La forme est le signe de ce travail – mieux encore, elle est conçue comme telle.*

Martin Steinmann  
*Forme Forte*  
 (p.120)



Ces œuvres s'apparentent en cela à certaines recherches menées dans le domaine des arts plastiques. Je pense en particulier aux œuvres d'Ulrich Rückriem. Les titres que l'artiste leur donne renvoient au travail auquel la pierre a été soumise, par exemple : *Dolomites/taillée, fendue/150 x 150 x 50cm/1984*. Ce travail se reflète dans les traces qu'il a laissées. Il est à l'origine de l'expérience – sensible – à laquelle ces œuvres donnent lieu. Rückriem, qui qualifie son travail d'« actions sur le matériau », a appris le métier de tailleur de pierre, Zumthor celui de menuisier. Cette pratique artisanale est à l'origine d'un rapport au bois – et, plus généralement, au matériau – qui vient en quelque sorte de l'intérieur, et non de l'extérieur. Jacques Herzog a récemment décrit au cours d'une interview télévisée, le rapport différent qu'entretiennent les architectes avec les matériaux : *n'étant pas eux-mêmes des artisans, comme c'était la règle jusqu'au milieu du 19<sup>em</sup> siècle, ils ne peuvent appréhender les matériaux que sur un mode intellectuel. Pour l'artisan, la construction est un tout, fait de matériaux, d'actions, et de formes. L'architecte doit en revanche commencer par décomposer ce tout avant de pouvoir en constituer à nouveau.* ». Ainsi, indépendamment des questions de sémiologie, il est possible de distinguer différentes manières 'd'apprendre' les matériaux, d'intérioriser ou d'intellectualiser leurs propriétés et leurs qualités. Deux différents types de connaissances peuvent ainsi être discernés. En simplifiant les choses, l'une prend pour point de départ ce qui est sensible, en relation directe et physique avec la nature concrète des matériaux, alors que l'autre est abstraite, en relation avec une connaissance plus objective et générale des matériaux. Alors que la première est intérieure au matériau, la seconde est extérieure.

Cette distinction entre deux manières différentes d'apprendre à travailler les matériaux établis également une distinction entre une connaissance manuelle et une connaissance intellectuelle, où l'on voit que la manière d'acquérir cette connaissance est directement liée à son contenu même. La connaissance intime des matériaux, non seulement de leurs propriétés ou de leurs qualités, mais la notion de leur réaction et de leur effet sensible joue un rôle important lors de la conception chez P. Zumthor qui écrit à ce propos : « ... un grand mystère, une grande passion, toujours une grande joie. « L'harmonie des matériaux ». Je prends une certaine quantité de chêne et une autre quantité de tuf et j'ajoute encore quelque chose, trois grammes d'argent, une clé – qu'aimeriez vous encore ? J'aurais besoin de vous comme maître d'ouvrage pour faire cela avec vous. Nous considérerions les choses concrètement, d'abord seulement en esprit, mais très vite réellement. Puis nous regarderions comment elles réagissent les unes avec les autres. Nous connaissons tous ce phénomène ! Les matériaux s'accordent entre eux et se mettent à chanter, et cette composition matérielle donne naissance à quelque chose d'unique. Les matériaux sont infinis. ».

La description que donne ici P. Zumthor de sa méthode de travail démontre un véritable jeu de composition avec les matériaux, dont les différentes combinaisons et les différents agencements sont concrètement et physiquement testés et expérimentés. Cette démarche témoigne d'une collaboration avec les matériaux au sens où J. Pallasmaa l'entend (citant

Peter Zumthor  
*Atmosphères*  
(pp. 23-25)

Juhanni Pallasmaa  
La Main qui Pense  
 (p.51)

C. Brancusi) : « *Le travail artisanal requiert une collaboration avec le matériau. Au lieu de lui imposer une idée ou une forme préconçue, l'artisan doit être à l'écoute de la matière. Brancusi fut le magicien de la forme pure, mais il s'intéressait aussi aux propriétés innées des matériaux : « On ne peut pas faire ce que l'on veut, mais ce que le matériau permet de faire. On ne peut pas faire en marbre ce que l'on ferait en bois, ou en bois ce que l'on ferait en pierre {...}. Chaque matériau a sa vie propre, et l'on ne peut pas impunément détruire une matière vivante pour en faire une chose muette et inerte. Il ne faut pas essayer de prêter notre langage aux matériaux, il faut collaborer avec eux pour faire comprendre leur propre langage. ».*

C'est donc la connaissance de ces 'propriétés innées' des matériaux que le travail manuel permet d'acquérir et qui distingue la connaissance artisanale. Mobilisée pour la conception, cette connaissance se traduit par une certaine approche des matériaux visant davantage une certaine forme de collaboration plutôt qu'une mise en forme arbitrairement artificielle, faisant ainsi émerger l'idée de la 'vie propre' des matériaux qui se retrouve explicitement dans l'approche de P. Zumthor lorsqu'il décrit son travail de composition : « *Cette distance, cette proximité critique des matériaux entre eux, qui dépend du matériau lui-même et de son poids. Dans un ouvrage, vous pouvez assembler des matériaux, et il y a alors un point où ils sont trop éloignés et où ils ne vibrent pas ensemble, et il y a aussi un point où ils deviennent trop proches, ce qui les tue.* ». Il s'agit ici de parvenir à faire 'vibrer' les

Peter Zumthor  
Atmosphères  
 (p.27)

matériaux entre eux, de les mettre en correspondance de telle manière que leur présence acquière une certaine densité, ou une certaine intensité, pour que cette vibration, subtile, devienne poétique.

Bien que deux types de connaissance aient été distingués ici pour les besoins de la discussion, cela ne signifie pas pour autant qu'ils s'excluent mutuellement. Bien au contraire, il semble qu'ils recouvrent tout deux des champs communs et tendent à se rencontrer et se compléter. La démarche de conception de P. Zumthor est aussi une démarche de recherche sur les possibilités des matériaux pour créer une architecture où 'la vie prend le dessus' au sens où Louis Kahn a pu l'entendre : « *L'architecture est abandonnée à la vie. Si son corps est suffisamment sensible, elle peut développer une qualité qui soit garante de la réalité de la vie écoulée.* ». Mais cette démarche de conception architecturale s'accompagne d'une certaine méthode de travail spécifique afin de conduire la recherche tout en conservant l'attention particulière portée à la manière dont les espaces seront vécus. L'utilisation d'outils de conception proches de la sensibilité est ainsi privilégiée dans la méthode de conception choisie par P. Zumthor. Le nom qu'il a choisi pour son agence d'architecture, 'Atelier Zumthor' évoque l'idée d'un atelier d'artiste, et sa démarche de travail ainsi que les outils et méthode de conception qu'il utilise sont également fortement liés à l'artisanat et aux recherches plastiques. Ainsi écrit-il dans un

Peter Zumthor  
Penser l'architecture  
 (p.26)



texte intitulé « Dessiné d'après désir » que « La place de l'architecture construite est dans le monde concret. C'est là qu'elle a sa présence. Qu'elle parle pour elle. Les représentations architecturales de ce qui n'est pas encore bâti portent la marque des efforts visant à faire parler une chose destinée au monde concret, mais qui n'y a pas encore trouvé sa place. Le dessin d'architecture cherche à donner une image aussi précise que possible du rayonnement de l'objet dans le lieu qu'il devra occuper. Mais c'est par l'effort dont elle témoigne que la représentation peut rendre particulièrement évidente l'absence de l'objet réel. Toute représentation peut dès lors être perçue comme insuffisante, et il en résulte une curiosité pour la réalité ainsi promise, voir, si la promesse nous touche, le désir de sa présence réelle. Quand le réalisme et la virtuosité graphique dans une représentation de l'architecture deviennent trop présents, quand il n'y a plus la moindre ouverture où nous puissions pénétrer avec notre imagination et laisser naître la curiosité pour la réalité de l'objet représenté, alors la représentation devient elle-même l'objet de notre attente. Le désir envers l'objet réel s'estompe. Il n'y a plus rien ou presque qui se réfère à la réalité imaginée, à ce qui se situe en dehors de la représentation. La représentation n'a plus de promesse à offrir. Elle se signifie elle-même. Dans mon travail, j'accorde beaucoup d'importance aux esquisses, qui se rapportent explicitement à une réalité encore à venir. Je développe donc mes dessins jusqu'au moment délicat de l'expressivité, où l'atmosphère recherchée devient perceptible sans être distraite par des éléments accessoires. Le dessin lui-même doit en outre adopter les qualités de l'objet recherché. Pareil à l'ébauche du sculpteur, il n'est pas seulement la représentation d'une idée, mais fait partie intégrante

Peter Zumthor  
Penser l'Architecture  
 (pp.12-13)

<http://www.3d-dreaming.com/2011/11/all-pictures-undefined-of-peter-zumthor.html>

*du travail de création qui s'achève dans l'objet construit. Ainsi conçus, les dessins nous permettent un retour en arrière, un regard et l'apprentissage de la compréhension de ce qui n'est pas encore mais commence à exister. ».*

La présence matérielle et concrète de l'architecture est ici mise en relation directe avec sa représentation, où le rapport du présent et de l'absent est décrit comme un jeu d'équilibre subtil entre ces deux choses, car *'c'est par l'effort dont elle témoigne que la représentation peut rendre particulièrement évidente l'absence de l'objet réel'*. L'absence dont il est question se comprends comme l'absence physique de l'objet ou du bâtiment réel. Et la présence est alors celle de l'idée du bâtiment. C'est cette idée que la représentation architecturale cherche non seulement à créer, mais aussi à conserver à travers les différentes phases de la réalisation du projet architecturale où le dessin, *'Pareil à l'ébauche du sculpteur, {...} n'est pas seulement la représentation d'une idée, mais fait partie intégrante du travail de création qui s'achève dans l'objet construit'*. Les outils de conception que sont les maquettes et les dessins exécutés à la main prennent ainsi une très grande importance pour la conception dans la démarche de travail présentée par P. Zumthor justement pour permettre de rechercher et développer une 'architecture sensible' dans le sens où J. Pallasmaa l'entend. Le passage de l'idée à la construction est alors un passage qui peut se comprendre davantage comme un développement

ou l'approfondissement d'une idée que comme une traduction d'un état vers un autre état différent par nature. Cela implique donc un lien de continuité très fort, comme une progression sur un chemin de découverte, entre l'idée et sa réalisation matérielle, et permet de mieux comprendre comment C. Brancusi peut parler du 'point où l'idée vient faire corps avec la matière'. Le désir évoqué dans le titre du paragraphe renvoi donc non seulement au désir pour l'existence de l'objet de représentation, mais aussi au désir qui anime l'architecte lors de la conception et lors du travail de composition et de recherche.

De même que la manière d'acquérir une connaissance est déterminante pour le contenu même de cette connaissance, la manière de développer une idée joue un rôle déterminant sur l'idée elle-même. Le rapport spécifique de P. Zumthor aux matériaux dans son processus de conception se retrouve dans les dessins et maquettes qu'il produit avec son atelier. C'est ici la notion d'atmosphère, liée à la présence matérielle de l'architecture, qui est centrale à ce processus créatif *'Dans mon travail, j'accorde beaucoup d'importance aux esquisses, qui se rapportent explicitement à une réalité encore à venir. Je développe donc mes dessins jusqu'au moment délicat de l'expressivité, où l'atmosphère recherchée devient perceptible sans être distraite par des éléments accessoires. Le dessin lui-même doit en outre adopter les qualités de l'objet recherché.'* Le seul dessin à la main publié de la chapelle St Benedict est un dessin mesuré du clocher mais d'autres



projets, conçus durant cette même période de 1985 à 1989, permettent de mieux comprendre comment il utilise les outils de représentation architecturale pour développer ses recherches sur la matérialité et l'atmosphère lors de la conception d'espace.

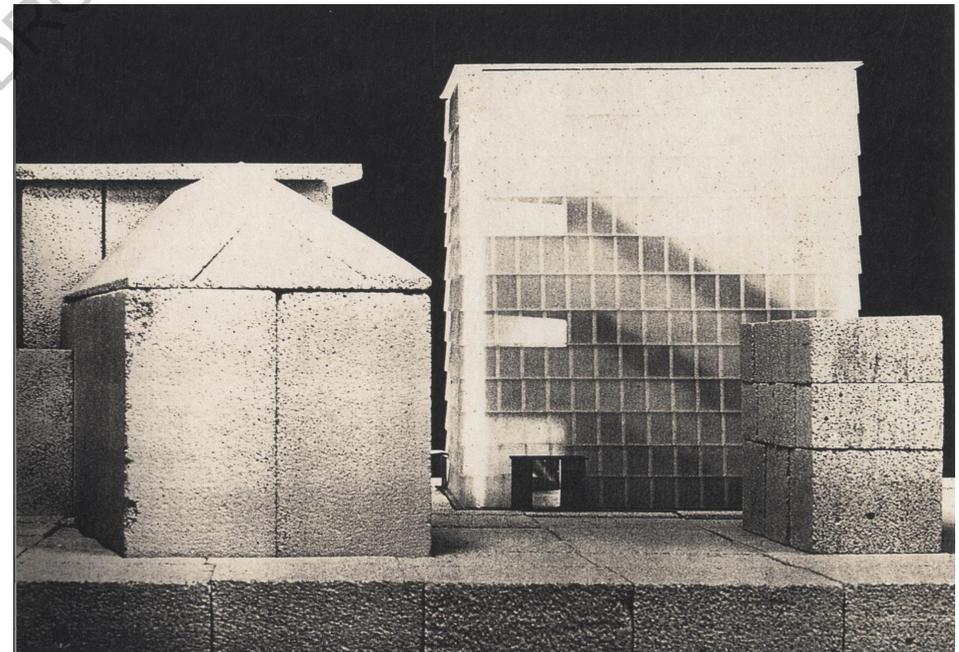
Le musée d'art de Bregenz, conçu à partir de 1989 et ouvert au public en 1997 est composé de deux bâtiments, le musée lui-même, et un café avec les bureaux administratifs à l'étage. Le musée se présente comme une simple boîte ('un simple réceptacle' pour reprendre les mots de Zumthor à propos de la chapelle St Benedict) entièrement revêtu de panneaux de verre de même dimension. La présence de ce bâtiment est frappante dans son contexte, en relation au lac Constance et à la ville. L'intérieur est voilé par les panneaux de verre qui sont suspendus à la structure au moyen d'un système constructif développé et mis en œuvre pour ce projet particulier dans le but de créer une atmosphère spécifique : « *Une brume légère au-dessus de l'eau, un rayonnement dans l'air : la lumière du lac de Constance. Nous avons rêvé de capturer cette lumière dans les espaces du nouveau musée de Bregenz. L'esquisse reproduite ici nous a permis de clarifier comment la lumière du jour devait pénétrer latéralement dans les salles d'exposition.* ». Dessiné au fusain et au pastel, ce croquis démontre la manière dont P. Zumthor imagine et représente l'atmosphère recherchée pour un espace. Bien que la représentation puisse paraître abstraite, l'idée de rayonnement lumineux, de la diffusion constante et homogène de la lumière est clairement exprimée

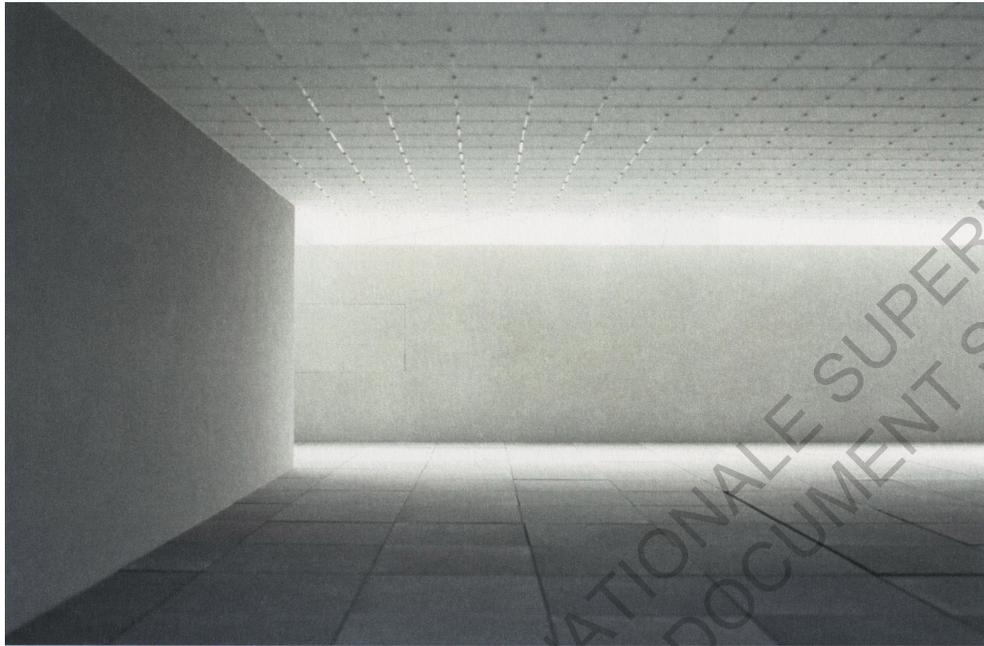
Peter Zumthor  
Peter Zumthor 1985-1989  
 (p.137)  
 (image et citation)

illustrant ce ‘*moment délicat de l’expressivité, où l’atmosphère recherchée devient perceptible sans être distraite par des éléments accessoires*’. La représentation, comme la source d’inspiration, la lumière diffuse du lac Constance, est sensible et poétique. C’est cette sensibilité et poésie qui se retrouve dans l’espace construit.

Le rôle des maquettes, dans ce processus de conception visant à chercher et créer une atmosphère particulière, est tout aussi important que le rôle de ces croquis atmosphériques, qu’elles viennent compléter. L’idée naissante, esquissée sur papier est alors testée dans l’espace de manière sensible au moyen de maquettes et commence ainsi à prendre forme: « *Nos premières maquettes d’étude à l’échelle 1 :10e nous avaient montré qu’il était possible de laisser entrer latéralement la lumière particulière du lac de Constance dans le bâtiment et de concevoir ainsi l’ensemble du musée avec cette lumière naturelle. Suivant les besoins des expositions, un éclairage artificiel peut être ajouté ou la lumière naturelle peut être masquée. La technique nécessaire à ces réglages est intégrée dans l’épaisseur de la façade multicouche et dans la double hauteur du plafond lumineux.* ». Ainsi, les maquettes sont des outils de conception utilisés ici pour développer l’idée sensible, source d’inspiration poétique, en conjonction avec les aspects constructifs du projet architecturale. Les maquettes permettent de tester simultanément ces aspects complémentaires du projet, les aspects techniques, propres à la construction et à l’ingénierie, et les aspects sensibles

Citation et images (ci-contre et pages suivantes):  
Peter Zumthor  
Peter Zumthor 1985-1989  
(p.137)





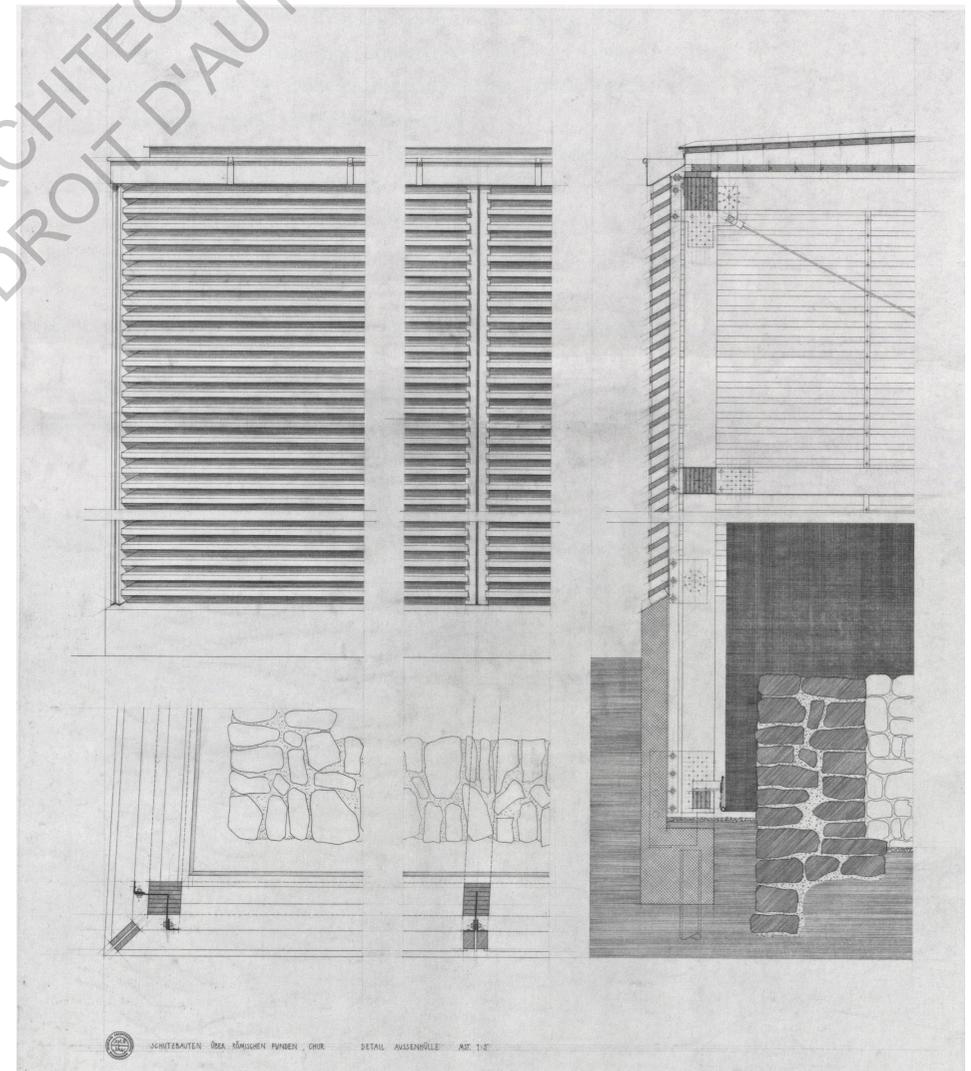
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets.

et esthétiques, relevant davantage des domaines de l'artisanat et de l'art. La relation d'imbrication de ces deux aspects donne alors une dimension poétique à la construction, une certaine poétique de la construction, où l'intensité de cette relation correspond à l'idée d'exigence architecturale. La maquette est utilisée afin de développer le projet architectural de manière à ce que l'idée y soit incarnée au plus proche de la matière, où « *l'idée fait corps avec la forme, et où se produit une sorte d'oscillation entre les deux.* » La méthode de travail adoptée par l'atelier P. Zumthor s'appuie très largement sur la fabrication de maquettes qui sont ensuite photographiées à la lumière naturelle, toujours dans le but de rester au plus proche d'une certaine réalité ou authenticité, au plus proche de la réalité des matériaux.

Si les croquis et maquettes restent des moyens de conception et de développement de projet, les dessins de construction, mesurés et objectifs occupent aussi une place très importante dans le processus de création de P. Zumthor. Il écrit dans un paragraphe intitulé « *La tension à l'intérieur d'un corps* » que « *De tous les dessins d'architectes, ce sont les dessins d'atelier que je préfère. Ils sont détaillés et objectifs. Ils s'adressent aux spécialistes qui donnent une forme matérielle à l'objet imaginé et sont libres de toutes mise en scène associative de la représentation. Ils ne cherchent pas à convaincre comme les dessins de projet. Ils sont marqués par la certitude et l'assurance. Ils semblent nous dire : « Ce sera exactement ainsi. ».* Même

Peter Zumthor  
Penser l'Architecture  
 (p.18)



si les 'dessins d'atelier', ou dessins de construction de P. Zumthor sont détaillés et objectifs, il exprime et communique une idée très claire de la matérialité et du jeu de la lumière. Les dessins produits pour la réalisation des abris pour vestiges Romains de Chur représente la composition matérielle de l'architecture telle qu'elle est construite. Ces dessins, comme le dessin du clocher de la chapelle St Benedict sont exécutés à la main, et portent ainsi, de manière très fine, la marque du caractère et de l'intension de l'architecte. Cet aspect est important justement parce que l'idée sensible est ainsi conservée à travers le processus constructif. L'objectivité de ces dessins est essentielle afin d'assurer la bonne communication du projet en vue de la construction, mais le fait de les dessiner à la main permet d'en communiquer à la fois certaines caractéristiques sensibles, telle que la manière de prendre la lumière, la manière d'être assemblés et la mise en rapport des matériaux.

L'univers conceptuel de P. Zumthor, auquel les bâtiments qu'il a construits appartiennent, est en lien très fort avec la matérialité et l'expérience sensible. Les sources d'inspiration, souvent poétiques, comme la lumière d'un lac ou la présence imaginée de bâtiments datant de l'antiquité romaine, sont développées en concepts architecturaux au moyen de croquis et de maquettes visant à caractériser l'atmosphère des lieux, de leur présence physique est concrète. La place du corps

est centrale pour une architecture sensible. Elle est essentielle lors de la conception pour l'architecte et lors de l'expérience que nous pouvons tous en faire. L'exigence architecturale manifeste dans les travaux de P. Zumthor permet alors de conserver l'intégrité de l'idée à l'origine du bâtiment, comme source d'inspiration, jusque dans sa construction. *«La construction est l'art de former à partir de nombreux éléments un tout cohérent. Les bâtiments sont des témoins de l'aptitude de l'être humain à construire des choses concrètes. L'acte de construire représente pour moi le cœur même de tout travail architectural. Là où des matériaux concrets sont assemblés et édifiés, l'architecture imaginée devient une part du monde réel.»*

Peter Zumthor  
Penser l'Architecture  
(pp.10-11)

Page suivante:  
Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets.



### 3. Mise en oeuvre matérielle de la chapelle, la question de la présence du bâti.

C'est à la suite d'une avalanche, ayant détruite la chapelle du village, que la commune de Sumvitg organise une compétition d'architecture pour en construire une nouvelle. La proposition conçue par P. Zumthor gagnera cette compétition mais le jury d'élus mentionne que ce choix s'est fait « *sans conviction* » comme le rapporte l'architecte dans son livre Peter Zumthor 1985 – 1989. Ce manque de conviction, ou cette suspicion par rapport à la proposition de P. Zumthor peut se comprendre par la radicalité du projet qui se détache complètement de toute tradition architecturale historique dans cette région des Alpes Suisse. De nombreuses petites chapelles existent, dispersées dans ces vallées, mais elles sont traditionnellement de forme classique et construites en pierre avant d'être enduites de blanc. Ce que propose P. Zumthor s'éloigne de ce modèle prédominant non seulement par la forme, mais aussi par le matériau choisi. La forme courbe de cette chapelle ne trouve pas sa raison d'être dans le contexte immédiat, comme j'avais pu le chercher lors de ma visite, mais bien dans un choix délibéré de la part de l'architecte : « *Que sa forme extérieure puisse naître d'un seul espace intérieur me fascinait. C'est l'idée d'un simple réceptacle. Je cherchais pour celui-ci une forme tendre, maternelle.* ». Le choix de la forme est ainsi justifié par les différents sentiments que peuvent inspirer des formes aux



Martin Steinmann, Jacques  
Lucan,  
Bruno Marchand.  
Forme Forte

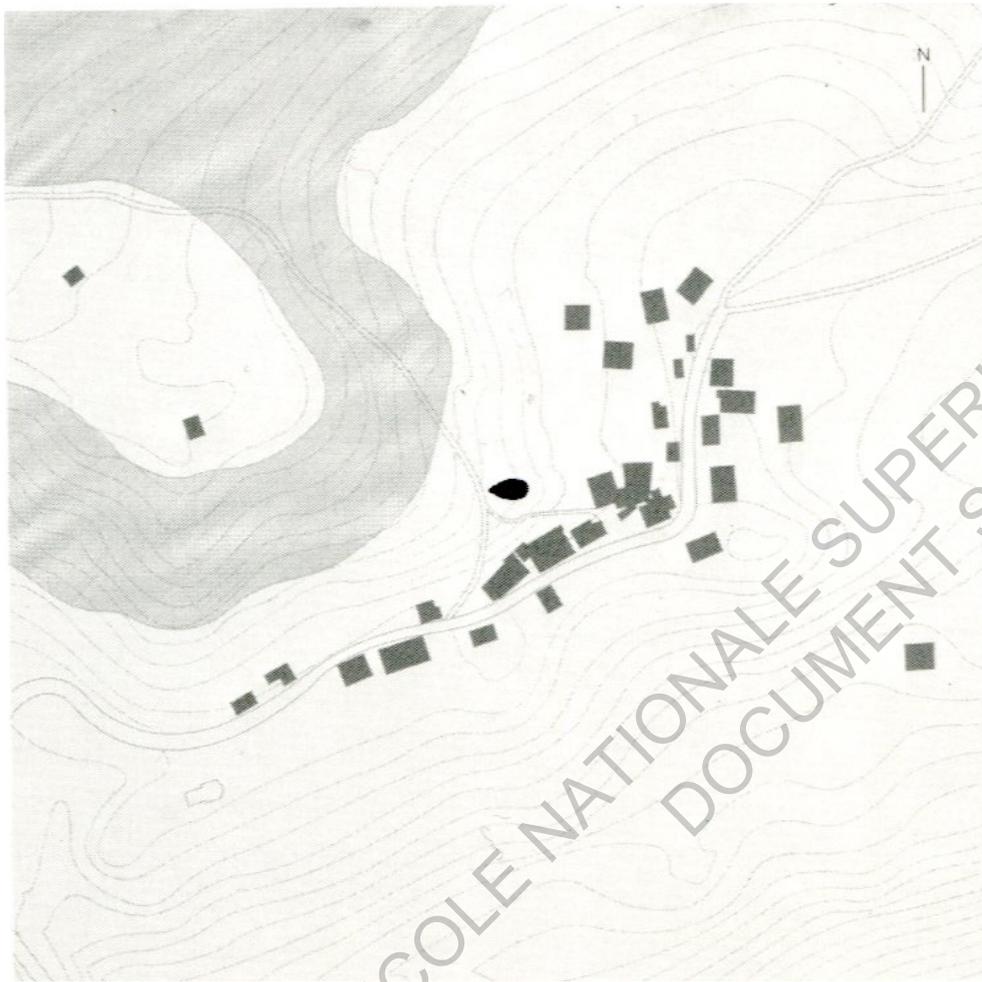
Peter Zumthor  
Penser l'Architecture  
p.63

Ci-contre et pages suivantes:  
 Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets

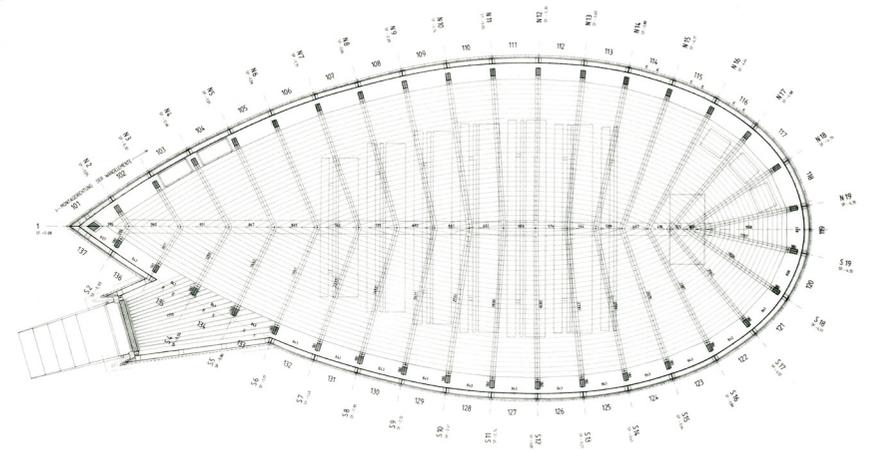
lignes courbes ou des formes aux lignes droites. Cela nous laisse déjà comprendre une certaine attention à l'effet du bâti, ce dès le choix de la forme. Les formes courbes étant associées au maternelle que P. Zumthor oppose à l'autorité des lignes droites qu'il se refusait à utiliser.

Mais cette phrase sur la forme de la chapelle nous indique également d'autres caractéristiques, ou lignes de forces, à l'œuvre dès la conception du bâtiment. Ses sont les considérations sur le rapport entre forme extérieure et espace intérieur d'abord, puis l'intention de concevoir un « *simple réceptacle* » aux « *formes tendres* » et « *maternelle* ». On s'éloigne ainsi de toute notion de navire ou de feuille d'arbre. Du moins, ces dernières images ne sont pas celles que souhaitait retrouver, ou dont s'est inspiré P. Zumthor. Elles ne rentrent pas pour autant en contradiction avec l'intention initiale qu'il décrit, de « *réceptacle* » et de « *forme tendre, maternelle* ». L'image de la feuille d'arbre est évoquée en regardant les plans par le dessin du parquet, ou celui de la structure de bois, qui évoque les rainures d'une feuille. Mais l'architecte écrit dans Peter Zumthor 1985 – 1989 Réalisation et Projets, que les premiers croquis, les premiers traits qui ont amenés cette forme n'était guidés que par l'intention de réaliser une forme maternelle. Se sont les premières courbes de ces esquisses qui ont ensuite été travaillées et élaborées avec un ingénieur structurel en reprenant la forme





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



Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets

d'une lemniscate, le chiffre 8 à l'horizontale, ou le signe pour désigner l'infini. Adapté au site, le bâtiment prendra la forme d'une demi lemniscate.

Mais je voudrais maintenant m'arrêter sur la notion de 'simple réceptacle' et de la fascination que P. Zumthor exprime au sujet de la relation entre forme extérieure et espace intérieur. Comment comprendre cette fascination ? Un bâtiment n'est il pas de manière générale une forme extérieure contenant un espace intérieur ? Comment comprendre leur rapport ici ? J'ai eu la possibilité de visiter trois autres bâtiments conçue par P. Zumthor lors de ce voyage d'étude, le musée d'art de Bregenz, et le musée archéologique de Chur, ainsi qu'une maison de retraite dans la même ville. Je n'ai pas visité et expérimenté que la forme extérieure lors de la visite de la maison de retraite, mais j'ai pu visiter l'espace intérieur des deux musées. Dans les deux cas, j'ai retrouvé cette impression d'immersion présente lors de la visite de la chapelle. Que se soit à Bregenz, ouvert en 1997, ou à Chur, ouvert près de dix ans auparavant, en 1986, l'architecture démontre une attention au seuil, à la forme extérieure, et à l'espace intérieure. Dans ces deux cas nous pouvons faire l'expérience d'un espace intérieur clairement délimité de l'extérieur, où l'enveloppe du bâtiment est uniforme, sans aucune ouverture apparente si ce n'est pour l'entrée. Ils présentent également un système de lumière naturelle plus ou moins filtré par le haut, que se soit



ArchDaily Gallery of AD Classics: Saint Benedict Chapel / Peter Zumthor

dans un système de plafond comme à Bregenz, ou par des ouvertures plus franches comme pour l'abris des vestiges archéologiques.

Ces trois bâtiments que sont les musées à Bregenz et Chur, ainsi que la petite chapelle, ont en commun de pouvoir répondre au terme de 'réceptacle' mais la chapelle se distingue par sa forme et sa simplicité. Les deux musées sont en effets des bâtiments aux lignes orthogonales et sont composés de plusieurs espaces intérieurs, contrairement à la chapelle. C'est peut-être pour cette raison que P. Zumthor place autant d'importance sur ce rapport entre forme extérieure et espace intérieur concernant la chapelle. Le fait de n'avoir qu'une seule pièce, aux proportions modestes, permet de concentrer d'avantage ce rapport forme extérieure / espace intérieur en permettant l'expérience directe de ce rapport. J'en reviens donc ici à la sensation d'immersion que j'évoquais précédemment, où le seuil prend une importance particulière. C'est le seul moment où l'enveloppe présente une ouverture. Dans les trois cas décrits ici, cette enveloppe présente un aspect uniforme, faite d'un seul matériau, dont les qualités vont être utilisées pour introduire un rythme et une certaine dynamique à la forme extérieure. Mais comment s'établit alors ce rapport entre forme extérieure et espace intérieur à travers la matérialité du bâti et sa construction ? Comment pouvons nous comprendre la nature de ce lien ?

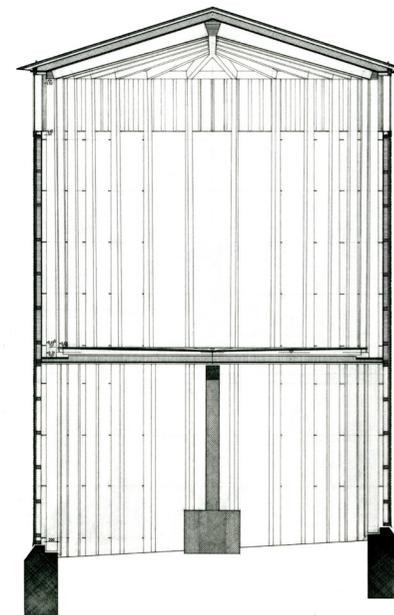
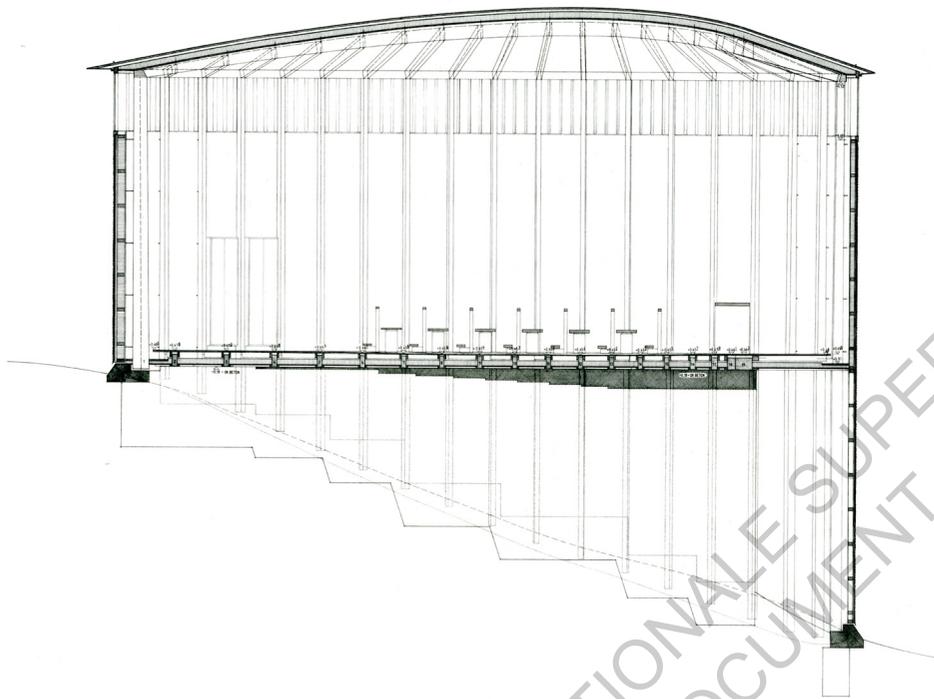


Ci-contre et pages suivantes:  
 Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets

Le mot 'enveloppe' s'est trouvé plus adapté, à propos de la chapelle, que le mot de 'façade'. Peut-être est-ce dû à sa forme courbe, qui ne présente ainsi pas de véritable 'front', ou 'face' depuis l'extérieur, que l'on pourrait identifier comme une façade. La notion de façade tend à renvoyer à des notions d'avant et d'arrière, donnant ainsi un sens de lecture au bâti, et une hiérarchie des faces par rapport au contexte. Mais ici, pour parler de la chapelle, le terme d'enveloppe semble plus approprié à la forme courbe et à la position du bâtiment dans son contexte.

Construite entièrement en bois, la chapelle St Benedict correspond au système constructif léger selon le paradigme dressé par K. Frampton. Le terme de construction filigrane semble bien adapté à la structure de bois conçue par P. Zumthor. Comment comprendre alors la nature de la relation entre forme extérieure et espace intérieur à partir des distinctions établies par l'auteur de *Studies in Tectonic Culture : The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* ? Est-ce que celles-ci peuvent nous permettre de mieux comprendre ce qui peut faire la plus ou moins grande intensité de ce lien ? Et comment « *sa forme extérieure {peut} naître d'un seul espace intérieur* » ? Comment sont alors produits les effets poétiques ? Je regarderai de manière séparée d'abord comment la structure et l'enveloppe sont construites pour ensuite chercher quelle est leur relation.





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

Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets

La maîtrise du bois que P. Zumthor a pu acquérir lors de sa formation d'ébéniste se retrouve dans la finesse des détails de construction de la structure porteuse. L'espace intérieur de la chapelle est très fortement définie par la charpente de bois. Elle lui donne son caractère propre par ses variations de rythme, dû aux courbes, mais aussi par son apparente légèreté. Ce n'est pas seulement le fait que la structure de bois soit légèrement détachée de la face interne de l'enveloppe, comme mentionné précédemment, qui renforce cette impression, mais également son dessin, ses proportions et sa qualité d'exécution. Le dessin de cette charpente est d'apparence simple, et se donne à comprendre très clairement. De fins poteaux de bois sont disposés tout au long du périmètre du bâtiment. Ne formant ainsi qu'un seul espace uni. C'est aux moments où ces poteaux de bois sont joints au plafond, ou liés à l'endroit où la demi-lemniscate se referme (comme une couture) que toute la maîtrise artisanale du matériau se fait plus explicite. Les poteaux de bois qui suivent la courbe du plan se rencontrent et sont joints à cet endroit, qui apparaît alors comme un nœud, ou un centre vers lequel les lignes du bâtiment, de sa structure convergent.

L'impression de légèreté et de structure en filigrane est aussi accentuée par la manière dont ces poteaux portent le plafond et la toiture. La charpente du toit est construite dans le prolongement des poteaux renforçant ainsi la continuité entre la struc-



Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets

ture porteuse et la charpente du plafond. Les 'lignes de forces', ou le rôle des éléments constructifs, poteaux et charpente, se fait sentir lorsque l'on se tient dans cet espace. Ces deux éléments sont unis et rendus explicitement indissociables à travers la maîtrise technique, au niveau artisanal et conceptuel, que démontre cette construction, où l'on peut voir que chaque jonction a été pensée et fabriquée spécifiquement pour cette structure, et pour sa place au sein de la structure. Une impression de légèreté s'en dégage, peut-être également accentuée à travers le choix du matériau et son traitement. La structure de bois n'est pas peinte ou quelque peu dissimulée dans le bâtiment mais au contraire bien plutôt mise en avant et affirmée en tant que structure porteuse. Les lignes de forces qui traversent la structure sont perceptibles de manière très claire. Les qualités du matériau sont quant à elles mises en valeur de manière très simple, et très modeste, à travers la qualité d'exécution. La finesse des jonctions conserve la trace du travail de l'artisan, et un certain plaisir se fait ressentir à regarder et toucher cette structure de bois. Le terme de poétique de la construction prend alors un sens différent. Ce n'est plus les images ou idées qu'un bâtiment peut évoquer, mais bien les qualités matérielles du bâti. La présence physique du matériau et de sa mise en forme, et la manière dont il fait ressentir la construction.



Peter Zumthor  
Penser l'Architecture  
 p.19

« Peut-être la poésie est-elle la vérité inattendue. Son apparition requiert le silence. L'architecture a pour tâche de donner forme à cette attente silencieuse. Car l'objet construit n'est jamais poétique par lui-même. Il peut parfois accéder à ces qualités subtiles qui à certains moments particuliers nous font comprendre des choses que nous n'avions jamais pu comprendre ainsi jusqu'alors. »

Si 'l'objet construit n'est jamais poétique par lui-même', certains objets peuvent tout de même inspirer cette « attente silencieuse ». Il ressort maintenant que le simple geste de séparer physiquement la structure porteuse de l'enveloppe, à l'intérieur du bâtiment, renforce leurs qualités propres, ce qui supporte le bâtiment, et ce qui protège l'espace intérieur. P. Zumthor parle aussi de forme extérieure ; mais si la forme extérieure naît de l'espace intérieur, alors comment cela se traduit-il ? Comment les qualités de l'espace intérieur se retrouvent-elles dans la forme extérieure ? Jacques Lucan dans un paragraphe intitulé « *Enveloppe et tectonique* » évoque dans une conversation avec Martin Steinmann le rapport du matériau à l'enveloppe : « *Je regarderai maintenant la relation du réalisme et de l'abstraction d'un autre point de vue. Aujourd'hui, on assiste à une inflexion dans l'attention portée à l'architecture : l'accent est souvent mis sur l'enveloppe du bâtiment, plus que sur la spatialité, l'expression de la fonction ou l'expression de la structure, questions qui étaient familières à l'architecture moderne. C'est questions ne sont pas abandonnées, mais elles sont moins prévalantes qu'elles ne l'étaient. Mettre l'accent sur*

Jacques Lucan  
 Matière d'art. Architecture  
 Contemporaine en Suisse.  
 p.20

*l'enveloppe, c'est considérer ce qui la constitue et comment elle est constituée. Ce qui la constitue, c'est le matériau ; comment elle est constituée, c'est la manière de mettre en œuvre le matériau. Les matériaux veulent être présentés comme tels : ils deviennent ainsi des entités abstraites. En même temps, d'être présentés comme tels ils acquièrent un surplus de réalité.*»

Il peut paraître contradictoire que les matériaux puissent acquérir 'un surplus de réalité' alors même qu'ils sont 'présentés comme tels', c'est à dire tel qu'ils sont en accord avec leur nature propre de matériaux. La pierre par exemple se présentera comme telle, comme pierre, solide, monolithique, lourde et issue de la terre, et avec sa texture propre, le grain plus ou moins lisse selon sa dureté et sa formation géologique. De même, le bois se présentera comme tel, souple et léger, plus ou moins flexible ou dur selon son essence, et aux variations de texture et de couleurs en fonction de cette essence. J. Lucan et K. Frampton se rejoignent sur cet aspect, où les qualités des matériaux se retrouvent, et sont conservées à travers leurs mises en forme et leur assemblage lors de la construction d'un bâtiment. C'est peut-être à travers cette mise en forme, qui parvient à conserver les qualités des matériaux, que l'on peut comprendre comment ceux-ci peuvent devenir des entités abstraites. L'attachement, ou l'enracinement, de cette abstraction aux qualités et propriétés physiques des matériaux peut également se comprendre comme étant ce qui permet une certaine présence poétique

ArchDaily Gallery of AD Classics: Saint Benedict Chapel / Peter Zumthor

du matériau. Comme si l'effet poétique venait de l'interstice entre le matériau et son entité abstraite et du lien conservé dans cet interstice.

L'enveloppe de la chapelle est faite de tavillons de mélèze. Aucune ouverture si ce n'est pour la porte d'entrée ne vient interrompre la ligne courbe que dessine cette enveloppe, comme je l'ai évoqué précédemment. Seul un mince bandeau de vitres est placé juste sous le toit. Ce bandeau suit la courbe du bâtiment sur toute sa 'longueur' ou 'périphérie' sans interruption. C'est le seul moment où la structure porteuse, la charpente, est visible depuis l'extérieur et cette présence est très discrète. Elle s'efface pratiquement derrière l'enveloppe dont la présence est directement très forte. Les tavillons de mélèze sont couramment utilisés dans cette région des Alpes Suisses pour recouvrir les façades des chalets, comme un peu plus bas dans le village de Sumvitg, mais l'usage que P. Zumthor en fait ici semble pourtant en extraire d'avantage les qualités. Contrairement aux tavillons utilisés sur les façades droites, ceux utilisés sur la chapelle ne sont pas peints. Cela laisse au bois sa texture mais aussi sa coloration propre. C'est cette coloration elle-même qui semble ajouter alors « *un surplus de réalité* » au matériau. Bien que chaque tavillon soit taillé du même bois, aux mêmes dimensions, et fixé sur une trame commune, ils apparaissent chacun avec leurs variations propres, donnant alors au tout un aspect plus riche, variant selon l'angle de vue



Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets

ou la qualité de la lumière. La texture d'ensemble de l'enveloppe intrigue, et toutes ses petites variations, comme des variations autour d'un même thème, nous présente différentes possibilités pour un même matériau.

Les qualités propres du matériau, exprimant sa nature, sont également révélées par le passage du temps. Les matériaux vieillissent, ou mûrissent, avec les intempéries. Mais au lieu que cela soit appréhendé comme une dégradation, une perte de qualité, P. Zumthor en fait un élément constitutif du matériau : « *L'édifice vieillit en beauté au gré des intempéries, noircissant toujours plus au sud et s'argentant au nord.* ». Les tavillons de mélèze vieillissent différemment selon leur orientation au soleil. Ce parti pris, très simple, de laisser le matériau vieillir, et laisser la trace du temps, (aussi bien temporel que météorologique) s'inscrire dans le matériau lui donne alors un surplus de réalité, et cela de manière très poétique. Mais cette coloration, cet effet poétique du matériau ne serait pas possible, du moins pas avec autant de clarté et de force, sans la forme courbe, sans la continuité de l'enveloppe que l'architecte a su conserver tout au long, ou autour, du bâtiment. Ainsi se retrouve dans cette enveloppe, et dans la forme extérieure de ce bâtiment ce que P. Zumthor décrit à propos du concours : « *L'exposé du concours permettait de penser la chapelle comme un espace. Que sa forme extérieure puisse naître d'un seul espace intérieur me fascinait.* ». Cette fascination se retrouve dans l'objet

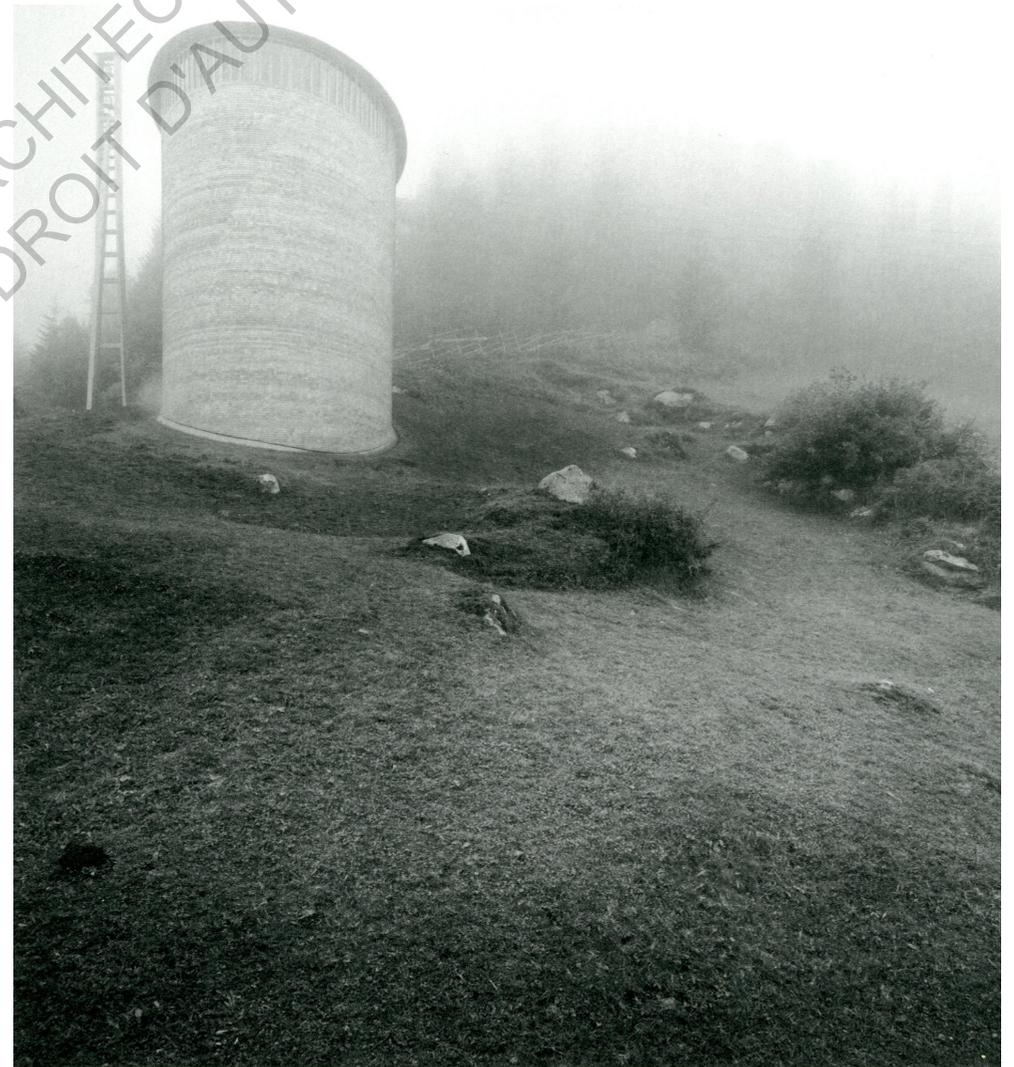
Peter Zumthor  
Peter Zumthor 1085-1989  
 (p.12)

Peter Zumthor  
Peter Zumthor 1085-1989  
 (p.63)



Thomas Durisch.  
Peter Zumthor 1985-1989:  
réalisations et projets.

construit par le lien très fort établi entre la forme extérieure et l'espace intérieur à travers la construction du bâtiment, son enveloppe extérieure et sa structure intérieure. La construction acquiert ici une dimension poétique à travers les rapports établis entre les matériaux et leur mise en forme pour la création d'un objet architectural d'une part, et surtout d'un espace architectural, qui se donne pleinement à travers l'expérience physique et sensible.



### 1. Un objet architectural ouvragé en béton.

Nous devons récupérer une clé. Il fallait pour cela se rendre dans un café situé au centre du petit village de Giornico. Les montagnes autour du village semblaient monter rapidement et l'on pouvait apercevoir davantage de pierres et de falaises surmontant la vallée. La porte du musée de la Congiunta que nous étions venus visiter était toujours fermée et il fallait pour l'ouvrir d'abord récupérer la clé dans ce café où nous nous rendions. Ainsi, les horaires d'ouverture du musée correspondent aux horaires d'ouverture du café. Une fois la clé récupérée, l'entrée est libre. Le musée de La Congiunta semblait vouloir rester discret dans ce petit village de montagne. Ni files d'attente, ni publicités pour les expositions, ni grands espaces publics, n'indiquaient la présence du musée. Il fallait pour accéder au musée dont nous avions maintenant la clé, traverser le village et c'est en passant par de petites rues que l'on découvre les maisons en pierre à l'architecture traditionnelle.

Le village est traversé par un torrent de montagne au cours rapide et aux rives accidentées. De gros rochers polis par l'eau sont visibles, et plusieurs vieux ponts de pierres permettent la traversée du cours d'eau. Ces vieux ponts de pierre, étroit par rapport aux ponts modernes, sont pavés de pierres de cobalt, lisses et rondes, si bien que l'élément minéral est présent tout au long de la traversée du village,

sous nos pieds, dans la rivière, pour la construction des maisons, et visible aussi entre les arbres sur les flancs de montagne. C'est en commençant à sortir du village, lorsque l'on commence à emprunter la petite route qui longe les vignes et la forêt encaissées entre la rivière et la montagne, que l'on découvre le musée de La Congiunta. C'est un lieu surprenant pour localiser un musée destiné aux œuvres du sculpteur contemporain Hans Josephsohn.

La couleur et la forme géométrique du bâtiment surprennent immédiatement. Construit en béton, sans aucune fenêtres ou ouvertures visibles, le gris clair du béton, taché de noir par endroit par l'eau qui a coulé, semble être comme posé sur le vert du pré et les couleurs ressortent avec plus d'intensité par ce contraste même. Le bâtiment intrigue car il semble être à la fois étranger et familier du lieu. La rivière s'aperçoit, discrète, sur la droite du musée lorsque l'on arrive. La petite route sur laquelle nous marchons se prolonge et s'éloigne plus loin dans la vallée parallèle à la rivière. Des arbres s'élèvent sur notre gauche, annonçant les flancs de montagnes. Ni entrée, ni chemin qui puisse nous en indiquer la présence ne sont visibles lorsque l'on arrive du village. Il faut alors longer le bâtiment et le contourner, faisant l'expérience de ses volumes géométriques sur toutes leurs faces, pour alors découvrir la petite porte d'entrée de l'autre côté du bâtiment, à laquelle aucun chemin ne mène.



C'est justement en le contournant que ses volumes, sa géométrie et son dessin très rectiligne se laissent appréhender. Aucune ouverture n'est visible depuis l'extérieur et le musée se présente comme plusieurs volumes de béton, de différentes hauteurs et largeurs, surmontés de plusieurs boîtes noires. L'image des Architectons de Malevitch vient à l'esprit en découvrant ces volumes. Le chemin un peu surélevé par rapport au pré où se trouve le bâtiment permet de le longer tout en restant à peu près à la même hauteur, renforçant alors l'impression de regarder un objet dans le paysage, comme si l'on se trouvait déjà dans une galerie d'exposition à observer une œuvre sur un présentoir. C'est en descendant dans le champ et en marchant dans l'herbe pour le contourner qu'il prend beaucoup plus de hauteur et apparaît dans toutes ses dimensions de bâtiment. D'objet observable seulement depuis l'extérieur (comme une sculpture par exemple) il devient objet d'architecture dont on peut faire l'expérience intérieure également. Après avoir fait l'expérience de sa figure, de sa forme, nous sommes amenés à faire l'expérience de l'espace intérieur.

La porte d'entrée est tournée vers la vallée, là où la petite route et la rivière se prolonge. Les dimensions de la porte sont surprenantes, et donnent vraiment l'impression de rentrer dans le bâtiment par une porte de sortie secondaire. Étroite, seule une personne à la fois peut passer à travers l'ouverture.

Les bords des murs sont laissés à nue, laissant le béton entièrement visible et à portée de main. La texture du béton est rugueuse alors que la porte est en métal et semble lourde. Elle vient recouvrir l'ouverture. Le seuil du musée est très marqué. Il faut pour entrer, monter sur une marche en porte à faux sous la porte. Moins large que la porte et positionnée assez haute, sans balustrade, cette marche donne l'impression d'enjamber un obstacle lorsque l'on monte dessus. Cette position et la démarche qu'elle demande au visiteur n'est pas anodine. Il demande un effort physique, qui bien que léger, marque une certaine différenciation de l'extérieur. Le seuil de ce musée, par sa configuration spatiale, mobilise et concentre notre attention tout en marquant le passage de l'extérieur vers l'intérieur.

L'ouverture réservée dans le mur pour la porte d'entrée ne s'aligne pas non plus avec le niveau du sol à l'intérieur du musée, ce qui renforce l'impression d'entrer dans un espace particulier. Comme si l'on entrait dans un lieu qui n'est pas prévu pour les visiteurs, comme s'il s'agissait d'un entrepôt. Le regard est immédiatement appelé vers le fond du bâtiment, visible à travers les deux ouvertures, sans portes, laissées entre les trois pièces principales du musée. Ces ouvertures présentent les mêmes caractéristiques que la porte d'entrée, une petite 'marche' à enjamber, comme un seuil intérieur, et une ouverture étroite. Une lumière diffuse et



filtrée éclaire sobrement tout ces espaces évoquant alors une atmosphère d'église ou de caverne. Ce qui apparaissait comme des boîtes noires de l'extérieur, sur le toit est en réalité une source de lumière à l'intérieur. Cette lumière est véritablement diffusée de manière constante et égale dans tout l'espace. Elle ne met pas en valeur un aspect particulier de l'espace, ou les sculptures de Hans Josephson qui y sont exposées. Même les poutres en métal, qui traversent ces espaces dans le sens de la largeur au plafond, ne projettent pas d'ombres fortes. Mais la lumière est d'autant plus diffusée par le gris clair des murs où sont fixées des bas reliefs.

L'impression d'être dans une caverne, ou dans une église, est également due à l'atmosphère particulière du lieu. La température est froide comme à l'extérieur et le son des pas sur le sol est légèrement répercuté en écho dans les pièces du musée. Ces sensations et petites perceptions participent à l'atmosphère minérale du lieu. C'est aussi le traitement des murs, très sommaire, en apparence, et très brute dans son approche de la matérialité qui contribue à ces impressions sensibles. Ces murs portent les traces des coffrages utilisés lors de la construction, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, et leur texture est quelque peu rugueuse, de même que la texture accidentée des œuvres présentées. Des bas reliefs de Hans Josephsohn sont exposés de chaque côté de la première salle.



Les ouvertures permettant le passage entre chaque salle ne sont pas dans l'axe centrale des pièces. Cette asymétrie de l'axe des portes crée un effet de largeur dans ces espaces étroits. Les trois pièces principales ont toutes la même largeur, et sont structurées de la même manière par rapport aux ouvertures. La seconde salle est plus basse de plafond et plus longue que la première. Des sculptures sont présentées au mur seulement d'un côté, du côté opposé à l'axe des ouvertures. Cela crée un espace entre les sculptures et le visiteur, comme pour laisser les œuvres d'art se déployer dans l'espace. La troisième salle prend à la suite des deux salles précédentes une plus grande ampleur et une plus forte présence. Le plafond est beaucoup plus haut, et elle est moins longue que la précédente. Cette dernière salle, dans le jeu de relations entre ces différentes salles, acquiert alors une position principale par rapport aux autres, c'est la salle où l'on reste le plus longtemps. Cela est renforcé par la présence de quatre petites salles sur le côté. Les ouvertures pour y accéder sont de la même hauteur et de la même largeur mais les salles sont beaucoup plus petites et basses de plafond. Elles n'abritent que quelques œuvres, éclairées au moyen de lumière naturelle et artificielle.

Les dimensions des œuvres de H. Josephsohn exposées varient de petits bas reliefs fixés aux murs à la taille de sculptures à hauteur d'homme. De couleur sombre et en bronze, la surface des volumes

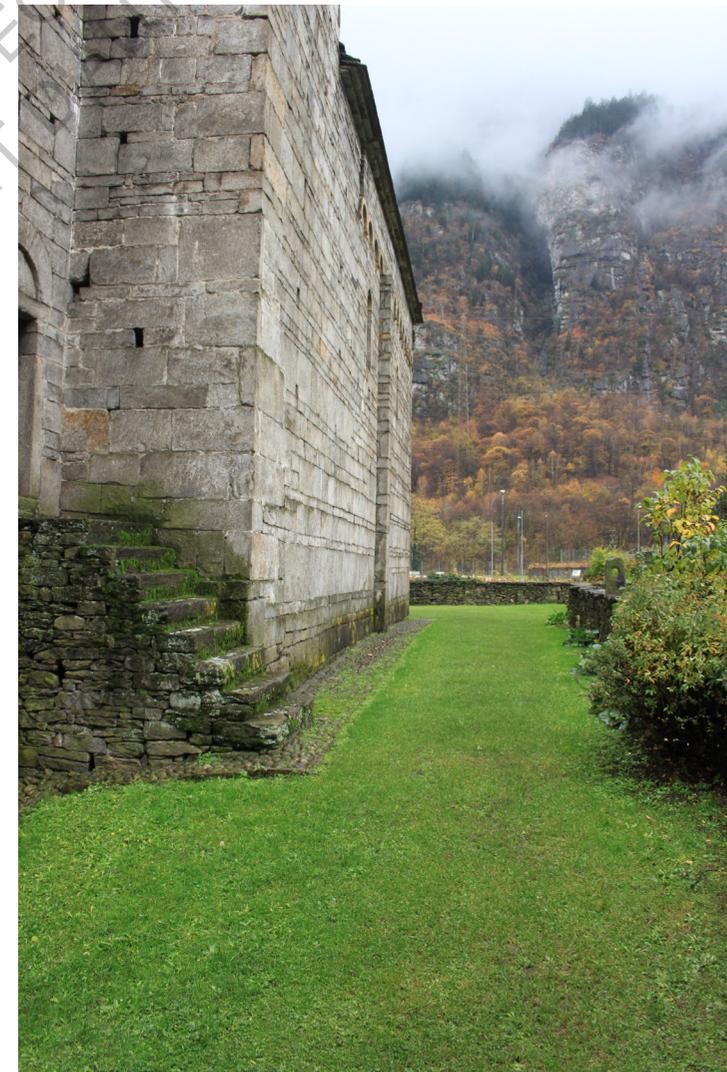


abstrait est accidentée, comme si les traces du travail du sculpteur étaient rendues apparentes dans les sculptures, dans un travail en contact direct avec la matière. Les plus grandes sculptures sont exposées au centre de la pièce principale, alors que les bas-reliefs sont fixés aux murs. La présence de l'architecture, tout en étant assez forte, ne domine pas les œuvres exposées. Au contraire, une relation d'équilibre semble avoir été créée, où les œuvres exposées et l'architecture se complètent mutuellement et se mettent en valeur réciproquement.

En regardant vers l'extérieur, les couleurs apparaissent avec une intensité particulière, comme plus intense par contraste aux tons de gris et de noirs à l'intérieur du musée. Le retour au café s'est fait par un détour pour aller visiter un bâtiment qui semble dominer le village. C'est en visitant l'église que certaines similitudes avec le musée apparaissent. L'aspect minéral des murs, ainsi que les marques sombres à la jonction des pierres rappellent les murs du musée. Mais c'est aussi l'espace intérieur de l'église qui évoque les salles où sont présentées les sculptures et bas-reliefs. La lumière y est également diffusée de manière sobre. La visite de ce musée, La Congiunta, donne à expérimenter une façon de présenter l'œuvre d'un artiste de manière exclusive. Les sculptures et bas-reliefs de H. Josephsohn sont présentés comme s'ils étaient non seulement parfaitement intégrés à l'architecture, mais l'architecture semble



véritablement créée pour ces œuvres. La succession de pièces, et leurs compositions, donnent plutôt l'impression de visiter la maison de ces sculptures. Si ces dernières et l'architecture restent bien distinctes, leur très forte relation dans le cas de ce musée pose néanmoins la question de comprendre le rapport de l'idée à la matière en architecture. De quelle manière peut-on à nouveau parler de poésie de la construction ? Comment ce bâtiment est-il construit, et comment ses matériaux sont-ils mis en œuvre ? Enfin, quel est le rapport du bâti à la conception ?



2. L'univers conceptuel de Peter Märkli, une pensée de l'architecture très fortement liée à la sculpture.

Dès le début de ses études d'architecture, au sein de l'ETH de Zürich (Eidgenössische Technische Hochschule Zürich), l'Institut Technique Fédéral Suisse, Peter Märkli se tourne vers des personnes extérieures à l'école pour chercher conseil sur son travail. Cela lui permet ainsi de suivre une voie qui lui est propre, et détachée des courants dominants alors à l'ETH, occupée dans les années 1970 par des questions d'ordre politique au sujet de l'architecture. P. Märkli semble se préoccuper davantage de questions de conceptions sous l'influence de Rudolf Olgiati, architecte Suisse dont il fait la rencontre très tôt : « Pour moi, la chose la plus importante à propos de l'école est qu'elle m'a permis de travailler en dehors des limitations de la vie quotidienne. J'ai trouvé que je pouvais définir ma propre direction en utilisant tous les avantages mis à disposition par l'école. Je suis arrivé à l'ETH avec un point de comparaison pour évaluer ce qui y était enseigné car mon professeur de Physique au lycée m'avait déjà présenté à Rudolf Olgiati, architecte dans les Grisons. ». Les outils mis à disposition par l'ETH deviennent pour P. Märkli des moyens pour chercher, définir et créer sa propre voie, en dialogue constant avec d'autres architectes. Mais c'est la rencontre avec le sculpteur H. Josephsohn qui sera décisive pour la formation de P. Märkli, l'architecte encore étudiant sera très influencé par le sculpteur dans sa recherche d'une 'direction propre' :

Peter Märkli  
*Approximation; The Works of*  
 Peter Märkli  
 (p.48)

« Je me souviens d'un exercice en particulier où nous devions traduire un croquis dessiné à main levée dans un plan précis, un rectangle précisément dessiné, au moyen d'une règle et d'une équerre. Je n'avais aucun moyen pour décider de quelle longueur et largeur le rectangle devait être. Lorsque j'ai demandé comment cela était fait, la réponse que l'on m'a donnée était qu'il fallait prendre pour point de départ les dimensions d'un matériau, d'une brique par exemple. J'ai cherché un meilleur critère pour prendre ce genre de décisions – et c'est à partir de là que j'ai commencé à être absorbé par des questions de proportions. J'ai vu une présentation du travail du sculpteur Hans Josephsohn durant ma deuxième année à l'ETH (1974), qui m'a fait une grande impression. Je me suis arrangé pour visiter son studio et pour un certain nombre de raisons nous sommes devenus amis. J'étais donc en contact, en tant qu'étudiant, avec deux personnes très différentes et beaucoup plus âgées que moi, et qui pouvaient me conseiller. » (Peter Märkli *Approximations* p.48).

Peter Märkli  
*Approximations*  
 (p.48)

P. Märkli cherche ainsi, dès le début de ses études, à répondre aux problèmes que peut poser la conception architecturale, telle que les proportions d'un espace bâti par exemple, par des critères qui lui sont propres, n'acceptant pas d'emblée l'approche communément admise qui prend pour point de départ les proportions des matériaux. Le critère des dimensions des matériaux de construction est un critère objectif, dans le sens où il est partagé par tous les acteurs impliqués dans le processus de conception et de construction. Il est basé sur des choses

mesurables et quantifiables qui ne varient pas selon la subjectivité de l'observateur. P. Märkli parle pourtant de *'meilleur critère'* pour décider des proportions lors de ce processus de conception. Dès lors, l'objectivité, ou la précision technique, deviennent secondaire dans ce processus particulier.

Hans Josephsohn dans son atelier.

C'est dans le champ des arts plastiques, notamment de la sculpture, que P. Märkli va rechercher et définir de *'meilleurs critères'*, tout particulièrement en travaillant avec H. Josephsohn. Il se détache ainsi des critères objectifs pour rechercher des critères sensibles, subjectifs et esthétiques, qui sont plus en lien avec une approche artistique qu'une approche technique (ou scientifiquement rigoureuse) de la conception. C'est aussi de la différence des champs de travail que vient la richesse des échanges entre ces deux personnes. H. Josephsohn apporte à P. Märkli un regard d'artiste plasticien et de sculpteur sur les travaux du jeune architecte et cela semble ainsi lui permettre d'ouvrir son champ de recherche, notamment à propos des questions de proportions qui le préoccupe. La richesse de cet échange se développe alors dans une relation de mentor entre l'artiste et l'architecte : « *Josephsohn n'a pas enseigné l'architecture à Märkli, mais des prérequis généraux, sur la vie et sur l'art. Sur le travail que Märkli lui présentait, il ne faisait rien des plans, hormis graphiquement, mais il commentait les maquettes et, plus précisément, les élévations. (...) Il lui a enseigné comment regarder : à nommer la tension*

Irina Davidovici  
Peter Märkli, Drawings  
 (p.36)



Alberto Giacometti  
*L'Homme qui Marche*  
 Alberto Giacometti: sculptures,  
 peintures, dessins

*dans un tableau de Cézanne, un espace dans une sculpture de Giacometti. Ils parlaient d'art, de politique, et de littérature. »* Irina Davidovici Peter Märkli Drawings p.36. C'est véritablement un certain regard porté sur les choses et le monde que P. Märkli va ainsi développer au contact de son mentor.

Erich Brändle  
*Approximation: The Works of*  
 Peter Märkli  
 (p.57)

Les questions de proportions qui le préoccupait en tant qu'étudiant, et la recherche de meilleurs critères de décision sur les proportions d'un bâtiment, sont ouvertes vers des éléments de réponse tels que *'la tension dans un tableau de Cézanne'*, ou *'un espace dans une sculpture de Giacometti'*. La démarche de conception semble à nouveau faire prévaloir des critères sensibles et esthétiques sur des critères plus objectifs et techniques : *« Il semble, plutôt, que la sculpture de Josephsohn lui à permise d'acquérir un point de vue pour approcher l'architecture en tant qu'art, libéré de toutes les règles strictes du modernisme. Nombre de ses croquis à main levée, montrant des sculptures incorporées dans l'architecture, révèlent cette intention. Les couleurs parfois ajoutées aux croquis confirment la même intention ; plus qu'un moyen de décoration arbitraire, la couleur est pour lui un moyen élémentaire de dessin et d'expression. »*. Dans cette approche de l'architecture comme art, les croquis et dessins à main levée prennent une place importante pour la démarche de conception, et la méthode de travail de P. Märkli justement pour développer l'idée d'un bâtiment en étudiant ses proportions et sa figure de manière instinctive, par de très nombreux croquis,





au plus proche de la sensibilité et de la perception. La présence de H. Josephsohn est alors essentielle pour l'architecte : « *P. Märkli place une importance extraordinaire sur la participation de H. Josephsohn dans son travail d'architecte. Lorsque cela en arrive au dessin de façade tout particulièrement, les commentaires du sculpteur sont directement constructifs.* ».

Il n'est pas anodin que P. Märkli accorde toute son importance à l'avis du sculpteur particulièrement sur les questions de façade. C'est en effet dans le dessin de façade que se jouent les questions de proportions qui préoccupe l'architecte, c'est à dire dans une représentation qui vise l'expérience du bâti en volume. L'avis du sculpteur devient décisif dans le processus de conception de P. Märkli pour évaluer, tester et prendre les décisions à propos des questions de proportions du bâti par exemple : « *L'utilisation des proportions dans l'architecture de Märkli s'appuie sur nos facultés mimétiques et déclenche la même réponse viscérale de la part de nos corps à l'unisson avec le bâtiment.* ». Un 'meilleur critère' de décision pour les proportions d'un bâtiment que les dimensions des matériaux de construction se trouve ainsi être la sensation physique et sensible de ces matériaux par le corps, s'appuyant sur nos 'facultés mimétiques'. La composition d'espace bâti dans le processus de conception de P. Märkli s'appuie ainsi, très fortement sur les sensations de textures et de volumes, que chacun peut ressentir et percevoir. C'est une recherche dont les critères, sensibles, ne

Erich Brändle  
Approximation; The Works of Peter Märkli  
 (p.57)  
 Paul Cézanne  
*La Montagne Sainte Victoire*  
 Lionello Venturi  
Cézanne  
 (p.140)

Moshen Mostafavi  
Approximation; The Works of Peter Märkli  
 (p.11)

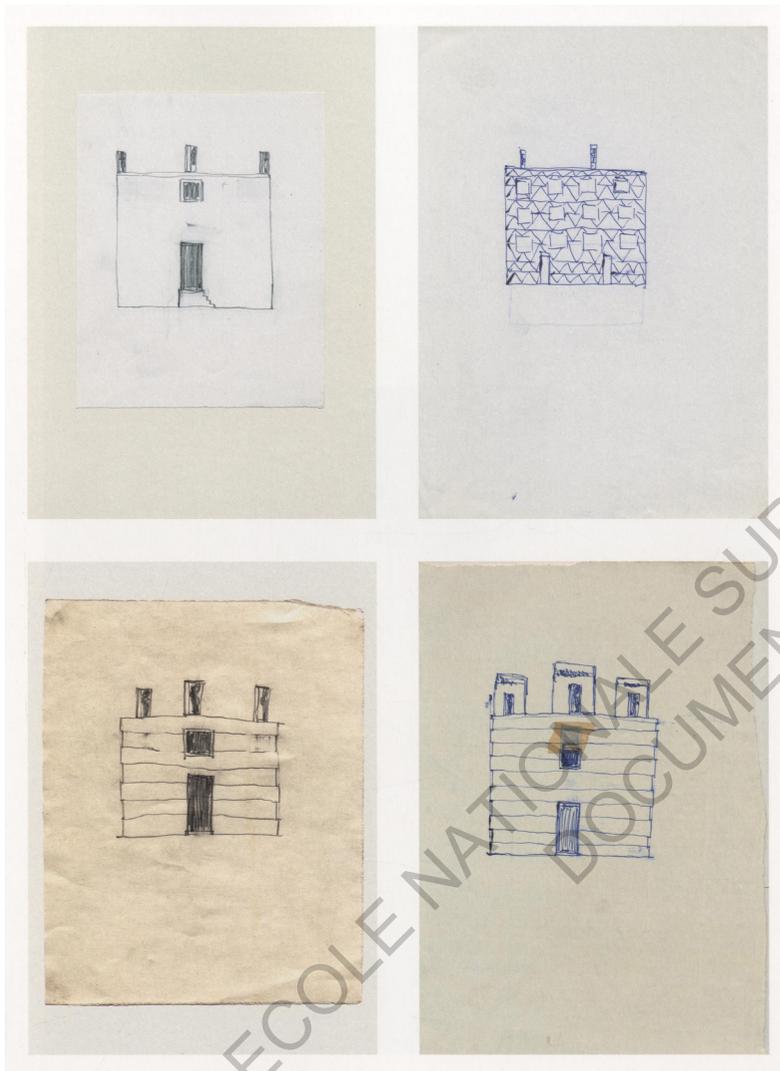
sont pas clairement définies, et nécessitent de très nombreuses esquisses et de très nombreux essais avant de parvenir à fixer une idée et d'arrêter un concept.

www.iconeye.com

L'influence, et le rapport particulier de P. Märkli au domaine de la production artistique apparaît très clairement dans les très nombreux croquis, ou dessins, qu'il produit pour développer ses bâtiments en volume. Le degré de précision, et le statut de ces travaux, est lui même ambiguë. Leur apparence suggère immédiatement qu'il s'agit d'esquisses et de croquis, mais ils ont également une certaine qualité, malgré leur imprécision, qui les rattache à des dessins d'architecture, plus élaborés et contrôlés. Leur 'statut' est ainsi paradoxale, car étant imprécis et presque brouillon d'un certain côté, ils sont d'un autre côté très clairs et distincts: « *Les travaux que Peter Märkli produit au crayon à papier sont souvent considérés comme des dessins. Cela peut paraître étrange, mais ils sont en réalité approximatifs ; souvent avec des corrections, des doubles lignes, aux contours brouillés – avec une ambiguïté de définition, comme si toute conclusion définitive était évitée. Mais ils semblent aussi prêts, terminés: il leur dessine parfois une ligne tout autour, leur donnant un cadre sur le papier. Leur présence affirmée est pénétrante à travers les imperfections et leur caractère incomplet les définit, comme une personnalité trop complexe que l'on ne peut jamais entièrement appréhender.* ». C'est peut-être justement ce 'caractère incomplet' des dessins qui permet de

Elizabeth Hatz  
Peter Märkli, Drawings  
(p.146)





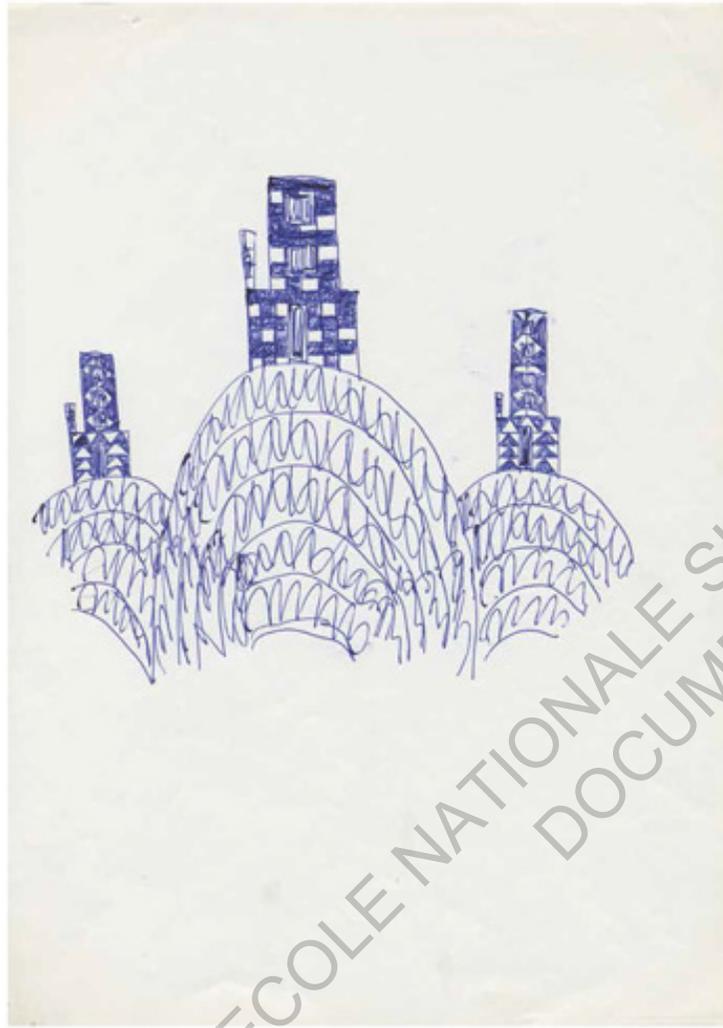
conserver une certaine ouverture à l'idée recherchée. Le travail de recherche intense que produit P. Märkli est présent, comme incarné sur le papier à travers ces croquis, ou dessins, et leur ratures, corrections, traces de gommes et imprécisions. L'idée acquière une présence plus intense à travers ce processus de recherche, s'approchant de ce *'point où l'idée fait corps avec la forme, et où se produit une sorte d'oscillation entre les deux'* pour reprendre les mots de C. Brancusi, ici ; *« L'idée est séparée en plusieurs variations : couleurs, proportions, hiérarchie, ordre, solides et vides, et mouvement. Ainsi, c'est un endroit où l'idée n'est pas 'juste' représentée ou décrite, mais plus précisément, le voyage circulaire au cours duquel elle est générée, développée, clarifiée. C'est pourquoi il s'agit ici de 'dessins' et non de 'croquis'. Cela pourrait être décrit comme une sorte d'héritage de la pensée. »* . Les très nombreux croquis de P. Märkli peuvent ainsi être vus comme un *'héritage de la pensée'*, où l'idée est développée à travers de très nombreuses répétitions, comme, à nouveau, des variations autour d'un même thème. Un de ces thèmes serait ici les proportions et la figure du bâti.

Peter Märkli, Drawings  
(p.29)

Fabio Don, Claudia Mion  
Peter Märkli, Drawings  
(p.6)

Pages suivantes  
Peter Märkli, Drawings  
(pp 46-45)

Pages 138-139  
Peter Märkli, Drawings  
(p.10 & p.52)



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



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



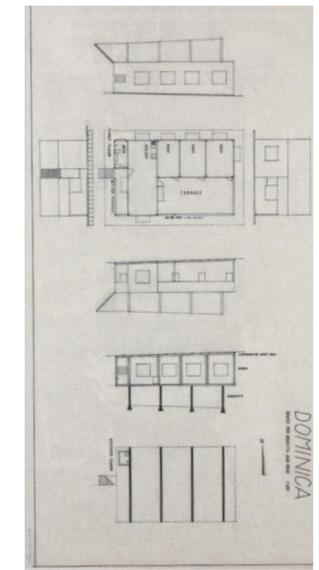
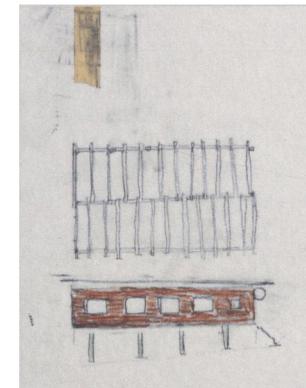
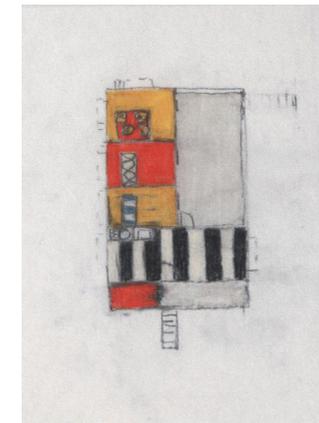
Peter Märkli, Drawings  
(p.96-97)

Dessins réalisés pour un  
projet spécifique : *Dominica*  
Project 1991

Florian Beigel, Philip Christou  
Peter Märkli, Drawings  
(p.94)

Si ces croquis sont considérés comme des dessins d'architecture, alors leur imprécision, et toutes les approximations qu'ils contiennent peuvent interpeller, surprendre et peut-être même faire sourire. Un regard rapide s'arrêtera au caractère enfantin, à la naïveté des traits et des représentations. Mais c'est peut-être cette naïveté même qui leur donne leur présence forte, et une certaine puissance conceptuelle car elle pourrait permettre de rester au plus près d'une certaine authenticité et d'une certaine honnêteté. Florian Beigel et Philip Christou parlent d'une *'indéniable solidité et d'une magie'* : « *On ne savait pas trop quoi en penser à ce moment, mais ils exerçaient une très forte impression et possédaient une indéniable solidité et une magie. Les dessins sont très directs, et possèdent un sens de l'humour, une aisance, qui fait sourire. Ils semblent réalisés par une personne non entraînée ; ils ont l'air imprécis, et semblent avoir une innocence enfantine.*

*Il n'est pas tout à fait clair si ces trois dessins colorés sont les seuls que Peter a fait en travaillant sur ce projet. La distinction entre les dessins qu'il fait pour un bâtiment spécifique, et les dessins qu'il réalise comme des études sans projet spécifique en tête n'est peut-être pas très significative pour lui. Les centaines d'études en élévation que Peter produit sont un réservoir d'idées qu'il garde à l'esprit et dont il trouve une utilité dans ses projets de temps à autres. »* L'ambiguïté de définition, et l'imprécision des contours, aussi bien dans les dessins que dans les idées et concepts architecturaux qu'ils développent, contribuent à rendre ces dessins indépendants de la construction et d'une réalisation



Peter Märkli, Drawings  
(p.89)

concrète. Les bâtiments produits par P. Märkli sont ainsi, paradoxalement, issus et imprégnés d'un univers conceptuel qui ne semble pas avoir pour objectif principal la construction et la réalisation de bâtiments ainsi, « *Les centaines d'études en élévation que Peter produit sont un réservoir d'idées qu'il garde à l'esprit et dont il trouve une utilité dans ses projets de temps à autres.* ».

Les dessins deviennent indépendants de l'architecture. En devenant indépendants, ils semblent devenir en quelque sorte plus libres, plus affranchis de contraintes 'techniques' d'une pensée préoccupée de construction et de réalisation. C'est alors que l'on peut mieux comprendre ce meilleur critère que P. Märkli recherchait dès le début de ces études. En se libérant de toutes notions de construction, les recherches menées sur les proportions deviennent indépendantes. Ces dessins sont libres de rechercher et composer des figures pour elles mêmes, et, d'une certaine manière, en elle même. Les bâtiments, dessinés en élévation ou en axonométrie, sont représentés seuls. Ils apparaissent sur la page sans représentation du contexte, des autres bâtiments qui pourraient être présents autour. Seul le sol, le rapport au site à travers une représentation du sol apparaît sur certains dessins. A nouveau, une certaine naïveté, ou authenticité, est présente car le sol, lorsqu'il est représenté, est tout de suite courbe ou distordu, comme si la figure représentée était seule dans un microcosme, dans son propre monde



et sur sa propre petite planète. Une certaine poésie se dégage ainsi de ces représentations, évoquant par exemple les planètes que *Le Petit Prince* de St Exupéry explore avant d'atterrir sur terre.

Mais loin d'être déconnecté de la réalité, les bâtiments de P. Märkli recherchent au contraire une forte relation au site et au sol : « *Presque tout mes bâtiments s'occupent directement du site, en relation à la ville ou au paysage. Ils traitent de cela de différentes manières, parce qu'il n'est pas toujours possible de réagir à des situations contemporaines en se référant à des méthodes de construction et des typologies établies.* ». La manière dont ses bâtiments 's'occupent du site', pour reprendre les propres mots de l'architecte, est à nouveau de manière esthétique plutôt que pratique. P. Märkli pense ses bâtiments en rapport au site à partir d'une relation de volumes et de figures, et aussi selon les relations de couleurs et de textures. Que ces bâtiments 's'occupent' du site démontre une certaine autonomie et une certaine vitalité à l'œuvre dans ses bâtiments. Alors, cette énergie que l'architecte cherche à donner à ses bâtiments, passe pour lui par l'attention particulière accordée au jeu des proportions et à la composition en dessin de son architecture. Cela permet ainsi de mieux comprendre M. Mostafavi, dans son ouvrage *Approximations The Work of Peter Märkli*, lorsqu'il parle de ce rapport au site par analogie aux tableaux de P. Cézanne : « *Le point de connections le plus important, quoiqu'il en soit, entre la technique de peinture de Cézanne*

Peter Märkli  
*Approximations The Work of*  
Peter Märkli  
(p.53)

Moshen Mostafavi  
*Approximation: The Works of*  
Peter Märkli  
(p.15)

*et les bâtiments de P. Märkli concerne l'attention que tout les deux semblent porter aux développement de surfaces harmonieuses dans lesquelles le premier plan et l'arrière plan ont une équivalence correspondante. Dans le cas de Cézanne, cela est accomplie par l'utilisation d'une palette de couleurs limitées, aussi bien pour le premier plan que pour l'arrière plan. Les bâtiments de P. Märkli, d'un autre côté, sont invariablement en interaction avec les textures et les couleurs des paysages avoisinants.* ». Le rapport des bâtiments aux sites sur lesquels ils se trouvent est travaillé selon M. Mostafavi de manière analogue à la composition dans un tableau de Cézanne. Ce rapprochement avec les travaux du peintre P. Cézanne a déjà été évoqué précédemment à propos des enseignements transmis par H. Josephsohn à P. Märkli. Le mentor ainsi aurait appris à son élève comment apprécier 'la tension dans un tableau de Cézanne', ou celle 'dans une sculpture de Giacometti'.

L'influence de H. Josephsohn sur la méthode de travail, sur la manière de dessiner même est liée à cette vitalité à l'œuvre dans le développement conceptuel de P. Märkli : « *Durant quelques années à partir de 1946, Josephsohn réduisait les figures assises ou debout dans ses bas-reliefs, ainsi que dans les dessins sur lesquels ils étaient basés, à des structures composées de lignes droites. Mais s'occuper de lignes droites distordues dans le monde des bâtiments vivants de Märkli est plus difficile qu'il ne peut paraître. Quelqu'un comme Märkli, qui est dévoué à créer une architecture vivante, était sûrement attiré par la tentative de*

Kenjiro Hosaka  
*Peter Märkli, Drawings*  
(p.190)

*Josephsohn de transformer des entités vivantes, organiques, en des lignes distordues (ou les travaux de Josephsohn ont peut-être d'abord déclenchés l'intérêt de Märkli pour une architecture vivante). »*

Dessin de H. Josephsohn  
www.hauserwirth.com

Si P. Märkli a su créer un meilleur critère comme il recherchait, pour décider des dimensions concrètes à donner au bâti à partir d'un croquis, il semble que ce soit en s'éloignant davantage de la matière première du bâti, ou du moins, de l'aspect technique des matériaux de construction, des propriétés physiques de ceux-ci et des dimensions des modules de construction qu'ils permettent de produire. Les dessins de P. Märkli se concentre sur une exploration esthétique et poétique d'une idée et d'un concept. Mais se pose alors le problème de leur traduction dans le monde réel, lorsqu'il s'agit de les utiliser pour un projet architectural bâti, de 'revenir sur terre' pour garder l'image du Petit Prince. Les bâtiments construits par P. Märkli conservent un lien très fort avec ces dessins, tout en restant paradoxalement, détachés et autonomes. Ces deux aspects, autonomie et connexion, sont présents en même temps dans ses dessins et ses bâtiments. Le rapport de l'architecture bâtie au dessins chez P. Märkli est très particulier du fait de ce lien d'autonomie marquée qui est présent en même temps que ce rapport de connexion très fort, comme le rapportent A. Brodsky et K. Ass ; *« J'ai commencé à feuilleter et j'ai immédiatement accroché. Et j'ai remarqué qu'il y avait ces dessins incroyables et plein de beauté,*

Alexander Brodsky & Kiril Ass  
Peter Märkli, Drawings  
(p.226)



*différents de l'architecture, et éparpillés parmi les photographies d'architecture. Ils me faisaient une impression aussi forte que les images de bâtiments. J'étais très impressionné par leur indépendance absolue et néanmoins à la fois leur connexion profonde au bâtiment de cette personne. Il était évident que seule la personne qui pouvait dessiner ces dessins avait pu construire ces bâtiments. Il était apparent dès le premier regard que ces dessins se rencontraient dans ses bâtiments, bien qu'il n'y ait formellement rien de commun. ». Bien qu'autonome et séparé, dessins et constructions sont très étroitement liés et se nourrissent mutuellement dans le processus de conception de Peter Märkli. C'est alors la nature de cette relation, à la fois complètement indépendante et complètement connectée qui pose question et peut paraître 'magique' comme l'écrivent F. Beigel P. Christou.*

Cette relation peut aussi se comprendre à partir de la méthode de travail de l'architecte. Cette méthode de travail et de recherche conceptuelle est très proche d'une méthode de travail artistique. P. Märkli s'est constitué un environnement de travail plus proche de l'atelier d'artiste que du bureau d'architecture, sans doute en accord avec son approche de la conception architecturale. Cet environnement est apparemment désordonné, où le sol et les tables sont jonchées de ses très nombreuses feuilles A4 ou A5 sur lesquelles il répète la même méthode de dessin. Des études répétées d'élévations, d'axonométries, où seul un détail est changé pour

observer l'effet sur les proportions d'ensemble. Le travail de réalisation, de production de dessins mesurés en vue de la construction est ensuite exécuté en collaboration avec d'autres architectes, ou ingénieurs selon les projets. P. Märkli ainsi a su séparer les différentes activités liées au métier d'architecte afin de se préserver un univers créatif, d'où il semble tirer toute sa puissance conceptuelle, véritablement comme une bulle protégée du monde extérieur : « *Quoiqu'il en soit, la manière dont Märkli travail est plus proche de ce que l'on peut attendre d'un artiste que d'un architecte. Il semble que la distance avec la part plus active du bureau donne à Märkli l'espace pour penser, pour voir, et pour dessiner plus clairement ; pour faire à la fois partie de sa pratique et en être séparé.* ». Le studio de travail, ou atelier de travail de P. Märkli, est ainsi un espace pour penser l'architecture de manière détachée de ses aspects pratiques et pragmatiques généralement occupés par des objectifs de construction et de réalisation.

C'est pourtant bien un travail d'architecture que produit P. Märkli. Aussi détaché de considérations pratiques et pragmatiques que soit ses dessins, ils sont le support d'un travail de conception architecturale visant aussi la construction. Mais le passage par cet univers conceptuel riche et si particulier donne à l'architecture tout son caractère propre, toute sa singularité : « *Il semble, plutôt, que la sculpture de Josephsohn lui a permis d'acquérir un point de vue pour approcher l'architecture en tant qu'art, libéré de toutes les règles strictes*

Moshen Mostafavi  
Approximation; The Works of Peter Märkli  
(p.8)

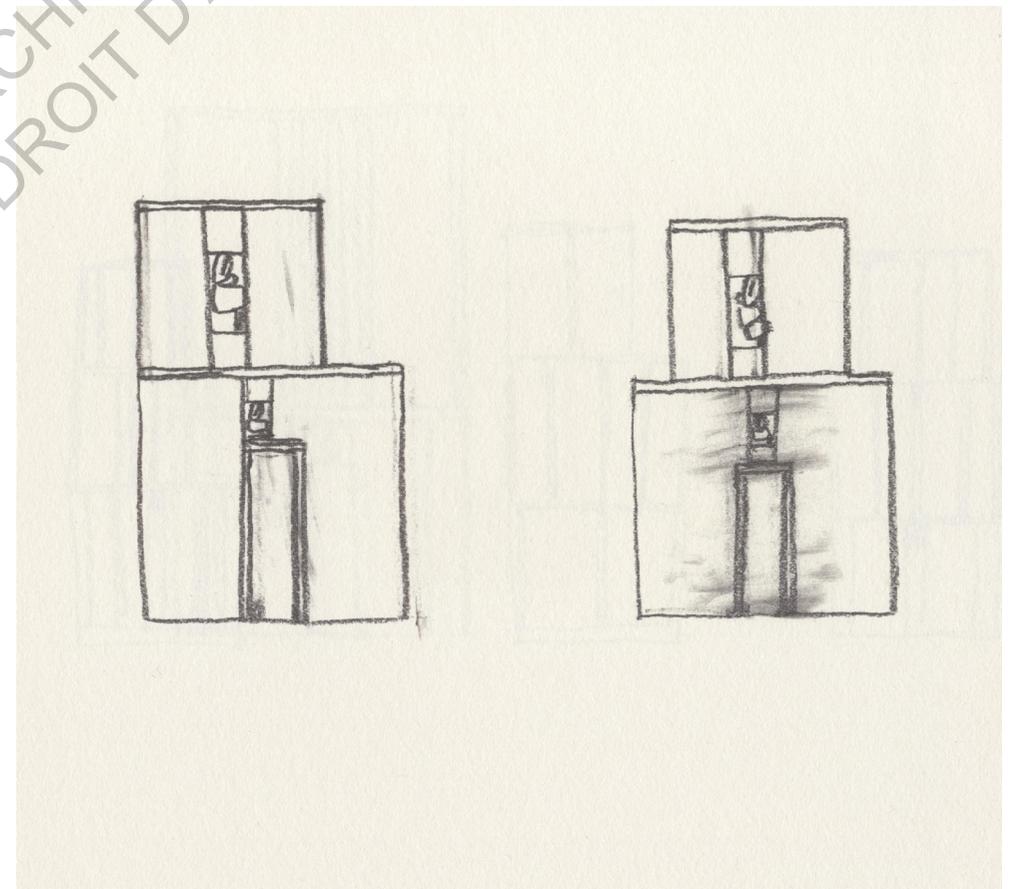
Erich Brändle  
Approximation; The Works of Peter Märkli  
(p.57)

Approximation; The Works of  
Peter Märkli  
(p.45)

*du modernisme. Nombre de ses croquis à main levée, montrant des sculptures incorporées dans l'architecture, révèlent cette intention. Les couleurs parfois ajoutées aux croquis confirment la même intention ; plus qu'un moyen de décoration arbitraire, la couleur est pour lui un moyen élémentaire de dessin et d'expression.»* C'est à travers le prisme particulier que constitue son univers conceptuel que P. Märkli vise aussi la construction. La sculpture de H. Josephsohn, comme source d'inspiration et comme référence conceptuelle et artistique, trouve ainsi sa place dans son architecture même. Mais alors la présence d'œuvres d'arts, de sculptures et de bas reliefs dans les bâtiments de P. Märkli donne un statut et une place particulière aux éléments d'architecture. Les murs tout particulièrement prennent un statut différent dès lors qu'ils sont aussi le support d'œuvre d'arts.

Le simple élément architecturale 'mur' est traité avec une attention particulière chez P. Märkli. C'est non seulement les proportions et volumes de l'ensemble que l'architecte étudie à travers ses nombreux dessins, mais l'élément 'mur' comme surface ouvragée également, en faisant référence alors à la littérature : « Märkli a fait référence par le passé à une lettre de Flaubert dans laquelle l'auteur décrit le bonheur sans limite qu'il a ressenti dans la contemplation d'un 'mur nu'. Ce concept de la 'sacralité' d'un mur nu est évident dans la maison de Märkli, où tout a été retiré pour révéler le plâtre, nu et sans peinture. Des bas reliefs de Hans Josephsohn se trouvent sur l'un des murs, alors que sur

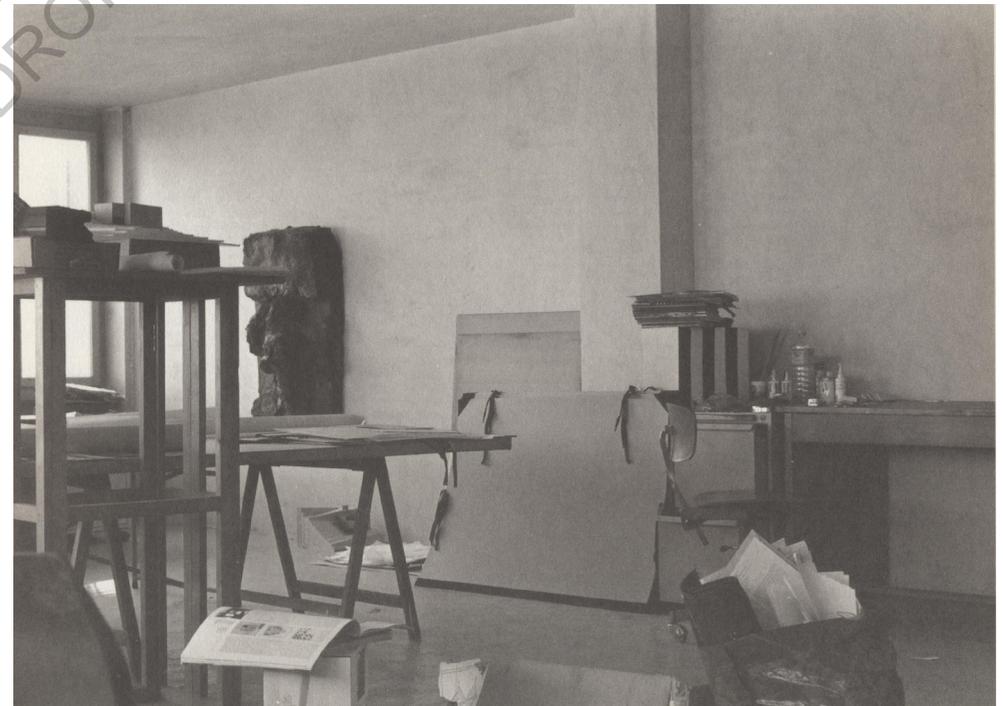
Approximation; The Works of  
Peter Märkli  
(p.58)



Approximation: The Works of  
Peter Märkli  
(p.9)

*d'autres se trouvent ses propres dessins. Les livres de Märkli sont à même le sol de façon à ne pas 'désacraliser' le mur en lui faisant remplir une fonction pratique. ». A nouveau, une certaine authenticité et une certaine honnêteté sont liées au plaisir esthétique de la 'contemplation d'un mur nu'. Cet élément architectural de base est pensé et conçu dans tout ce qu'il peut avoir d'originel et d'authentique. Les fonctions que P. Märkli donne alors aux murs de ses bâtiments prennent une plus grande importance. Les fonctions propres à la nature d'un mur apparaissent dans toute leur ampleur. Ce sont des fonctions simples et originelles, support structurel du bâti, et séparation d'un intérieur et d'un extérieur. Le plaisir esthétique lié à la présence authentique de l'élément architectural 'mur' révèle et met en valeur ces caractéristiques, si bien que toute autre fonction devient comme une interférence pour leur appréciation. Ainsi, 'les livres de Märkli sont à même le sol de façon à ne pas désacraliser le mur en lui faisant remplir une fonction pratique'.*

Si les murs des bâtiments de P. Märkli sont 'sacralisés' au point de ne pas remplir de fonction pratique, ils sont en revanche largement utilisés pour remplir des fonctions esthétiques. Les murs deviennent ainsi objet de composition esthétique. L'influence de son mentor sur P. Märkli est à nouveau primordiale dans la pensée et la conception de l'architecte. Si les murs sont préservés de toute fonction pratique pour ne remplir que les fonctions propres à leur raison



Erich Brändle  
*Approximation: The Works of*  
 Peter Märkli  
 (p.58)

*Approximation: The Works of*  
 Peter Märkli  
 (p.77)

d'être première, ils sont en revanche pensés et conçus pour remplir aussi des fonctions esthétiques comme si cela suivait naturellement leurs fonctions premières. Ils sont utilisés comme support d'œuvre d'art, tout particulièrement des travaux et productions de H. Josephsohn : « *L'attention a été portée à l'architecture de Märkli en relation aux sculptures de Josephsohn il y a pratiquement dix ans de cela. Märkli était ainsi d'abord connu comme l'architecte qui plaçait des œuvres de Josephsohn sur tous ses bâtiments – et ce faisant, il laissait toujours aux sculptures leur autonomie et leur intégrité en tant qu'œuvre d'art. De la même manière que Josephsohn n'a jamais produit de l'art compatible au bâti, Märkli est aussi loin d'utiliser les travaux de Josephsohn comme des ornements architecturaux.* ». De la même manière que les dessins et bâtiments de P. Märkli sont étrangement liés tout en étant résolument distincts, les œuvres du sculpteur sont intégrées à l'architecture de P. Märkli sans pour autant s'effacer derrière elles ou de ne les utiliser que comme 'des ornements architecturaux'. Bien au contraire, un certain équilibre est atteint à travers la composition. Parler des fonctions premières d'un mur nu comprend ainsi également les fonctions esthétiques chez P. Märkli : « *Avec l'aide de H. Josephsohn, P. Märkli a développé sa propre 'position par rapport à la vie' qui lui a permis de définir une nouvelle relation entre art et construction.* ». Bien que P. Märkli ne semble pas tant préoccupé par des questions de construction, sa méthode de conception propre permet de définir une relation d'indépendance et d'influence réciproque très forte, et en même temps, entre art et construction.



3. Jeu sur les proportions et les figures, le travail particulier du mur.

‘La Congiunta’ signifie ‘la conjointe’ en Italien. Ouvert au début des années 90 (1991 ou 1992 selon les différents sites internet et revues), ce ‘musée’ conçu exclusivement pour les œuvres de H. Josephsohn par P. Märkli présente davantage de caractéristiques propres à de petits lieux réservés à des connaisseurs et admirateurs que les aspects très publics d’autres musées. Une fondation d’art dédiée aux travaux de H. Josephsohn, et dont P. Märkli fait parti, est à l’origine de ce projet. Le nom du musée devient moins énigmatique au regard de la relation de mentor entretenue entre l’architecte du bâtiment et l’artiste dont les travaux sont exposés. L’architecture de P. Märkli et les sculptures de H. Josephsohn sont implicitement présentées comme des travaux et des œuvres conjointes. L’intention première et explicite de la fondation est d’abord de simplement rendre accessible les sculptures et bas-reliefs de H. Josephsohn : « *Le bâtiment donne l’impression de se fondre dans la vallée, formée des rivières Aare et Tessin, et pourtant il s’en détache... En réalité, il a été construit par une fondation dont l’objectif était et demeure : ‘d’acheter un lot de terrain, construire une maison, y mettre des sculptures, laisser la porte ouverte durant la journée.’* ». Si la porte ne reste pas tout à fait grande ouverte durant la journée, l’idée ‘d’acheter un terrain’ et ‘de construire une maison’ est assez claire en visitant ce bâtiment. Elle est située en bordure de



La Congiunta;  
www.hiddenarchitecture.net

Martin Steinmann &  
Beat Wismer  
*A World Without Windows*  
Passages, No 30, été 2001  
(pp. 51-53)

Martin Steinmann &  
Beat Wismer  
A World Without Windows  
Passages, No 30, été 2001  
(pp. 51-53)

Ci-contre et pages suivantes;  
[www.hiddenarchitecture.net](http://www.hiddenarchitecture.net)

village, entre une rivière et la montagne: « *Le lot de terre en question s'est trouvé être une étroite et plaisante étendue de 300 mètres située entre le lit rocheux du Tessin et la rive envahie d'acacias feuillus. La fondation à pus l'acheter en 1986. La maison – appelons la ainsi – a été construite entre 1990 et 1992, par étapes en fonction des fonds disponibles. Cela est visible à travers les variations de couleurs du béton. C'est le 17 Octobre que le bâtiment ouvre finalement.* ». Le statut de ce 'musée' est donc ambivalent, fondation destinée au public d'un côté, c'est aussi une 'maison' pour abriter les sculptures d'un autre côté. Ce dernier aspect semble prévaloir sur celui de 'musée' du fait même de l'architecture, de cette notion de conjonction, et l'aspect particulier du bâtiment, proche de celui d'un entrepôt.



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



L'idée de conjonction, c'est à dire ici d'une œuvre artistique conjointe à une autre, est déterminante pour la compréhension du bâtiment de P. Märkli à Giornico. Cette notion interpelle et pose de nombreuses questions, notamment celle de comprendre comment se matérialise cette relation de conjonction. Autrement dit, en quoi l'architecture bâtie et la construction entretiennent-elles des liens et des relations avec les œuvres de H. Josephsohn ? Et comment ces liens et ces relations sont achevés ? A travers ces interrogations se dessine à nouveau la question de la poétique de la construction, de la présence particulière d'un bâti comprise à travers sa composition et sa mise en œuvre matérielle. La composition architecturale est ici imbriquée aux sculptures et bas reliefs exposés sans pour autant faire de ceux-ci des ornements ni, à l'opposé, de s'effacer complètement derrière les œuvres d'art. C'est bien d'une relation d'équilibre qu'il s'agit dans ce petit musée, ou dans cette maison des sculptures : *«La grande particularité du bâtiment de Giornico est qu'il a été créé uniquement dans le but de conserver et d'offrir un environnement adéquat pour les sculptures de Josephsohn. L'architecture assure néanmoins cette fonction subordonnée avec beaucoup de confiance, pour autant que l'autonomie des travaux de Josephsohn ne soit pas diminuée dans des bâtiments où ils ne sont pas le centre d'attention, ici, où l'architecture sert explicitement à présenter les sculptures du mieux possible, ce dernier fait est appuyé avec insistance. Et cela est fascinant : la simultanéité des fonctions clairement définies et de leur*

Martin Steinmann &  
Beat Wismer  
*A World Without Windows*  
Passages, No 30, été 2001  
(pp. 51-53)

*autonomie.* ». De la même manière que les dessins d'architecture de P. Märkli sont étroitement, et étrangement, liés à ses bâtiments tout en étant distincts de ceux-ci, il semble qu'une relation d'indépendance soit préservée en même temps qu'une forte relation d'imbrication entre les sculptures et l'architecture de la Congiunta. Cette relation est *'appuyée avec insistance'* par l'architecture.

C'est à partir du travail effectué sur les murs, si important dans l'univers conceptuel de P. Märkli, que l'on peut chercher des éléments de compréhension de cette relation entre l'architecture et les sculptures. Les murs où sont accrochés les sculptures et bas reliefs, sont le seul élément architectural directement en contact avec les œuvres d'art dans chacune des sept pièces de la Congiunta. Que se soit dans les trois plus grandes pièces principales, ou dans les quatre plus petites, la présence des murs est affirmée tout en préservant un équilibre avec la présence des œuvres d'art. Les deux se complètent. Seule la plus grande des trois pièces principales présente un point de contact différent avec les œuvres qui, trop grandes pour les murs, sont posées sur un socle au sol. Cet équilibre entre l'architecture bâtie, et les sculptures et bas reliefs exposés, est particulièrement présent sur ces points de contacts. Les œuvres de H. Josephsohn sont de couleur noir, comme de légères variations de noir, avec une texture très travaillée et des surfaces très 'accidentées' ou du moins bosselées. Des sillons et



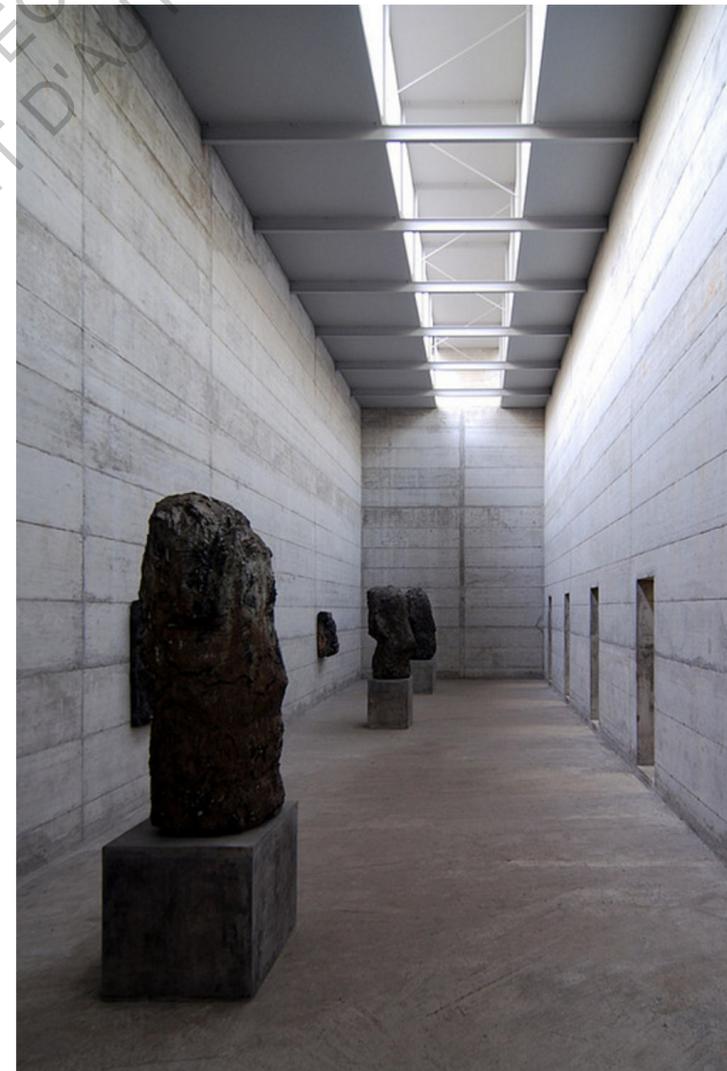
www.hiddenarchitecture.net

des creux sont ouvragés dans la matière. La couleur sombre des œuvres exposées ressort davantage sur le fond gris clair offert par les murs et les sols.

La Congiunta est bâtie en béton, et, bien que l'architecte n'ait pas tout de suite eu l'intention d'utiliser ce matériau, il semble maintenant qu'il offre des qualités de texture et de couleur qui permettent au bâti d'entrer en résonance avec les œuvres, comme un dialogue, qui contribue à donner sa force à l'ensemble. Le choix d'utiliser le béton peut se comprendre également par l'intention de P. Märkli de produire un bâtiment qui fasse référence à la fois aux églises et aux usines présentes dans la vallée :

Martin Steinmann &  
Beat Wismer  
*A World Without Windows*  
Passages, No 30, été 2001  
(pp. 51-53)

« Deux ou trois choses, hormis le matériau du bâtiment, étaient déjà décidées lorsque Märkli s'est mis au travail : le bâtiment devrait être long et étroits, il devrait être constitué de trois sections et il devrait être spéciale, comme les églises et les usines de la vallée levantine, mais distinct de ces bâtiments par sa forme. ». Il peut sembler contradictoire de vouloir référencer à la fois des bâtiments à vocation religieuse et spirituelle et des bâtiments à vocation industrielle et pragmatique. C'est pourtant bien des qualités propres à ces deux différents types de bâtiments que l'on retrouve dans la Congiunta, et cela notamment grâce à l'usage du béton. L'atmosphère particulière des églises se retrouve dans un bâtiment qui évoque aussi des entrepôts d'usine par sa forme et l'absence d'ouvertures visibles dans les murs. M. Steinmann et B. Wismer écrivent : « La maison est sensée être perçue

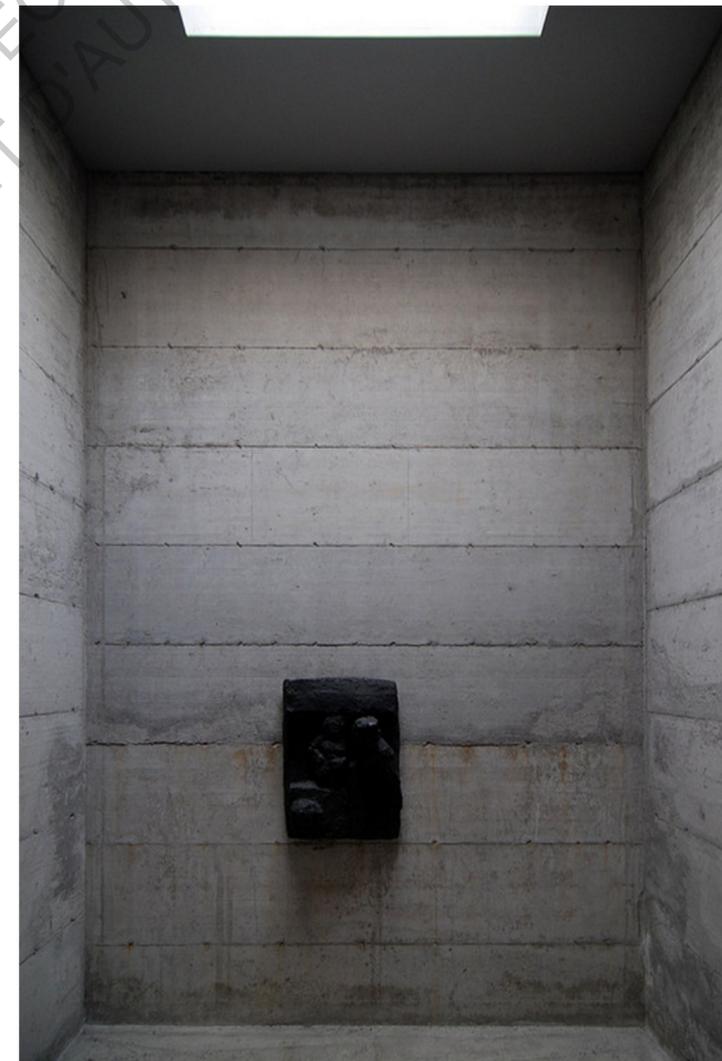


Martin Steinmann &  
Beat Wismer  
A World Without Windows  
Passages, No 30, été 2001  
(pp. 51-53)

*comme un bâtiment contenant et protégeant quelque chose dans cette vallée accidentée, comme un réceptacle. ». Les références aux églises et aux usines se retrouvent ainsi dans ces caractéristiques de contenir et de protéger ainsi que dans le traitement des murs.*

Les notions de 'simple réceptacle', et la distinction entre 'forme extérieure' et 'espace intérieur', évoquées précédemment au sujet de la chapelle St Benedict, se retrouve également au sujet de La Congiunta. Bien que les deux bâtiments soient construits avec des matériaux différents et que les qualités et propriétés tendent à opposer, des points communs dans le traitement de la construction se retrouvent. Les murs de la Congiunta ne présentent ainsi aucune ouverture. Les seules ouvertures réservées dans la construction sont situées sur le toit et de manière à laisser la lumière se diffuser dans l'espace intérieur. Et cet espace intérieur est étroitement lié à la forme extérieure : « *La forme intérieure correspond à la forme extérieure. Les murs intérieurs sont en béton également. Il n'y a qu'une porte, de métal, mais pas de fenêtres dans les murs. Toute la lumière est filtrée à travers les 'boîtes' sur le toit, dont les fenêtres sont faites d'un plastique (scobalite) épais de 10 millimètres. Ceci explique leur couleur changeante en fonction de la lumière. Märkli dit que le bâtiment n'offre aux sculptures de Josephsohn rien d'autres que des murs. En effet, le bâtiment ne comprend ni fixations ni installations, que se soit pour l'éclairage ou la ventilation. ». Si la relation entre 'espace intérieur' et forme 'extérieure'*

Simon Unwin  
Twenty buildings every  
architect should understand  
(p.84)



Approximation; The Works of  
Peter Märkli  
 (p.95)

est à nouveau très forte dans l'architecture de ce bâtiment, le traitement du matériau et sa mise en œuvre suit également une certaine démarche de mise à nu, où la matérialité du bâti est révélée en accord avec sa nature propre. Le béton est ainsi utilisé par P. Märkli de manière à rester le plus authentique possible par rapport à l'élément architectural qu'est le mur, 'ni fixations ni installations' ne viennent interrompre ou déranger ces murs authentiques, 'que se soit pour l'éclairage ou la ventilation' : « *La Congiunta est un bâtiment qui affirme la puissance archaïque du mur pour cloisonner et séparer un lieu de tout ce qui l'entoure.* ». Le matériau, dans son authenticité brute, et les traces des coffrages, sont laissés apparents pour affirmer cette 'puissance archaïque'.

Simon Unwin  
Twenty buildings every  
architect should understand  
 (p.84)

C'est sur la surface des murs, de leur texture que la construction monolithique est apparente, et à nouveau, une certaine forme d'authenticité se retrouve : « *Il semble que Märkli porte attention à l'identité des choses et au fait de rendre les choses visibles telles qu'elles sont à travers leur forme : on pourrait dire qu'un mur est un mur est un mur, empruntant le célèbre aphorisme de Gertrude Stein, par lequel elle parle précisément de l'identité des choses.* ». Cette démarche de présenter les choses telles qu'elles sont, ici, le mur et sa matérialité dans toute leur intégrité, se matérialise à La Congiunta par les traces laissées par les coffrages lors du processus de construction. Une certaine austérité est ainsi créée pour cette architecture : « *La Congiunta est construite*



Martin Steinmann &  
 Beat Wismer  
A World Without Windows  
 Passages, No 30, été 2001  
 (pp. 51-53)

Simon Unwin  
Twenty buildings every  
 architect should understand  
 (p.84)

*avec du béton solide fabriqué in situ – du béton versé encore liquide dans les moules (coffrages) érigés sur place et retirés lorsque le béton a pris. Ce n'est pas un bâtiment qui prend en considération le confort du public ; c'est un temple pour des sculptures indifférentes du froid ou de l'humidité. A l'intérieur, la lumière naturelle (il n'y a pas de lumière artificielle dans les parties principales du bâtiment) pénètre à travers les bandeaux – 'vitrés' au moyen de plastique transparent qui adoucit la lumière et adoucit les ombres – tout au long des trois sections du bâtiment. » . Cette austérité et cette rigueur des espaces et du traitement des murs, peut se comprendre par la volonté de les conserver le plus à nu possible, sans autres utilités que leur utilité première ou essentielle. C'est à dire, les fonctions structurelles et protectrices. Contrairement au type de construction filigrane, où les fonctions de soutenir et d'habiller le bâtiment sont séparées, structure et enveloppe sont unies dans le type de construction monolithique. La structure porteuse, qui soutient le bâti, est identifiée à l'enveloppe protectrice, qui protège l'intérieur de l'extérieur. Ici, le mur nu est à la fois ce qui soutient le bâti et ce qui sépare l'intérieur de l'extérieur.*

Les traces laissées par le processus de construction de La Congiunta, deviennent ainsi des marques et des traces de sa nature propre. Les traces de coffrages laissées apparentes à la surface des murs deviennent véritablement des marqueurs de l'identité du bâtiment par le jeu de relations que l'architecte installe entre les œuvres exposées

et les murs. P. Märkli, qui recherchait lorsqu'il était étudiant un 'meilleur critère' que les dimensions des matériaux de construction pour décider des proportions d'un bâtiment, semble ici les avoir intégrés pour mieux en jouer dans la composition de la Congiunta. Les sillons horizontaux et verticaux laissés par les coffrages sont positionnés de telle sorte à entrer véritablement en relation avec les œuvres exposées. Les masses sombres et ouvragées des bas reliefs et les proportions de leurs cadres sont accordés aux nombreux sillons horizontaux des murs, afin de créer un rythme visuel et une certaine harmonie entre les murs et les sculptures. C'est à travers ce jeu de proportions que P. Märkli génère un dialogue entre les œuvres d'art et l'architecture. Il s'agit bien d'un dialogue, où les deux 'interlocuteurs', chacun avec son discours propre, créent un discours nouveau dans l'interaction et la discussion, conjointement. La particularité technique acquière ainsi une dimension esthétique, et la construction une certaine poésie. Il ne s'agit plus de simple traces de coffrages, mais bien de textures et de surfaces composées et assemblées en vue d'un effet esthétique et dynamique à travers même de l'immobilité de la matière brute qu'est le béton.

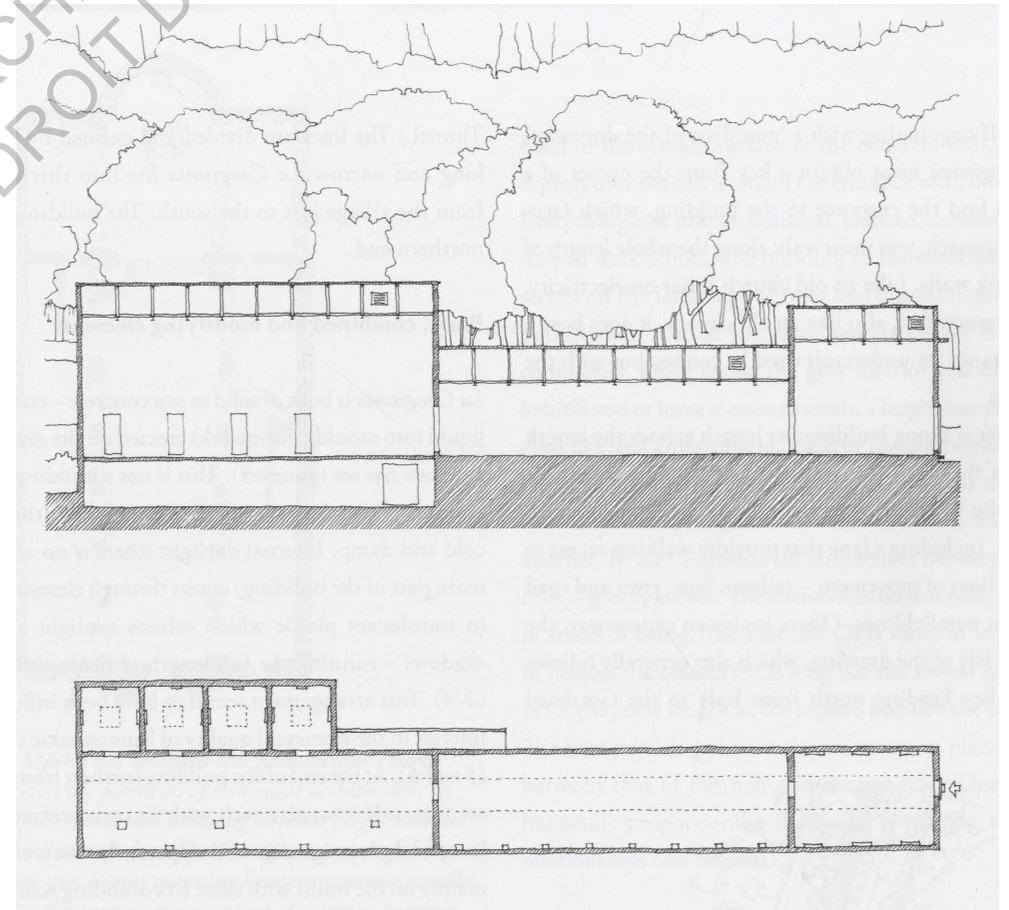
Bien que ce dialogue entre les œuvres exposées et l'architecture prenne place sur les murs, sur des surfaces planes, l'architecture n'est pas pour autant réduite à des questions de surfaces et de

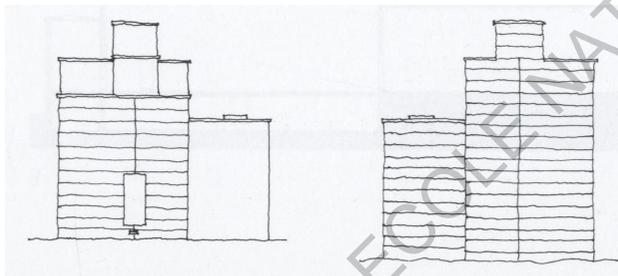
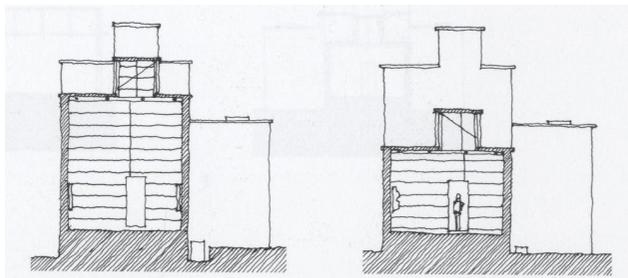
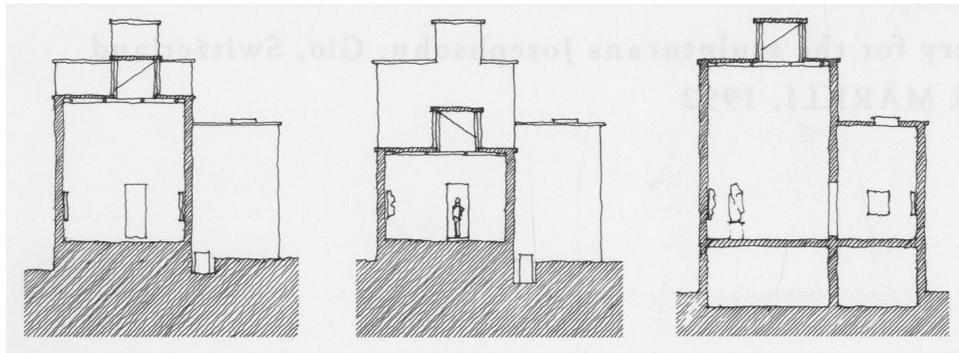
Plan & coupe longitudinale,  
Simon Unwin  
*Twenty buildings every  
architect should understand*  
(p.85)

Simon Unwin  
*Twenty buildings every  
architect should understand*  
(p.86)

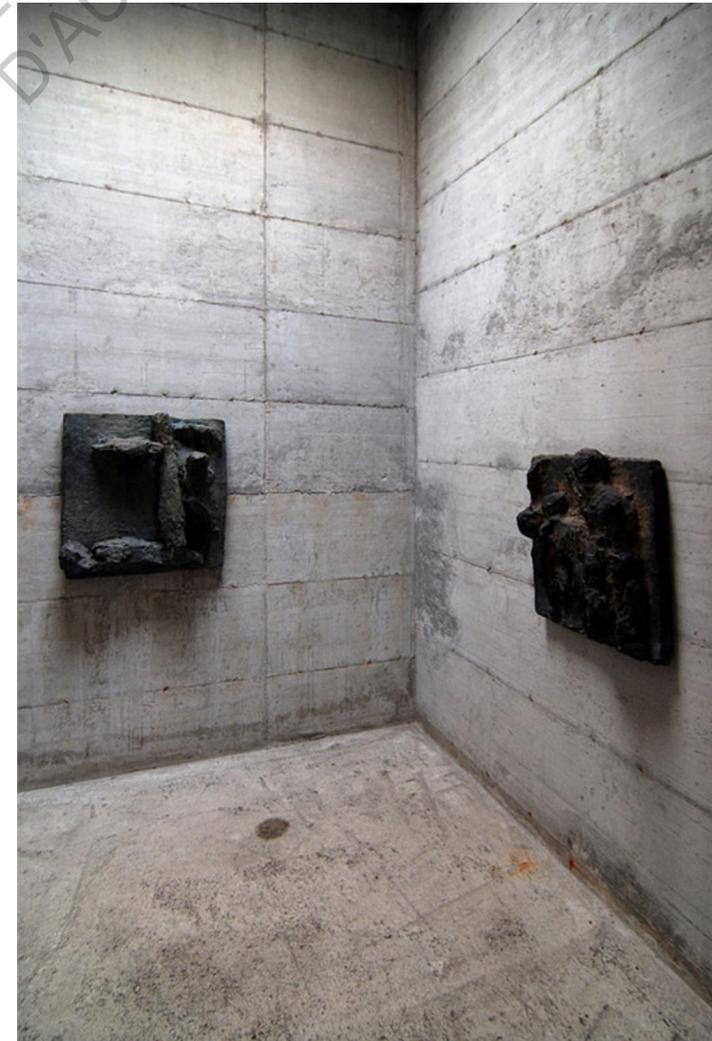
Pages suivantes:  
Coupes & élévations  
Simon Unwin  
*Twenty buildings every  
architect should understand*  
(p.87)  
Photo:  
www.hiddenarchitecture.net

textures, bien au contraire, P. Märkli prolonge l'effet de rythme généré par les sillons du béton dans les volumes et les espaces qu'il crée. Les trois pièces principales de La Congiunta sont d'une largeur commune, créant ainsi une certaine unité et une relation de continuité entre ces pièces. Mais elles varient toutes les trois en longueur et, surtout, en hauteur. Les proportions des trois pièces principales, et des quatre petites pièces latérales sont accordées de façon à créer un ensemble cohérent. Les strates générées par les sillons horizontaux sont toutes de même dimension. Leurs proportions sont décidées par rapport aux dimensions des coffrages : « *La géométrie qui gouverne le béton in situ est différente. On pourrait penser que ce matériau initialement fluide se prêterait bien à des formes plus libres ; mais ses formes sont déterminées par ses moules, le coffrage dans lequel il va être versé ; et cela est conditionné par sa propre géométrie de fabrication, que le coffrage soit fabriqué en bois ou en métal.* ». Mais P. Märkli s'affranchi de cette contrainte, qui pourrait le forcer d'accepter d'utiliser les proportions des matériaux, et des modules de construction qu'ils permettent de créer comme critère pour décider des proportions du bâti, et prenant comme point de référence pour l'empilement de ces unités de construction non pas le sol, mais le haut du bâtiment. Cela permet alors de définir les proportions du bâti non pas en fonction des dimensions des strates, qui serait un critère objectif, mais bien en fonction de la subjectivité et de la sensibilité propre à sa méthode de conception.





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



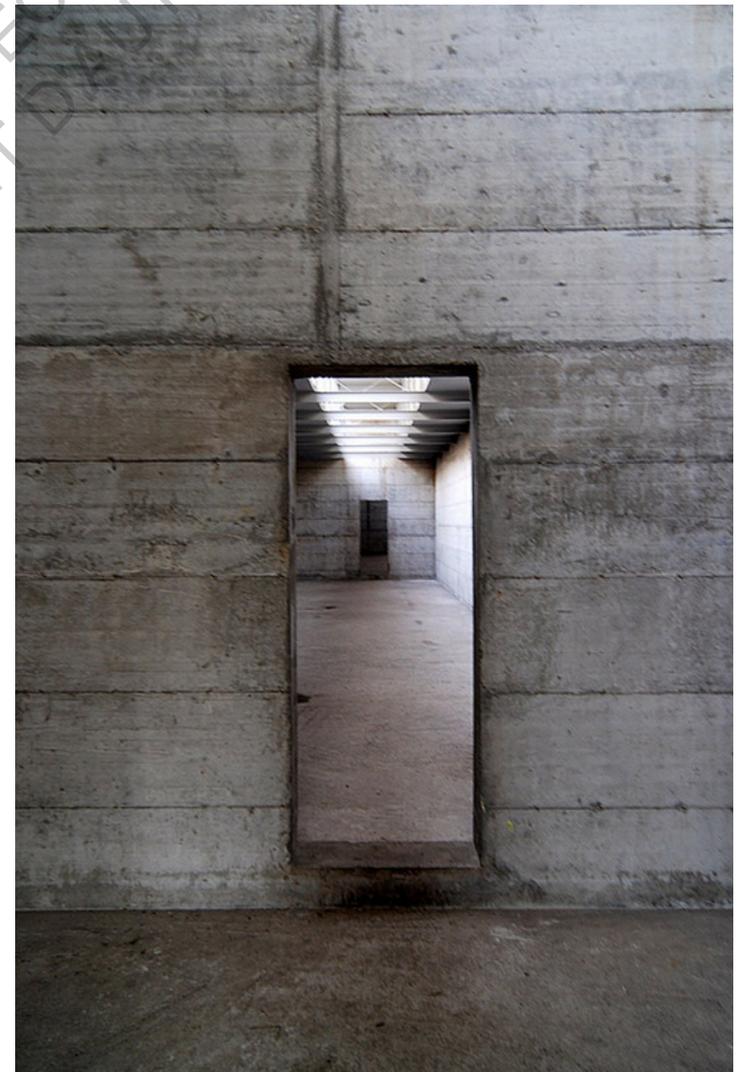
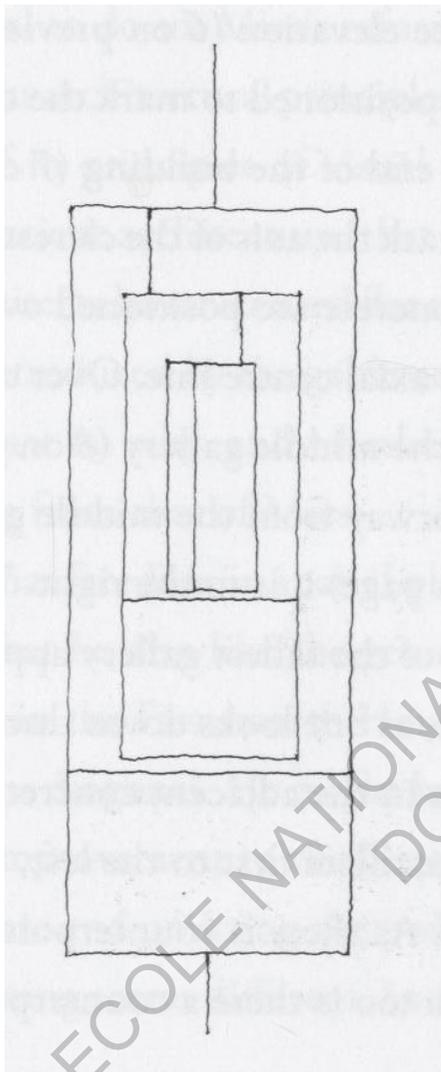
Cette méthode de construction, que l'on pourrait dire 'inversée' permet ainsi à P. Märkli non seulement d'accorder la surface des murs aux œuvres exposées mais aussi de faire entrer en résonance ces surfaces avec les volumes du bâti. Bien loin d'être réduite à une question de surface, l'architecture prend bien pour sujet principal l'espace.

Cela lui permet de jouer avec les proportions des volumes et des rythmes des surfaces en travaillant les rapports de symétrie. Ou c'est plutôt en se déjouant de rapports de symétrie qu'il compose les espaces. Chacune des pièces de La Congiunta possède son propre rythme de sillons horizontaux, mais P. Märkli utilise également des sillons verticaux pour travailler les surfaces. Ces traces sur les murs sont beaucoup moins nombreuses, mais elles sont utilisées dans la profondeur des espaces pour créer un certain décalage, comme pour introduire un contretemps dans le rythme. Les portes et ouvertures entre les trois pièces principales sont alignées sur un axe commun, mais les sillons verticaux, visibles au dessus de chacune des ouvertures sont légèrement décalés les uns par rapport aux autres. La perspective ainsi offerte gagne en richesse, subtilement, pour intriguer et créer une certaine dynamique le long d'un espace autrement très rectiligne. Par ce geste simple, P. Märkli donne à l'espace un certain mouvement et une vitalité.

P. Märkli prolonge ce jeu sur les axes en décalant également l'axe sur lequel les ouvertures sont alignées par rapport au plan. Les ouvertures et passages entre chacune des pièces sont légèrement décalées par rapport à l'axe central des pièces dans le sens de la longueur. Cela participe à créer une certaine dynamique de l'espace en générant des espaces de circulation distincts des espaces d'exposition. Le simple geste de décaler l'axe des portes et des ouvertures permet de créer un espace diversifié alors même que l'on se tient dans une simple pièce rectangulaire sans cloisons internes, un simple 'réceptacle'. Et cette dynamique de l'espace est prolongée sur toute la hauteur du bâtiment en décalant à nouveau l'axe sur lequel sont alignées les ouvertures du toit. Ces boîtes noires qui laissent pénétrer une lumière diffuse dans le bâtiment traversent les pièces de bout en bout dans le sens de la longueur le long de leur propre axe : « *L'architecture de Märkli pour la Congiunta refuse de reconnaître la géométrie de l'axe centrale des trois pièces principales du bâtiment. Cela est évident dans le positionnement asymétrique des ouvertures au plafond et la ligne des ouvertures de portes. Märkli refuse même aux ouvertures de plafond et aux ouvertures de portes de partager un axe qui leur serait propre. Un troisième élément entre dans le jeu de Märkli avec les axes. Ceci implique le positionnement de 'joints' verticaux dans le béton, aussi bien intérieurement qu'extérieurement.* ». Ce jeu sur les axes d'alignements des différents éléments d'architecture permet de créer un espace intérieur dynamique et vivant. Cette

Simon Unwin  
[Twenty buildings every architect should understand](#)  
 (p.88)

Pages suivantes:  
 Croquis de la séquence  
 d'ouvertures;  
 Simon Unwin  
[Twenty buildings every architect should understand](#)  
 (p.87)  
 Photo:  
[www.hiddenarchitecture.net](http://www.hiddenarchitecture.net)



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE

énergie et cet élan se retrouvent également dans la forme extérieure, dans les proportions et les surfaces des volumes.

Les murs à nus, sans isolation ni aucun autre service (électricité, plomberie etc.) sont identiques à l'intérieur et à l'extérieur du bâtiment. Cela permet ainsi de conserver un rapport très fort, un lien puissant entre espace intérieur et forme extérieure comme c'était le cas pour la chapelle St Benedict. Les sillons horizontaux et verticaux qui marquent les murs se retrouvent à l'identique à l'extérieur du bâtiment où il est possible de les voir ensemble. Les décalages de niveau apparaissent alors avec plus de clarté à la jonction des volumes de chaque pièce. Le rapport au sol est particulier du fait de la méthode de construction 'inversée', où le point de référence pour les unités de coffrage est le sommet des murs. Les dernières unités, celles en contact avec le sol sont ainsi 'coupées' au moment où le bâtiment est en contact avec le sol. Ce rapport est très brut également, le bâtiment semble comme placé sur le site, comme s'il y était directement posé, mais il est à la fois bien intégré dans son contexte. A nouveau, un certain rapport d'ambivalence se dégage de la présence du bâti. Ce rapport au paysage et au contexte donne à la forme du bâti, à sa figure, une certaine force. S. Unwin parle d'un 'pouvoir' : *« Le pouvoir des bâtiments de Märkli réside dans leur sévérité brute, la sévérité étrange de ses faces de béton rectangulaires placées au milieu de la*

Simon Unwin  
*Twenty buildings every  
 architect should understand*  
 (p.90)

*végétation riche, le bleu du ciel, les montagnes lointaines, le claire soleil et les ombres sombres du sud de la Suisse. Il repose également dans la façon dont, en y pénétrant, ils vous emmènent loin de ces riches paysages dans le gris monochrome d'une série de cavernes, éclairée de manière égale, et habitées par des sculptures, énigmatiques, et apparemment torturées. De tels effets sont intemporels, et sont renforcés par la simplicité élémentaire de La Congiunta. »*. Le béton est traité de manière à conserver les traces du temps. Des marques noires apparaissent sur les murs avec l'humidité, évoquant à nouveau une similarité de traitement des matériaux avec la chapelle St Benedict, en laissant les traces du temps 'travailler' le matériau. La figure du bâti est très élémentaire et puissante.

Le positionnement de La Congiunta sur le terrain, en bordure de la rivière et des vignes voisines, à distance du chemin qui la longe en lisière de forêt, reproduit un certain décalage du bâti par rapport à l'axe central du site. A nouveau, cela génère une certaine dynamique. Mais cette dynamique permet d'apprécier la forme extérieure du bâti comme un volume dont les proportions sont minutieusement travaillées et élaborées. L'architecture est positionnée sur le site de manière à ce que la richesse de ses faces, et de sa figure, puissent être appréciées ensemble, dans leur cohérence formelle et architecturale. Le bâtiment est présenté, à la manière d'une sculpture, comme un objet esthétique qui s'apprécie par le mouvement du visiteur autour de l'œuvre : *« Avant que*

Martin Steinmann &  
Beat Wismer  
A World Without Windows  
Passages, No 30, été 2001  
(pp. 51-53)

*le visiteur ne rencontre les sculptures de Josephsohn, qui explique probablement sa présence ici, il fait l'expérience de la forme extérieure du bâtiment comme un phénomène tridimensionnel alors même qu'il recherche l'entrée : les sections dont la hauteur varie, les murs, solides, fermés et qui portent en eux la trace des coffrages marquant les sections de la maison. Il est ainsi déjà accoutumé à l'expérience des sculptures à travers l'architecture lorsqu'il entre dans le bâtiment : pas en traversant une marche, mais en traversant une petite dalle qui se projette du mur, et il se trouve immédiatement dans la première petite pièce. ». Si bien que l'on ne sait plus très bien qui est la véritable conjointe à La Congiunta, l'œuvre exposée ou le bâtiment qui l'abrite. Il semble que l'architecture tire toute sa force et sa richesse de la conjonction de ces deux choses, art et construction, et de la relation nouvelle que P. Märkli définit entre les deux.*

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

K. Frampton et J. Pallasmaa placent tous deux le corps, et l'expérience vécue, au cœur de leurs réflexions sur l'architecture. Alors que le premier l'analyse du point de vue de la construction et de l'innovation technique, le second l'étudie à partir du processus de création et de conception. Le corps, et la matérialité, sont essentiels dans la pensée critique de ces deux auteurs pour développer la notion de poésie de la construction. La présence du bâti peut alors être envisagée pour ses qualités dynamiques, esthétiques et porteuses de sens. A travers cette façon de penser l'architecture bâtie, c'est aussi un certain rapport de l'idée à la construction qui est envisagé. Ce rapport est alors pensé comme une intensité susceptible de variations.

Les deux études de cas, choisies pour leur matérialité propre, ont permis de mieux comprendre comment les deux différents types de construction, le monolithique et le filigrane, sont liés tout en étant clairement distincts. Une démarche de travail avec le matériau les unies et constitue ainsi la tectonique de la construction. La matérialité et les possibilités offertes par les matériaux sont essentielles et déterminantes pour sa compréhension car la mise en œuvre technique est très fortement liée à la matérialité propre. La poésie de la construction compose et innove techniquement avec la matière. C'est une pensée en prise directe les qualités et propriétés des matériaux. La présence de l'idée dans

la construction peut ainsi se trouver dès le travail de conception et l'architecture peut acquérir une présence esthétique et poétique. Penser le rapport de l'idée à la construction comme un rapport intensif, comme des choses connectées et liées, permet de mieux comprendre la notion de 'poétique de la construction' : ce n'est pas une poésie où l'architecture porterai des significations, mais bien une poésie de la matérialité, qui acquière une présence plus riche, plus intense par la présence des choses, de la matière elle même et de l'espace créé.

Ainsi envisagée, la matérialité révèle une richesse infinie : « *Les matériaux s'accordent entre eux et se mettent à chanter, et cette composition matérielle donne naissance à quelque chose d'unique. Les matériaux sont infinis.* ». Le processus créatif, qui est lui même l'exploration d'une idée, non la réalisation d'une idée préconçue, est inspiré par la matière, par toutes ses richesses et toutes les possibilités qu'elle contient. Matière et idée sont ainsi liées dès les premières étapes du processus créatif. L'intensité de ce rapport se retrouve à travers l'intensité de la présence de l'idée dans l'œuvre: « *L'art et l'architecture projettent la main dans l'espace et dans le temps. Le spectateur qui contemple la Pietà Rondanini (1555-1564), conservée au Castello Sforzesco de Milan, peut imaginer les mains passionnées mais affaiblies de Michel-Ange, quelques jours avant sa mort. De même, les grandes œuvres de l'architecture sont habitées par la présence de leur auteur et des ses mains, puisque l'espace, les proportions, et les ornements*

Peter Zumthor  
Atmosphères  
pp.23-25

Juhani Pallasmaa  
La Main qui Pense  
Atmosphères  
(p.25)

*sont nécessairement le fruit et la projection du corps et de la main de l'architecte.* ». C'est par la pensée conceptuelle développée à travers un travail manuel, envisagé comme une 'passerelle', un point de contact et de transmission entre l'idée et la matière, que l'intensité du lien peut être conservée.

Le travail de conception demande ainsi un certain engagement personnel. C'est un travail qui mobilise la personne dans son 'entièreté', c'est à dire que l'engagement prend forme à travers le corps, le caractère, et la conjonction des deux. Le *'projet n'est pas simplement analysé, il est vécu'* pour reprendre les mots de l'auteur de *La Main qui Pense*. L'analyse des univers conceptuels, des méthodes de travail et des manières d'aborder l'architecture des deux études de cas démontre un tel engagement personnel de la part des architectes. Aussi bien P. Zumthor que P. Märkli utilisent des méthodes de conception au plus proche de la sensibilité, de manière à extérioriser une vision du monde qui leur est propre. C'est cette vision et sensibilité au monde qu'ils parviennent à matérialiser à travers un travail révélant une certaine exigence, une certaine intégrité, et une certaine honnêteté par rapport à la matière et à l'idée. C'est à travers ce travail que la poésie de la construction est achevée. La poésie vient ainsi d'un certain regard au monde, d'une certaine manière d'être au monde : « *Le travail de conception est en réalité une exploration existentielle dans laquelle l'architecte utilise*

Juhani Pallasmaa  
*La Main qui Pense*  
Atmosphères  
(p.105)

*à la fois ses connaissances professionnelles, ses expériences de vie, sa sensibilité morale et esthétique, son esprit et son corps, ses yeux et ses mains, ainsi que sa personne toute entière et sa sagesse existentielle.* ». Le processus de conception ainsi envisagé acquiert une dimension existentielle. J. Pallasmaa parle *'d'exploration existentielle'* faisant ainsi écho à E. Brändle qui parle *'d'acte existentiel'* à propos de P. Märkli : « *L'arrangement des éléments qui définissent l'espace – au moyen d'un crayon et d'une gomme – est pour P. Märkli un acte existentiel.* ». La notion d'acte rejoint celle d'engagement personnel, d'investissement personnel et de prise de responsabilité.

Erich Brändle  
*Approximation; The Works of Peter Märkli*  
(p.95)

L'étude de la question du passage de l'idée à la construction, à travers ces deux études de cas et selon l'angle de lecture établie, permet de révéler une notion d'engagement au monde, de prise de responsabilité et d'investissement personnel à travers le processus de conception architecturale. Les études de cas choisies ont révélé une certaine dynamique, une certaine énergie propre liée au travail de conception et de composition architecturale de leurs architectes, permettant ainsi de mieux comprendre les mots de L. Kahn pour qui *'à la fin, lorsque le bâtiment fait partie du vivant,'* celui -ci *'évoque des qualités qui ne sont pas mesurables, et l'esprit de son existence se libère.'*

## Bibliographie

Centre national d'art et de culture Georges  
Pompidou, ed.

Constantin Brancusi 1876-1957

Paris: Gallimard Centre Georges Pompidou/  
Centre de création industrielle (CCI), 1994.

Collectif sous la direction de Stéphane Gruet

La Matière et l'Idée

Collection Poiesis Architecture No.13 (Arts,  
Sciences et Philosophie). Poiesis Architecture, 2001.

Andrea Deplazes.

Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures, a  
Handbook

Berlin: Birkhäuser, 2005.

Fabio Don & Claudia Mion.

Peter Märkli: Zeichnungen

Lucerne: Quart Verlag, 2015.

Thomas Durisch.

Peter Zumthor 1985-1989: réalisations et projets.

Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014.

Kenneth Frampton

Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in  
Nineteenth and Twentieth Century Architecture.

Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1995.

Louis I Kahn & John Lobell.

Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis  
I. Kahn

2nd Revised edition. Boston: Shambhala, 2008.

Jacques Lucan,

Matière D'art

Basel Boston Berlin: Birkhäuser, 2001.

Moshen Mostafavi.

Approximations: The Architecture of Peter Märkli

Cambridge: MIT Press, 2002.

Juhani Pallasmaa.

La main qui pense: pour une architecture sensible

Architecture. Arles: Actes Sud, 2013.

Revue El Croquis N° 166

Caruso Saint John 1993 – 2013

Martin Steinmann, Jacques Lucan,

Bruno Marchand.

Forme Forte

Bâle: Birkhäuser, 2003.

Simon Unwin.

Twenty Buildings Every Architect Should Understand

New York Londres: Spon press, 2010.

Peter Zumthor.  
*Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding  
 Objects*  
 Bâle: Birkhäuser, 2006.

Peter Zumthor.  
*Penser l'architecture*  
 Deuxième édition augmentée. Bâle: Birkhäuser,  
 2010.

Peter Zumthor & Hélène Binet.  
*Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*  
 Bâden: Müller, 1998.

#### Médiagraphie

'Peter Märkli - Icon Magazine'.  
[http://www.iconeye.com/component/k2/  
 item/3453-peter-m%C3%A4rkli](http://www.iconeye.com/component/k2/item/3453-peter-m%C3%A4rkli).

Peter Zumthor "Architecture from a Digital Point of  
 View"  
[http://www.3d-dreaming.com/2011/11/all-pic-  
 tures-u-need-of-peter-zumthor.html](http://www.3d-dreaming.com/2011/11/all-pictures-u-need-of-peter-zumthor.html).

'Architectural Models by Peter Zumthor'.  
[http://www.dezeen.com/2012/08/20/architectur-  
 al-models-by-peter-zumthor/](http://www.dezeen.com/2012/08/20/architectural-models-by-peter-zumthor/).

'Architecture Research Unit: Home'. Accessed 1  
 October 2016.  
<http://aru.londonmet.ac.uk/>.

'Caruso St John Architects'. Accessed 1 October  
 2016.  
<http://www.carusostjohn.com/>.

'Hidden Architecture: La Congiunta'. Accessed 6  
 September 2016.  
[http://www.hiddenarchitecture.net/2015/04/la-  
 congiunta.html](http://www.hiddenarchitecture.net/2015/04/la-congiunta.html).

'La Congiunta', 1 October 2015.  
[http://www.sitterwerk.ch/en/kesselhaus-joseph-  
 sohn/hans-josephsohn/shows-of-work/la-congiun-  
 ta.html](http://www.sitterwerk.ch/en/kesselhaus-joseph-sohn/hans-josephsohn/shows-of-work/la-congiunta.html).

Lucarelli, Fosco. 'Proportions, Volumes, Grammar:  
 Peter Märkli's La Congiunta (1992)  
[http://socksstudio.com/2015/11/03/proportions-  
 volumesgrammarpetermaerkli-lacongiunta199/](http://socksstudio.com/2015/11/03/proportions-volumesgrammarpetermaerkli-lacongiunta199/).

Remerciements à

Maëlle Tessier pour sa disponibilité et ses conseils décisifs.

Louis Joanne et Elsa Baron et pour leur relecture et corrections.

Emmanuelle Bechy pour son soutien et ses corrections.

James Payne et Kristina Lundvall pour l'organisation du voyage en Suisse.

My parents and Manue for all their support throughout these years of studies.

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

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