

Zeitschrift: Matières

Band: 1 (1997)

Artikel: Motion, émotions : notes sur la marche à pied et l'architecture du sol

Autor: Gubler, Jacques

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984404>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Motion, émotions

Notes sur la marche à pied et l'architecture du sol

Jacques Gubler

Ce texte marche dans les textes pour rappeler un phénomène bien connu : l'incidence de la locomotion pédestre sur la perception de l'architecture. Je m'interroge sur quelque garantie méthodologique. Ferais-je appel, pour justifier la résonance phénoménologique de ma tentative, à Gaston Berger et à son commentaire sur Husserl? Grâce à Lalande, cette discussion figure dans le *Vocabulaire de la philosophie* et son édition en livre de poche.¹ Gaston Berger établit une distinction entre la phénoménologie, doctrine transcendante, et la phénoménologie, méthode pragmatique. De cette dernière, il affirme qu'elle est «*un effort pour appréhender, à travers des événements et des faits empiriques, des "essences", c'est-à-dire des significations idéales. Celles-ci sont saisies directement par intuition (Wesensschau pour Husserl) à l'occasion d'exemples singuliers étudiés en détail et d'une manière très concrète.*»² Gaston Berger s'étonne qu'il soit possible de faire appel à cette méthode, tout en ignorant son revers métaphysique, de quitter l'ego pour rejoindre la multitude des faits et chercher à les faire parler en un système dévoyé.

Le même étonnement m'accompagne. Je chercherai à isoler deux systèmes complémentaires : la machine sensorielle et l'architecture.

La marche à pied

Pour Kant, la marche à pied, la diététique, le sommeil peuplé de rêves, la respiration par le nez, l'abstention de lecture au moment du repas favorisent l'organisation animale du corps. Ces règles d'hygiène développent la force musculaire et les facultés intellectuelles. Kant mourra octogénaire. Deux mondes coexistent à distance, d'un côté celui de l'exercice physique, *die Motion*, de l'autre celui de la *raison pratique*. Mais que trouve Kant "im Promenieren"?:

«Les hommes qui étudient, lorsqu'ils se promènent en solitaires, ont de la peine à s'abstenir de penser et de se parler à eux-mêmes. Cependant, je puis témoigner pour moi, et d'autres me l'ont confirmé, que la tension de l'esprit se ramollit rapidement quand l'on marche. En revanche, si l'on s'abandonne au libre jeu de l'imagination, l'exercice vous restaure. Si l'on se déplace en dialoguant avec un autre, on se voit bientôt contraint de s'asseoir afin d'enchaîner le jeu de ses pensées. La promenade en plein air a précisément pour but, dans la variété et la rencontre des objets, de purger son attention de tout détail.»³

Existe-t-il contraste plus saisissant entre la promenade de Kant et celle de Rousseau ? Exposé dans *Emile ou de l'éducation*, le programme pédagogique de Rousseau s'énonce ainsi : «*Transformons nos sensations en idées.*»⁴. Les vertus animales et sauvages de la machine humaine signifient le premier apprentissage du monde : «*nos premiers maîtres de philosophie sont nos pieds, nos mains, nos yeux.*»⁵

Cette citation ouvre de multiples itinéraires. Selon nos lectures, nous y découvrons l'anticipation de manifestes ultérieurs, de Rimbaud à Piaget, d'Engels à Muybridge, de Bachelard à Tucholsky, de Le Corbusier à Picasso. C'est à ce dernier que l'on prête l'aphorisme : «*Je réfléchis avec les pieds.*» Pour Rousseau, le parcours pédestre génère la conscience géographique de la connaissance. L'enfant est d'abord jardinier et arpenteur :

«*Ce n'est qu'à force de marcher, de palper, de compter, de mesurer les dimensions, qu'on apprend à les estimer. [...] On a des mesures naturelles qui sont à peu près les mêmes en tous lieux : les pas d'un homme, l'étendue de ses bras, sa stature. Quand l'enfant estime la hauteur d'un étage, son gouverneur peut lui servir de toise : s'il estime la hauteur d'un clocher, qu'il le toise avec les maisons ; s'il veut savoir les lieues de chemin, qu'il compte les heures de marche.*»⁶

Rousseau oppose la vérité de la «promenade champêtre» à l'artifice malfaisant de la ville : «*Les promenades publiques des villes sont pernicieuses aux enfants de l'un et de l'autre sexe.*»⁷ Et de condamner l'existence même des jardins urbains, le Luxembourg, les Tuileries. Ce n'est pas cette intolérance «suisse romande» à l'encontre de la grande ville qui nous intéresse, mais le fait que Jean-Jacques se place dans la peau de l'enfant qui découvre le monde et parle pour lui :

«*Il casse les fenêtres de sa chambre ; laissez le vent souffler sur lui nuit et jour sans vous soucier des rhumes ; car il vaut mieux qu'il soit enrhumé que fou.*»⁸

Cette éducation à la spartiate contient le postulat de la valeur cognitive des sens et nous ramène ainsi vers la phénoménologie de la découverte architecturale.

Le véhicule du corps

Pour procéder sans se perdre, il faut séparer le thème du Voyage et la question de la marche à pied, même si les deux opérations entretiennent des relations évidentes. Pourquoi laisser de côté le Voyage, tantôt genre littéraire, tantôt pratique sociale aristocratique du *Grand Tour*, ou encore, pour les architectes, expédition et autopsie archéologiques ? Parce que je cherche à me souvenir de témoignages qui insistent sur la perception physique, musculaire, sensorielle, psychomotrice, qui émane du *véhicule* pédestre. Comme le dit Sterne, «*l'homme constitue [...] le plus curieux des véhicules.*»⁹ Certes, il est impossible de ne pas puiser dans la littérature de Voyage, car seules les plumes exercées perfusent la mémoire. Sterne démonte le phénomène :

«*Rien de plus charmant pour le voyageur – rien, par contre, de plus terrible pour l'auteur d'un récit de voyages – qu'une plaine vaste et riche, surtout si, peu coupée de fleuves et de ponts, elle ne présente guère à l'œil qu'une monotone abondance, car lorsque nos auteurs ont proclamé de ce séjour délicieux ou exquis, selon les cas, que la terre y est généreuse, que la nature y répand tous ses dons, etc., ils n'en demeurent pas moins avec sur les bras une plaine dont ils ne savent que faire, qui ne leur sera jamais d'aucune utilité et qui les conduira au mieux à une ville, peut-être sans intérêt d'ailleurs, sinon comme point de départ pour une autre plaine, etc.*»¹⁰

D'autre part, j'éviterai de m'aventurer dans les nombreuses autopsies architecturales de la Dalmatie, de la Turquie, de la Grèce, de la Syrie, de l'Égypte et du Maghreb, quand «*le passé devient un pays étranger*»¹¹ et que des centaines d'architectes mesurent et publient les constructions du bassin méditerranéen. Que reste-t-il alors? Surtout le témoignage des poètes et des romanciers qui posent la question de la présence réceptive du corps secoué par la géographie, ainsi Goethe dans son *Voyage d'Italie*, lorsqu'il visite la Villa des Nains à Bagheria, en Sicile. Le goût et l'esthétique baroques sont fustigés au nom de la nouvelle harmonie classique et aristocratique. Mais la dispute esthétique enjambe la question du goût. Certes, Atlas porte un tonneau de vin à la place du globe céleste. Sommes-nous en plein kitsch, pour utiliser la formule aristocratique des années bismarckiennes? Mais Goethe interroge la «vérité» sensorielle et phénoménologique de *l'homme debout*. Voici son commentaire devant la baroque Villa des Nains :

«*Le contresens de cette pensée [architecturale] sans goût se manifeste au plus haut point dans les corniches des pavillons qui penchent d'un côté ou de l'autre, en sorte que la sensation de l'équilibre horizontal et de la perpendiculaire qui fait de nous des êtres humains et qui fonde le sens de l'eurythmie, se déchire et nous fait mal.*»¹²

La «vérité» perceptive transmise par le corps aux prises avec les terrains montueux de l'arrière-pays sicilien transforme le sensible en morceau de raison. La même prémisse de «vérité» sensorielle pourrait aboutir à un jugement aristocratique inverse qui valoriserait la surprise et le plaisir, la dégustation de l'«incorrection». Telle est du moins la proposition de Gilpin dans son *Essay* intitulé *Du voyage pittoresque*, lorsqu'il postule que la finalité du trajet se place dans l'amusement, la chasse à la sensation et à l'inédit : «*Dans ces circonstances, l'esprit se tient dans un agréable et constant suspense.*»¹³ La tension signifie un état premier de réceptivité, voire, si faire se peut, un état de non-pensée qui culmine dans le spasme du sublime.

La promenade architecturale

On se souvient que la *promenade architecturale* constitue l'un des thèmes essentiels de l'œuvre corbuséenne et de son exégèse. L'architecte donne ce récit à propos de la villa Savoye :

«*Mais on continue la promenade. Depuis le jardin à l'étage, on monte par la rampe sur le toit de la maison où est le solarium. L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied : c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture.*»¹⁴

Cette référence poétique et biographique à «l'architecture arabe», sitôt après les premiers voyages en Algérie, pourrait nous arrêter¹⁵. Mais nous brûlerons l'étape pour arriver à cette question : en quoi la *promenade architecturale* corbuséenne peut-elle se distinguer de la dynamique organique wrightienne?

Les *Wanderjahre* de Wright et Sullivan

La marche à pied est présente dans le grand livre de Frank Lloyd Wright, *Une Autobiographie*, dès le *Prélude* du Livre I, titré «La Famille», et voué aux souvenirs de l'enfance :

«— *Allons, mon garçon, dit oncle John au fils de neuf ans de sa sœur Anna. Viens, et je vais te montrer comment il faut marcher ! Prenant le petit garçon par la main, il rabattit son grand chapeau sur sa crinière de cheveux gris et se mit en route, tout droit, montant les champs en pente, vers un point sur lequel il avait fixé ses yeux bleus et vifs.*

Ni à droite ni à gauche; attentif à son but, il marcha tout droit, avec calme.

Mais le gamin ne tarda pas à s'intéresser au jeu des herbes nues sur le fond de neige, avec, par-dessous, des ombres nettes entrelacées en arabesques bleues. Laisant sa mitaine dans l'étreinte vigoureuse, il se libéra.»¹⁶

Cette confession initiale décalque la situation didactique de *l'Emile*, mais dans l'inversion anti-académique des rôles, puisque c'est le garçon qui se détourne de la poigne de l'oncle pour découvrir le monde et la botanique élémentaire. L'oncle marche tout droit, dans la droiture morale. Le neveu batifole, innove, herborisant dans la neige. Le résultat se trace sur la prairie :

«Il y avait la ligne longue, droite, volontaire, implacable, qu'avaient faite de propos délibéré les pieds même d'oncle John. [...] Et il y avait la ligne sinueuse, chercheuse, intéressée, faisant ses broderies autour de la droite, comme une vigne libre et grimpante, courant de-ci et de-là, en la traversant.»¹⁷

Imprégné des "classiques" et nourri de poésie romantique¹⁸, Wright cède à la coquetterie de dévoiler ses sources littéraires, tout en censurant son modèle principal, l'autobiographie de Louis Sullivan, dont il dit : *«Je n'ai pas lu ses écrits»¹⁹*. Ni Sullivan, ni Rousseau ne sont avouables. En revanche, il énumère 33 auteurs (chiffre sacré), *«parfois remémorés»* dont Bouddha, Jésus, Tolstoï, Nietzsche, Voltaire, Cervantes²⁰.

Or le thème littéraire de l'apprentissage du monde et de l'architecture en symbiose avec le parcours physique des saisons avait été tracé par Sullivan. Que se passe-t-il quand l'enfant Louis découvre les travaux et les sports de l'hiver en compagnie de son oncle ?

«Alors vinrent de splendides tempêtes de neige qui décorèrent les arbres et formèrent de grandes congères à travers lesquelles [Louis] passait avec peine tout en exultant; parfois il chancelait et tombait, le visage dans la neige. Comme il roulait et roulait!, criant de joie dans la neige d'un monde blanc, un monde magnifique même quand le ciel gris s'abaissait. Et bien! N'avait-il pas de chaudes mitaines de laine tricotées par grand-mère, un bonnet et des bas [...] de la même main fidèle?»²¹

Les autobiographies de Sullivan et de Wright approchent le genre du roman de formation. La théorie architecturale se place à l'aboutissement du parcours pédagogique. Les *Wander-jahre* équivalent aux jeux de l'enfance. L'initiation au métier procède ensuite dans le choix du maître et sa fréquentation. Leurs deux livres sont des traités de didactique et d'architecture. L'idéal et l'utopie, *l'Idée Démocratique* pour Sullivan, *l'architecture organique* pour Wright, sont présentées comme l'aboutissement de la vie aventureuse. Le thème initial de la marche à pied est subordonné à la découverte de l'agriculture ou de la terre "intacte", tantôt forêt, tantôt désert. Finalement, Wright aime monter à cheval pour observer et dominer le paysage de la Prairie.

La mémoire collectionneuse de Le Corbusier

Il en va différemment de Le Corbusier pour qui la marche à pied commande la mémorisation des lieux construits. Gresleri a exposé cette technique d'apprentissage où concourent l'usage du carnet de croquis, de la planche aquarellée, de la prise et du cadrage photographiques, sans oublier les lectures qui précèdent ou suivront ce travail d'*autopsie*²². La publication des *Carnets du Voyage d'Orient* de 1911²³, montre combien le socle, la pente, l'escalier, le pavé, le dallage, la plantation des arbres, les espèces florales font partie de l'observation rapide et attentive de Jeanneret.

«On nous prend partout pour des types qui font le tour du monde à pied»,²⁴ rapporte Jeanneret amusé. Sa culture picturale se prête à transcrire des scènes de genre, ainsi à Istanbul : «Le long des vieilles murailles se sont accrochées les baraques des tsiganes. Femmes splendides enfin, toutes les beautés entrevues, poses à la Giotto et couleurs de Matisse, et le style de Puvis.»²⁵ Ces notations sont utiles au compte-rendu journalistique du Voyage.

Mais quand il autopsie l'architecture, Jeanneret quitte le terrain du pittoresque. Les *Carnets* transcrivent l'écriture brute et réfléchie de relevés et de perspectives rapides. A la saisie "classique" d'un profil mesuré en centimètres répond le tracé d'un pavement ou d'un emmarchement. Les détails sont cadrés en fonction d'une perception physique qui rassemble le sol, le mobilier, les murs intérieurs et la volumétrie extérieure. D'où l'importance du dallage, du socle et de la marche d'escalier en tant que prise de possession du plan. Contrairement au genre littéraire du journal intime, ces *Carnets* ne sont pas destinés à la publication. En sorte que l'attention réservée par Jeanneret à la thématique de l' "architecture du sol" ne se traduit qu'en des croquis. Le récit verbal qui illustrerait la pensée du pied relié à la main du crayon est sous-entendu. Quelques annotations, données à l'appui du croquis en guise de légende et de mémoire chromatique, introduisent cette phénoménologie podométrique. Ainsi la perspective d'un jardin découvert près de la mosquée de Bursa en Turquie est-elle soulignée de ce commentaire : «1 escalier av. 2 fontaines ds 1 jardin.»²⁶ Un autre croquis précise le plan et la perspective de la fontaine dont le socle mesure 20 cm et le bassin, intégré dans l'escalier, 70 cm de hauteur.²⁷ Toujours à Bursa, les bains turcs d'Eski Kaplica se transforment en un plan de combinaisons circulaires et polygonales où figurent le mécanisme du torrent adducteur, de la piscine, des lits de repos. La légende note que «tout le dallage est de marbre. Les murs en faïences vieilles sur 2 m de hauteur. La lumière vient parfois des coupoles qui sont perforées.»²⁸ Et l'on pourrait citer de multiples dessins qui laissent entendre comment la construction du sol retentit sur la volumétrie, par exemple cette église près de Philotheou, où la rythmique du plan précède l'explication de la coupe : «le dallage du narthex, dalles carrées blanches, 74 (cm.), Très bon, [...] le pavement marbre blanc et noir (noir gris assez clair).»²⁹

Un mois plus tard à Athènes, fort de ses lectures³⁰, Jeanneret se prépare à affronter le choc du Parthéon. Un poème de Renan le plonge préalablement dans l'envoûtement matriarcal du temple athénien. *L'Histoire* de Choisy le conforte dans la nécessité de percevoir à son tour l'harmonie savante d'un jeu composé. Cependant, les *Carnets* font état d'une découverte moins attendue : l'ascension pédestre vers l'Acropole et la construction des escaliers, socles et contreforts qui précèdent l'enceinte. Certes, cette expérience paraît élémentaire à quiconque gravit la colline. Mais c'est sa mise en valeur qui prédomine ici, à l'égal de l'autopsie des monuments. Si le repérage du parcours d'accès en réponse à la géographie du site capte son attention, c'est que Jeanneret veille tous les jours à l'usage de la pente dans la ville. Il lui arrive de repérer à Prague³¹ et à Istanbul³² des situations urbaines qui semblent transposables à La Chaux-de-Fonds, comme si ses chaussures étaient un instrument de la mémoire : *l'œil du marcheur*³³. Peu importe qu'il se soit assis parfois pour observer et transcrire le phénomène, faisant une table de ses genoux. Ses croquis forment une séquence. Le thème du parcours pédestre de l'architecture passe par une phénoménologie empirique qui tend à la «recherche opérationnelle». Le regard de Jeanneret porte sur la scénographie archaïque de l'architecture³⁴. Parler de scénographie nous entraîne à mille lieues de toute mise en scène wagnérienne ou postmoderne et nous rapproche au contraire de la phénoménologie «eurhythmique» approchée par Jacques-Dalcroze. Ce dernier propose à Appia en 1906, de «jouer de ce clavier merveilleux qui est le système musculaire et nerveux pour rendre plastiquement une pensée mesurée en l'espace comme dans le temps.»³⁵

L'architecture du sol

La question de l'architecture du sol cadre trois types de situations :

- le sol dans son rapport au sous-sol;
- le sol et sa mise en œuvre³⁶;
- le sol en tant que point de départ du projet.

Dans le premier cas, la théorie de la tectonique des plaques et de la dérive des continents rejoint la question politique de la prédiction possible ou impossible des tremblements de terre. Pour le génie civil, la précaution sismique procède d'un empirisme dicté par les observations et réglementations locales. A l'échelle de la planète, de ses failles terrestres et sous-marines, la question interroge la sismologie et la paléosismologie. Mais dans la ville moderne, la question du sous-sol désigne d'abord l'infrastructure industrielle et ses réseaux (la trilogie eau, gaz, électricité en relation à la voirie), soit un rapport dynamique d'enfouissement et d'émergence avec le bâti. Le boulevard haussmannien ou le projet hydraulique genevois de Turrettini comprennent autant l'adduction que l'évacuation des eaux selon un système gravitationnel exprimable en coupe. La présence historique de cette infrastructure signifie un acquis technique dont la logique et l'entretien (voire l'absence d'entretien) peuvent entrer en conflit avec le développement d'opérations qui spéculent sur le creusement des parkings.

Même si, depuis Viollet-le-Duc, la théorie architecturale insiste sur l'investigation nécessaire du sous-sol et sur la logique constructive qui devrait unir les fondations et la charpente, il n'est pas rare que l'attaque mécanique du terrain découvre des surprises géologiques et impose des contraintes techniques dont l'addition grève les budgets sous la rubrique des "imprévus".

Dans un deuxième cas, l'architecture du sol se réfère de façon plus immédiate à la construction du "ce sur quoi l'on marche" dans la ville. Derechef, les questions se multiplient puisqu'elles regardent aussi bien le traitement de l'espace public, la rencontre plus ou moins conflictuelle du territoire public et des parcelles privées et l'expression en surface des systèmes souterrains. La "ville sous la ville" désigne certes la longue durée historique de la ville reconstruite sur la ville, mais aussi toute l'archéologie des réseaux industriels modernes, ce cadastre souterrain dont les égouts proposent le thème littéraire et cinématographique le plus émouvant. Cette perception "entre deux eaux" du sol de la ville se combine à la métaphore animale. L'acuité sensorielle, l'agilité sportive, la faculté divinatoire du rat sont proverbiales. Mais les deux animaux les plus informés de l'architecture du sol seraient le chien et le lombric. Glissons sur l'expérience canine de l'espace public. Regardons le ver de terre. La vision perspective en contre-haut prêtée à ce dernier signifie un prosaïsme sage ou philistin selon les points de vue : dans les deux cas, l'antithèse du "vol d'oiseau", perception précise et synthétique. Repérer l'identité d'une ville en ne regardant que ses pieds réserve des surprises. Le sol lausannois se caractérise par la juxtaposition orthogonale de belles plages d'asphalte, du noir au gris souris, dont le patchwork élaboré passe sans transition au pavage "à l'ancienne". Rejoindre le sol pavé – pavé semble-t-il de façon irréversible en raison des réfections de l'infrastructure – revient à entrer sur la scène de la ville dans la ville. A Genève, les trottoirs sont soignés par le truchement d'un apprêt technique artisanal selon une habitude centenaire : une couche superficielle de ciment taloché puis réticulé au moment de la prise.

Or la mise en œuvre du sol devient la question théorique première développée par Aldo van Eyck.³⁷ Le point de départ se situe dans l'apprentissage de la perception sensorielle chez l'enfant. Ce thème autobiographique retentira sur l'engagement social de l'architecte. Le mot d'ordre avant-gardiste de la "sauvagerie" et de la révolte au moment de sa participation au groupe COBRA, ses voyages dans les oasis algériennes et soudanaises, sa découverte des

répertoires “primitifs” et symboliques de la maçonnerie africaine, tout ceci alimentera la recherche de signes élémentaires construits dans le sol. Le jeu serait d’abord terrien avant de s’élever vers la découverte de l’obstacle et du passage, du vide sous l’échelle, du plein de la marche et de l’escalier. Van Eyck est sensible à l’hypothèse poétique de Giedion sur l’«espace temps» qui postule que la physique de la relativité, contemporaine du cubisme, appelle une architecture de configuration dynamique. La «Forme» ne serait plus unitaire. Le parcours spatial articulerait les moments sensoriels en une chaîne de réactions. Pour Van Eyck, la muséographie du groupe COBRA, dissémination au sol d’œuvres montrées horizontalement, et les places de jeux d’Amsterdam participent d’un même effort de mise en scène «par le bas». Bac à sable, muret, banc, arbre, jeux tubulaires de suspension, dallage offrent autant de figures spatiales au modelage de l’espace urbain. Cette approche par le sol signifie la négation de la grille modulaire projetée sur le terrain. Les places où jouent les enfants sont le moteur de l’architecture et le mobile de la ville.³⁸

Dans un troisième cas finalement, et bien en dehors de l’œuvre pédagogique de van Eyck, on voit que le point de départ du projet se situe dans l’auscultation du sol. Il faut observer les architectes pour qui l’interprétation du lieu passe par une espèce d’intuition pédestre. Je pense d’abord à l’automobiliste et piéton Luigi Snozzi dont plusieurs aphorismes insistent sur la découverte physique de la ville, ainsi : «*L’architecture se mesure à l’œil et au pas, laisse le mètre au géomètre.*»³⁹ Quand Snozzi déclare : «*Un vrai pré arrive jusqu’au centre de la terre*»⁴⁰, ce n’est pas en raison du magnétisme terrestre, mais pour dire que tout commence par les fondations et la rencontre du terrain. Le projet n’est pas invention mais transformation, il s’appuie sur une morphologie déjà tracée par l’agriculture, la voirie, l’industrie. Si le mot d’ordre gregottien de lisibilité géographique du territoire s’applique à l’échelle du “grand projet”, il semble que Snozzi opère à partir d’une lecture intime du sol. Il est probable que la pelle mécanique va bouleverser le terrain au moment du chantier. Mais le projet s’est déjà accroché à quelque relique : muret, trottoir, marche d’escalier. «*Il m’est arrivé de transporter ma table à dessin sur le terrain d’une maison à bâtir, forte pente coupée de terrasses : je me trouvais dans une vigne arrachée depuis longtemps.*»⁴¹ Que le projet traduise la “lecture orographique” du lieu, c’est la démonstration donnée par Peter Disch en sa pondérée monographie.⁴² Comme le remarque Alvaro Siza, la démarche de Snozzi passe par échelles successives de la maison à la ville.⁴³

Citer Siza à propos de Snozzi revient à faire état d’affinités électives. Tous deux sont des architectes arpenteurs. Tous deux raisonnent avec les pieds et le bout du crayon. Même si leur architecture diverge par la plastique des volumes, la technique et la gamme des matériaux, leurs projets sur la pente expriment la rencontre sculpturale avec la géologie. La forte présence finale de l’excavation va de pair avec la construction de degrés, le contraste entre des volumes rampants et émergents. De son côté, Siza pratique le croquis en respiration continue. Ses élèves s’étonnent : «*il dessine tout le temps*». Véloce, virtuose, cette activité n’a rien de fébrile, elle recueille l’écriture du lieu en une suite de notes mémorisables. Même accompagné, Siza est capable de dessiner en marchant. S’il s’assoit, ses mains, la pointe bic et le papier figurent au premier plan. Arrivé dans une chambre à Berlin, il pose son sac sans le défaire, se déchausse, s’étend sur le lit, dessine ses mains et ses pieds devant la fenêtre. L’œil passe par la main qui passa par le pied pour aller à la ville. Cette prise de possession initiale exprime la conviction que l’architecture se construit sur le déjà construit. Par intuition, les premiers linéaments du projet se tracent au moment de la découverte du terrain. Siza voudra que la longue élaboration du projet n’efface pas entièrement son intuition première, spontanée et charnelle. Difficilement imitables, les architectes arpenteurs n’enseignent-ils pas la théorie de la chair en prise sur la raison pédestre ?

Notes

- ¹ Plutôt que de livre de poche, il faudrait parler de sacoche. Cf. André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (1926), PUF, collection Quadrige, Paris, 1992.
- ² Note de Gaston Berger in André Lalande, *op.cit.*, article «Phénoménologie», p. 769.
- ³ Immanuel Kant, *Der Streit der philosophischen Fakultät mit der medizinischen*, Werke in 8 Bänden, ausgewählt von Hugo Renner, Bd II, Weichert, Berlin, 1904, pp. 84-85. Traduction de l'auteur.
- ⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Emile ou de l'éducation* (1762), Flammarion, Paris, 1966, p. 215.
- ⁵ *Ibidem*, p. 157.
- ⁶ *Ibidem*, p. 182. Soit dit en passant, ce chapitre de l'*Emile* fonde le programme des "romans pédagogiques" de Viollet-le-Duc, en particulier son *Histoire d'un dessinateur*.
- ⁷ Rousseau, *op. cit.*, p. 179.
- ⁸ *Ibidem*, p. 122.
- ⁹ Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (1760), traduction de Charles Mauron, Flammarion, Paris, 1982, p. 260.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 481.
- ¹¹ David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, CUP, Cambridge, 1985.
- ¹² Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Bd VI, *Reisen*, Winkler, Munich, 1976, p. 274. Traduction de l'auteur.
- ¹³ William Gilpin, *On Picturesque Travel*, extrait de *Three Essays* (1792), cité d'après Alastair Clayre, *Nature and Industrialisation*, OUP, Oxford, 1977, p. 27.
- ¹⁴ Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1934 publiée par Willy Bœsiger* (1934). Rééd., Artemis, Zurich, 1964, p. 24.
- ¹⁵ Cf. Alex Gerber, "Le Corbusier et le mirage de l'Orient, l'influence supposée de l'Algérie sur son œuvre architecturale", in Pierre Robert Baduel et al., *Figures de l'orientalisme en architecture*, Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée, n° 73-74, Edisud, Aix-en-Provence, 1994, pp. 363-378.
- ¹⁶ Frank Lloyd Wright, *Mon autobiographie* (1932, 1943), Traduction de Jules Castier, Plon, Paris, 1955, p. 7.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 8.
- ¹⁸ Norris Kelly Smith, *Frank Lloyd Wright*, Prentice-Hall, Englewood Cliff, 1966, pp. 35-53.
- ¹⁹ Frank Lloyd Wright, *An Autobiography* (1932), 2^e édition, Duell, Sloan Pierce, New York, 1943, p. 561. Wright avait admis pourtant que Sullivan lui avait bien lu parfois quelques pages de son autobiographie. Cf. *ibidem* p. 266.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ Louis H. Sullivan, *The Autobiography of an Idea* (1924), Dover, New York, 1957, p. 35. Traduction de l'auteur.
- ²² Giuliano Gresleri, *Le Corbusier, Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles Edouard Jeanneret fotografo e scrittore*, Marsilio, Venise, 1984.
- ²³ Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), *Voyage d'Orient. Carnets*, sous la direction de Giuliano Gresleri, Electa, Milan, FLC, Paris, 1987. Cette édition fac similé comprend 5 vol. de *Carnets* et 1 vol. de *Transcriptions*.
- ²⁴ *Ibidem*, *Transcriptions*, p. 79. Jeanneret voyage en compagnie de son copain August Klipstein.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 87.
- ²⁶ «Un escalier avec deux fontaines dans un jardin», *Carnet n° 3*, p. 9.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 13
- ²⁸ *Ibidem*, p. 33.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 66.
- ³⁰ Gresleri, *Viaggio, op. cit.*, pp. 60-62.
- ³¹ *Ibidem*, p. 137. Cette photographie de 1911 cadre les pavés d'un carrefour en pente dans une topographie toute chaud-de-fonnière qui annoncerait même le traitement du jardin de la villa Schwob, à l'angle des rues du Doubs et de la Fusion.
- ³² *Ibidem*, p. 245. Pente et perspective comparable à la rue du Premier-Mars.
- ³³ Jean-Pierre Giordani, «Visioni geografiche», *Casabella*, vol. LI (1987), n° 531-532, pp. 19-20.
- ³⁴ Le devoir d'archaïsme dans l'architecture moderne, suite aux recherches de Joseph Rykwert, a été commenté à propos de Le Corbusier par Marco de Michelis, «L'Institut Jaques-Dalcroze à Hellerau», in Jörg Zutter et al., *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale*, Lausanne, Payot, 1992, pp. 21-47; voir également Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, der edle Wilde, zur Archäologie der Moderne*, Vieweg, Braunschweig / Wiesbaden, 1996, pp. 33-61
- ³⁵ Emile Jaques-Dalcroze, lettre à Adolphe Appia du 21 mai 1906, citée d'après de Michelis, *op. cit.*, p. 30.
- ³⁶ Il va de soi que la notion de sol est centrale à l'agriculture, à la physique et à la chimie des sols. Ce texte toutefois se situe en dehors du génie rural, de ses disciplines et compétences.
- ³⁷ Francis Strauven, *Aldo van Eyck. Relativiteit en verbeelding*, Meulenhoff, Amsterdam, 1994. Cet ouvrage explicite la théorie implicite à l'œuvre dans un cadre de références élargi au débat international sur la modernité et sa critique.
- ³⁸ «The time has come to orchestrate all the motions that make a city a city. [...] A city has a very compound rhythm based on many kinds or movement, human, mechanical, natural. [...] To cater for the pedestrians means to cater for the child.» A. van Eyck, *Team 10 Primer* (1965), cité d'après Strauven, *op. cit.*, p. 401.
- ³⁹ Ulrike Jehle et al., *Luigi Snozzi, 1957-1984*, Electa, Milan, 1984, p. 60.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 78.
- ⁴¹ «Conversation avec Luigi Snozzi», texte recueilli par l'auteur à Barcelone en mai 1985, *Architecture Suisse*, n° 69, septembre 1985.
- ⁴² Peter Disch, *Luigi Snozzi, Costruzioni e progetti, 1958-1993*, textes de Pierre-Alain Croset, Roger Diener, Alvaro Siza, Lugano, ADV, 1994, p. 14.
- ⁴³ Alvaro Siza, «Impressioni di un viaggio in Ticino, visitando le case di Luigi Snozzi», in Disch, *op. cit.*, p. 20.