

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 10 (2012)

Artikel: Histoire de carrés : le Centre du Parc national de Valerio Olgiati à Zerneux (2002-2008)
Autor: Vuilleumier-Scheibner, Jana
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984589>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

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

Histoire de carrés

Le Centre du Parc national de Valerio Olgiati à Zerne (2002-2008)

Jana Vuilleumier-Scheibner

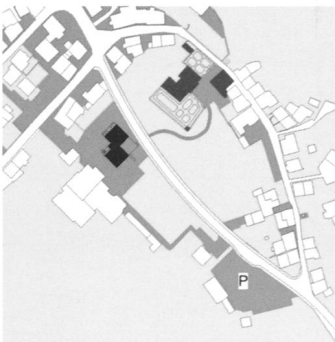
La géométrie simple, la répétition et la réduction des matériaux utilisés frappent d'emblée le visiteur du Centre du Parc national à Zerne. Pourtant, la radicalité de ce bâtiment résulte d'un long processus. Après avoir remporté le concours (2002) pour un bâtiment qui devait se situer à proximité directe du château de Planta-Wildenberg, au cœur du noyau historique de Zerne, Olgiati est obligé d'accepter un changement de lieu. Parallèlement à cette modification, le projet se simplifie considérablement pour arriver à une construction autonome, sans contexte. La question de la forme devient alors prédominante.

En parlant de ses projets, Olgiati précise : *«Il y a une architecture qui est faite d'elle-même. [...] C'est une architecture basée sur des idées, des idées sur l'architecture. Cela fait que nous pouvons l'articuler intellectuellement dès le départ, ce qui la rend encore plus conceptuelle. [...] Il y a présence d'une logique interne [...] découvrir la logique est plus important pour la réalisation de mon architecture que le jeu de la composition.»*¹

Une forme architecturale peut être déterminée par le contexte et par la fonction, c'est-à-dire par des paramètres extérieurs. Il semble que ces facteurs intéressent peu Olgiati. Pour lui, comment alors la forme s'explique-t-elle ? Afin d'aborder cette question, nous allons mettre en relation le Centre du Parc national à Zerne avec le Monument du prisonnier politique inconnu (1952) de Max Bill et le Pavillon d'entrée (Turm) du musée de Hombroich (1987) de l'artiste allemand Erwin Herrich.

L'art concret

Max Bill (1908-1994) et Erwin Herrich (1922-2004) sont à la recherche d'un art logique guidé par des lois précises. En 1936, dans l'introduction au catalogue d'exposition *«Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik»*, Bill essaie d'éclaircir la notion d'art concret, introduite par Theo van Doesburg en 1930 dans le Manifeste de l'art concret. En parlant de la création concrète, Bill ne se réfère plus exclusivement à la peinture, mais inclut également la sculpture, le *design* industriel, le graphisme et l'architecture. Selon lui, une création concrète *«naît de ses propres moyens et*



Valerio Olgiati, Centre du Parc national (2008), Zerne, plan de situation.

Ci-contre: Valerio Olgiati, Centre du Parc national (2008), Zerne, façade principale.

suivant ses propres lois, sans les déduire ou les emprunter aux apparences naturelles extérieures»². Ses *Quinze variations sur un même thème* (1935-1938) illustrent cette recherche sur les moyens et les lois propres de l'art. À partir d'un triangle équilatéral, qu'il transforme successivement en carré et en octogone, Bill montre quinze variations basées sur les éléments géométriques simples : le point, la ligne, le triangle, le cercle, le carré et l'octogone. L'emplacement de ces éléments est défini par le dessin initial. En montrant clairement la figure initiale comme base des toutes les variations, Bill laisse au spectateur «la possibilité de contrôler les opérations et de lui faire entrevoir les méthodes qui donnent naissance à l'œuvre d'art»³. Le but est de nous faire comprendre les relations qui existent entre les éléments et qui déterminent la forme. La question des relations a été abordée par Bill dans «La Pensée mathématique» (1949), qui représente une suite à sa réflexion sur les «lois propres» : «Les mathématiques ne sont pas seulement un des moyens essentiels de la pensée primaire, [...] mais aussi, dans ses éléments fondamentaux, une science des proportions, du comportement d'objet à objet, de groupe à groupe, de mouvement à mouvement [...] la conception mathématique [...] c'est plutôt une configuration de rythmes et de relations, de lois, qui ont une origine individuelle.»⁴

Bill étudie le thème de la configuration des rythmes et des relations avec son tableau *Progression en cinq carrés* (1942-1970). Il travaille avec une série de cinq carrés et trois couleurs primaires : le jaune, le bleu et le rouge. Le carré va être divisé successivement selon des relations 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4 et 1 : 5. Bill suit la règle consistant à ne jamais superposer directement les couleurs. Ainsi, toutes les parties gardent leur identité propre.

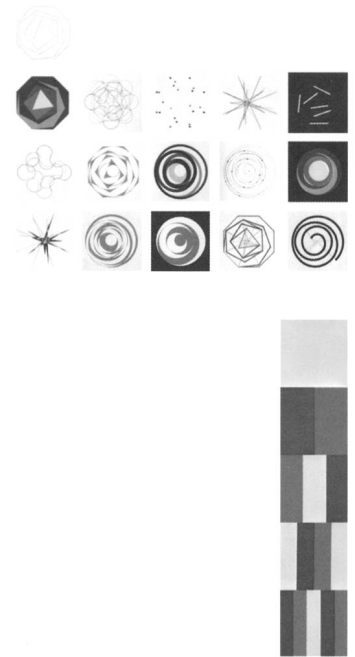
En 1965, dans le texte «Art comme structure? structure comme art?»⁵, Bill met sur un même plan art, ordre et structure. À cette occasion, il précise la question des «lois propres» en parlant de «lois structurales». Ce terme n'est pas complètement nouveau dans son discours. Déjà en 1959, dans le texte d'introduction au catalogue de l'exposition consacrée à Enzo Mari, il parle des lois structurales qui sont «la série, le rythme, la progression, la polarité, la régularité et la logique interne du déroulement»⁶.

Bien que ses œuvres intègrent les mêmes principes que ceux défendus par Bill, Herrich ne s'est jamais reconnu comme un artiste de l'art concret. De plus, il a toujours évité d'intellectualiser et d'écrire, cherchant plutôt un art qui s'explique par lui-même. Pour ses dessins, il utilisait du papier quadrillé, comme grille neutre pour définir les éléments selon des rapports exacts. Ces dessins ne mentionnaient ni titre ni année de création. Contrairement à Bill, qui distinguait clairement art et architecture en cherchant pour chaque domaine ses propres moyens et lois, l'œuvre de Herrich montre une grande continuité entre ses dessins, sa sculpture et son architecture. Tous suivent les mêmes lois formelles basées sur la mesure ; toute l'attention est portée sur l'autonomie de l'œuvre.

Le carré comme forme autonome

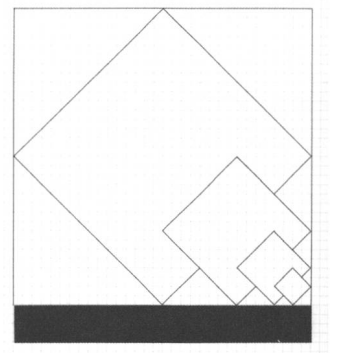
La forme des projets dont il est maintenant question est intimement liée à une forme géométrique : le carré comme forme élémentaire et primaire (*Urform*) avec ses symétries et ses régularités.

Comme forme libérée de toute signification, le carré trouve une origine chez Malévitch avec le célèbre *Carré noir sur fond blanc* (1913). Malévitch recherche la forme pure, la réduction de la peinture à certains éléments de base : le cercle, le triangle, le carré,

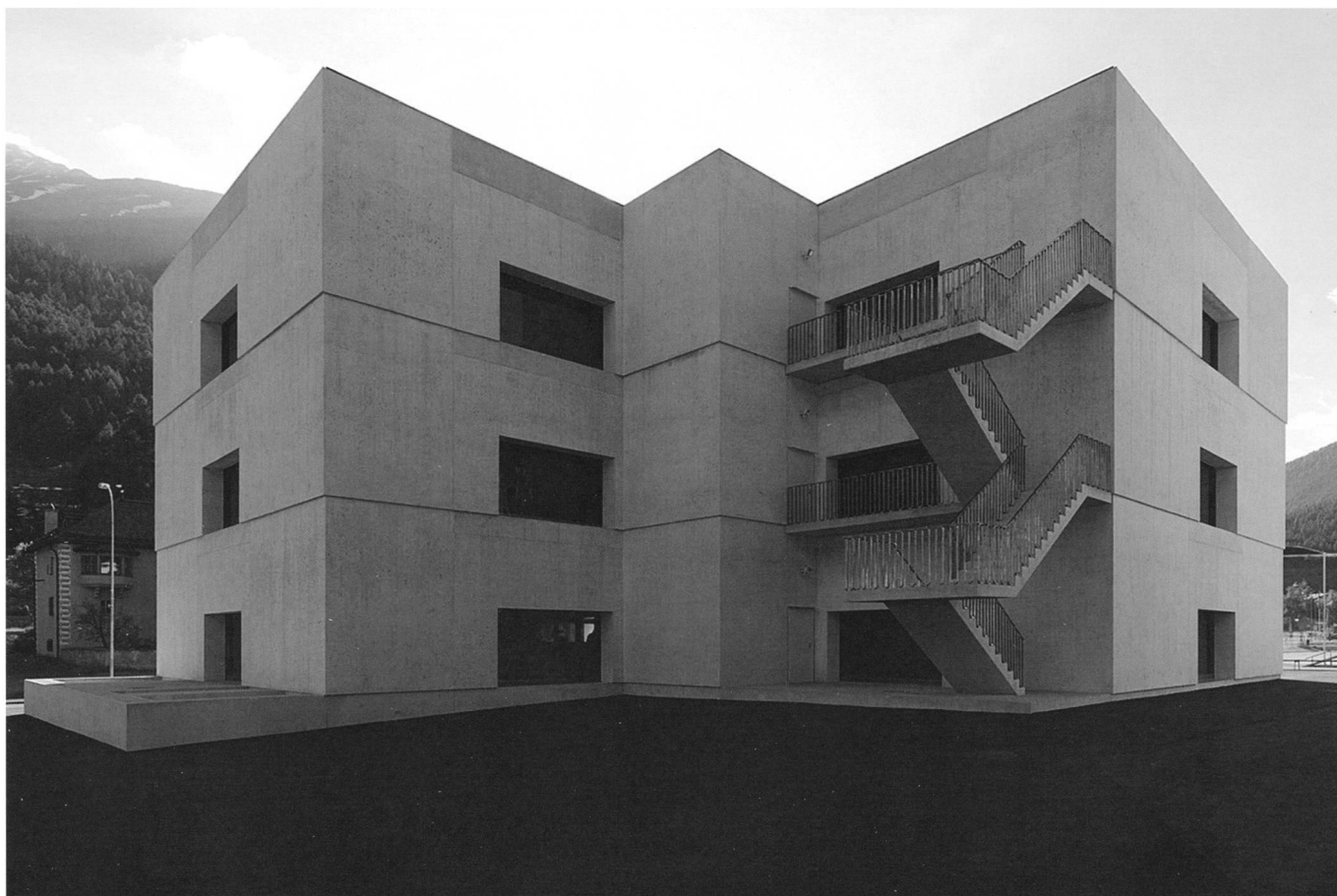


Max Bill, *Quinze variations sur un même thème* (1935-1938).

Max Bill, *Progression en cinq carrés* (1942-1970).



Erwin Heerich, dessin sur papier quadrillé.

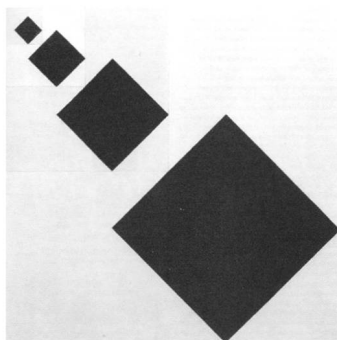


Valerio Olgiati, Centre du Parc national (2008), Zerne, façade arrière.

la croix. Il dit: «Notre monde de l'art est devenu nouveau, non figuratif, pur. Tout a disparu, est restée la masse du matériau à partir de laquelle va se construire la nouvelle forme.»⁷ Chez Malévitch persiste cependant une signification symbolique ou mystique: le carré comme un nouveau début.

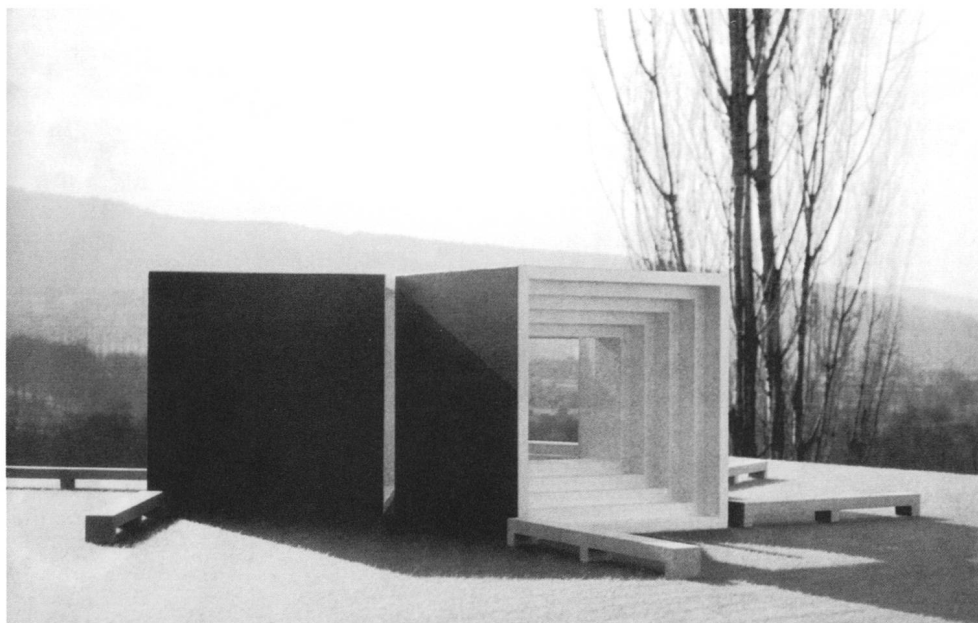
Les artistes de l'art concret, eux, n'emploient pas le carré pour sa signification symbolique, mais comme un élément autonome «qui n'a pas d'autre signification que "lui-même"»⁸.

Avec la publication du «Manifeste», Van Doesburg présente son tableau *Composition arithmétique* (1929-1930): quatre carrés posés sur la pointe, dont la taille est proportionnelle et la place définie par une grille non visible. Le tableau s'explique par sa logique interne.



Theo van Doesburg, Composition arithmétique (1929-1930).

Pour le Monument du prisonnier politique inconnu, Bill crée une structure autonome et non orientée en disposant trois cubes identiques de telle manière qu'ils forment un espace central de base équilatérale. Autonome par rapport au contexte, mais également autonome par rapport à la fonction, la forme du Pavillon d'entrée de Herrich s'explique d'elle-même, sans transmettre un contenu spécifique: «Le but est l'autonomie de la forme, dont l'objectif n'est pas de transporter un contenu. Parce que la forme, celle dont je parle, peut s'expliquer d'elle-même avec ses relations formelles. Les sensations



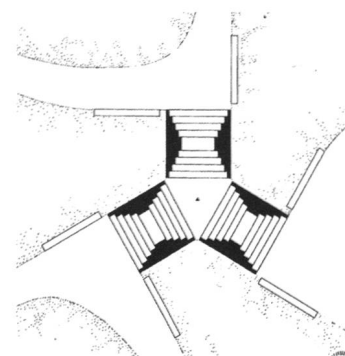
ne sont pas niées, mais le rationnel domine, le renoncement à toute explication, donc le subjectif.»⁹

Comme la plupart des autres projets d'Olgati, le Centre du Parc national est basé sur la forme du carré. *«Mes projets, plus ou moins, sont toujours des carrés. [...] Après tout, le carré est une forme qui est non référentielle et non contextuelle. Le carré est plus une idée du temple, plus lié à lui-même, ou s'il est lié à quelque autre chose en dehors de lui, alors cela se passe dans le domaine de l'abstrait.»¹⁰*

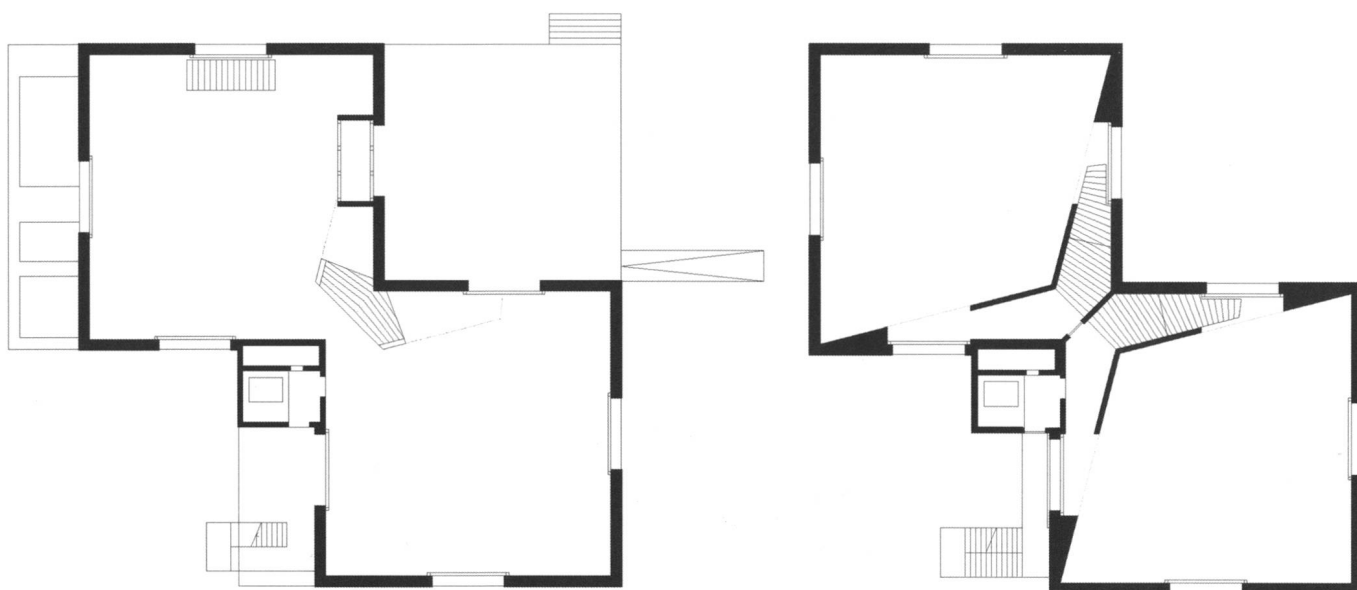
A Zernez, la logique interne du bâtiment découle de l'interpénétration de deux cubes identiques. Bien que le bâtiment soit caractérisé par une grande régularité liée à la répétition de la même forme et des mêmes ouvertures, des irrégularités s'accrochent à ce volume pur. Le volume de l'ascenseur, l'escalier de secours, les lanterneaux du sous-sol et la plateforme d'entrée changent le statut du volume non orienté et introduisent une hiérarchie entre les façades. Ainsi apparaissent, de manière indirecte, une façade principale tournée vers le château, et une façade secondaire tournée vers l'école. Deux ordres semblent coexister. Un ordre supérieur règle les décisions fondamentales, directement liées à la structure et à la spatialité (dimension des murs, taille et emplacement des ouvertures); un ordre secondaire règle et garantit le fonctionnement du bâtiment. Olgati ne cache pas ces éléments rajoutés. Au contraire il les intègre comme faisant partie intégrante du système. Il propose ainsi une lecture complexe: un bâtiment autonome et non orienté, sur lequel viennent se greffer des exceptions dues aux nécessités fonctionnelles.

La manipulation du carré

A l'intérieur de leurs structures, Bill, Olgati et Herrich utilisent les lois intrinsèques du carré et les innombrables possibilités de sa manipulation: addition et soustraction des parties, division le long de la diagonale, interpénétrations, etc. Pour chacun de leurs



Max Bill, Monument du prisonnier politique inconnu (1952), maquette et plan (détail).



Valerio Olgiati, Centre du Parc national (2008), Zernezh, plan de l'étage de l'entrée et des étages 2 et 3.

projets, la manipulation du carré provoque un changement entre forme externe et forme interne.

La forme interne des trois cubes du Monument du prisonnier politique inconnu de Bill, semblable horizontalement et verticalement, est définie par un échelonnement selon des proportions «exactes». Avec l'introduction d'une géométrie particulière à l'intérieur de chaque cube, le monument de Bill montre des similitudes avec le projet d'Olgiati à Zernezh.

Ici, le changement de la géométrie interne est causé par l'interpénétration des deux cubes. La taille du petit carré résulte de ce croisement et détermine la largeur de l'escalier, dont la première marche coïncide avec sa diagonale. Les deux nouveaux murs biais ont une double signification : ils dessinent la forme de l'escalier et la forme des quatre espaces principaux d'exposition, tous identiques, des premier et deuxième étages. La géométrie externe régulière devient une géométrie interne irrégulière.

Mais l'extérieur ne dévoile pas immédiatement la nouvelle logique interne : «L'aspect extérieur clair, lisible et ordonné se traduit par une organisation intérieure relativement difficile à décrypter. L'extérieur révèle l'intérieur, tout en le masquant.»¹¹

Chez Bill et Olgiati, une logique différente existe donc entre les géométries interne et externe des cubes. Quant à elle, la forme interne du pavillon de Herrich dérive directement de la logique extérieure. Il procède par une soustraction de deux petits cubes au couronnement de son bâtiment. Cette manipulation est clairement lisible à l'intérieur : dans la partie inférieure, la forme du carré parfait est expérimentée alors que dans la partie supérieure la spatialité est fragmentée par les deux volumes qui résultent de l'évidement. Herrich travaille avec une modification du carré simple en deux carrés qui s'interpénètrent dans un même espace. A Zernezh, le changement de la géométrie correspond à un changement entre étages. La forme interne de l'étage de l'entrée est identique à la forme externe des carrés ; c'est seulement à partir du premier étage que



Valerio Olgiati, Centre du Parc national (2008), Zernez, escalier principal.

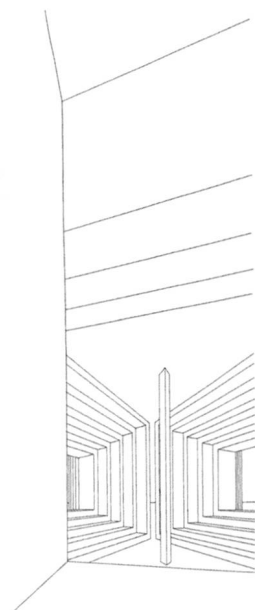
la géométrie se déforme. Les manipulations internes chez Bill et Herrich ne perturbent pas la régularité et la symétrie générale de la forme. Au contraire, le carré régulier est pour Olgiati un point de départ et non un but en soi. Il se donne la liberté d'intégrer des asymétries et des irrégularités en ajoutant des éléments au volume principal. Une interrogation apparaît : comment, malgré l'existence d'éléments ajoutés qui semblent fragiles, le bâtiment maintient-il sa forte unité ?

Les rapports compréhensibles entre les éléments

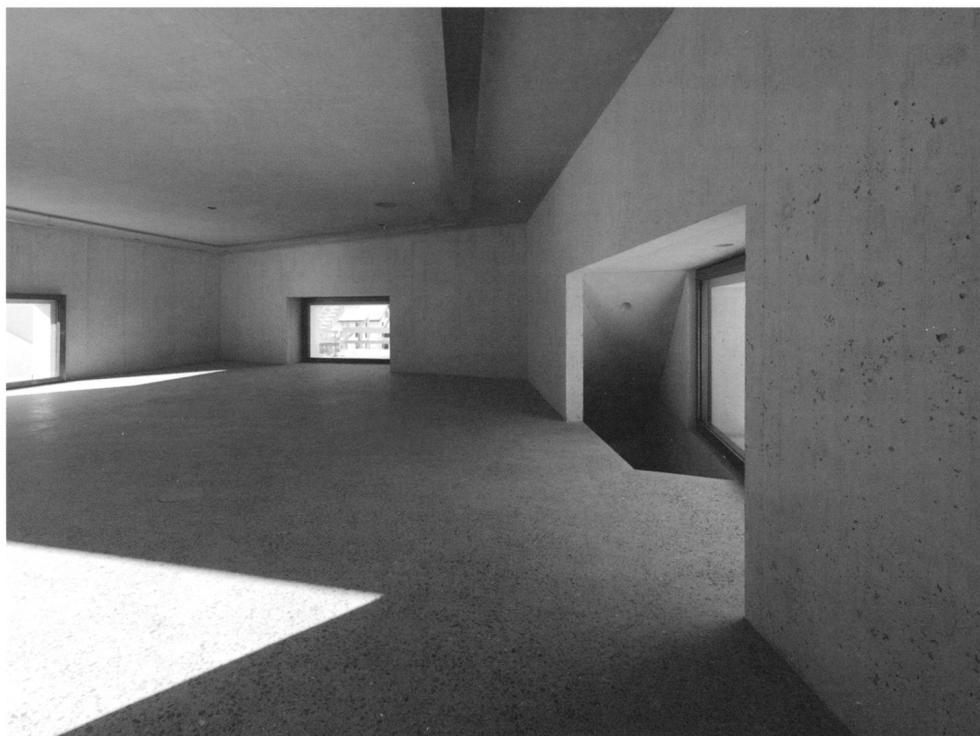
Comme nous venons de le voir, ce sont des principes géométriques liés à la régularité du carré – les axes de symétrie et les quatre côtés et angles identiques – qui règlent tous les éléments dans chacun des projets. Les ouvertures principales, toutes identiques, sont placées au milieu des façades selon les axes de symétrie.

Dans le monument de Bill, la largeur et la hauteur des volumes sont identiques (4 mètres). Le passage au milieu de chaque cube, également de section carrée, mesure la moitié du carré de base. De ce rapport résultent les mesures pour les marches : 1/10 pour la largeur et 1/20 pour la hauteur de chaque palier. Le positionnement des trois cubes détermine la taille et la forme du triangle interstitiel. Le pilier en acier poli, au centre, reprend la forme du triangle équilatéral.

Dans le pavillon de Herrich, un module constructif de 50 centimètres par 50 centimètres fixe les dimensions de tous les éléments du plan et de la coupe : l'épaisseur des murs, les quatre portes, la position des deux piliers intérieurs et les évidements du couronnement. Dans ces deux exemples, toutes les parties de la construction suivent des mesures et



Max Bill, Monument du prisonnier politique inconnu (1952), perspective.



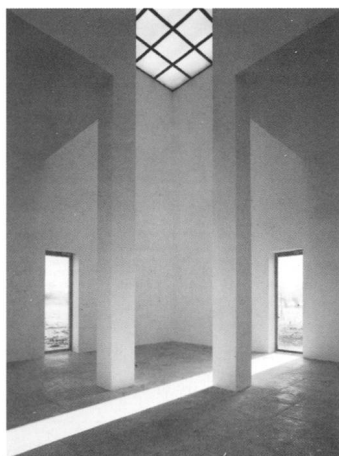
Valerio Olgiati, Centre du Parc national (2008), Zerne, vue de l'étage 1.

proportions «exactes». Nous pouvons comprendre intellectuellement les relations qui existent entre les éléments.

Quand Olgiati affirme que ses «bâtiments ressemblent plus à des calculs mathématiques qu'à des compositions»¹², ce n'est pas dans le sens scientifique des artistes de l'art concret. Chez lui, les relations sont davantage liées à des principes géométriques qu'à des mesures exactes. Les éléments principaux qui constituent le bâtiment à Zerne – les ouvertures et le double escalier central – sont mis en relation par des lois géométriques résultant de l'interpénétration des deux carrés. Ils sont réglés par les axes de symétrie des volumes. La forme interne irrégulière est basée sur deux systèmes de mesure différents : des mesures exactes pour la relation entre ouverture et mur (2 : 3) des parties régulières des polygones et des mesures approximatives pour la relation entre ouverture et mur des parties irrégulières des polygones.

Les lignes horizontales qui marquent le bâtiment à l'extérieur indiquent clairement que toutes les fenêtres sont posées au sol de chaque étage. Ces mêmes lignes, issues d'un décalage de quelques centimètres entre chaque étage, montrent un empilement de trois parties équivalentes – les trois étages principaux du bâtiment.

Les trois projets présentés ici soulèvent la même interrogation : quelle relation existe entre les parties et le tout ? Cette question a déjà été discutée par Hans Frei dans son doctorat de 1992 sur la Hochschule für Gestaltung à Ulm de Bill. En traçant un lien entre l'art et l'architecture de Bill, Frei conclut qu'une architecture concrète «prend en considération ce qui différencie les parties du tout et comment les parties sont liées pour former un tout»¹³.



Erwin Heerich, Pavillon de l'entrée (tour) du musée à Hombroich (1987).



Erwin Heerich, Pavillon de l'entrée (tour) du musée à Hombröich (1987).

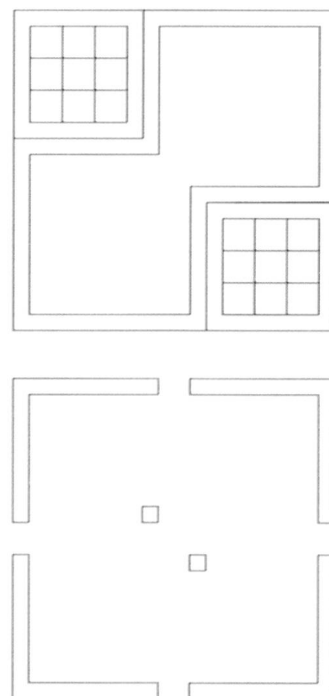
L'espace entre les éléments

L'attention portée à la relation entre les éléments leur attribue une importance particulière. Olgiati, Bill et Herrich posent des questions essentielles pour l'architecture : qu'est-ce qu'un escalier ? qu'est-ce qu'une fenêtre ? quel est leur lien ? quelle est la relation entre extérieur et intérieur ? comment rentre-t-on ? comment passe-t-on et comment sort-on d'un bâtiment ?

Toutes ces questions sont liées à la perception de l'espace. Selon Bill, la compréhension de la géométrie et de la relation entre les éléments amène à la compréhension de l'espace : *« Depuis toujours, la géométrie a servi à la compréhension de l'espace et de ses relations. Nous savons que la géométrie détache, fixe et ordonne les éléments, qu'elle met à jour, clarifie et renouvelle les problèmes de l'espace. Ces problèmes sont et ont toujours été d'une importance capitale pour la création et la perception de la forme. »*¹⁴

La simplicité et les rapports exacts facilitent la compréhension de la forme. Si nous avons compris la forme, nous sommes libérés d'elle : l'espace s'ouvre à l'expérience sensible de l'architecture. Les trois cubes de Bill conduisent à l'espace triangulaire : *« [...] l'espace, la plastique véritable, n'est pas à l'extérieur mais à l'intérieur. Cet espace est produit par l'échelonnement interne de chaque cube. »*¹⁵ Cet espace central unifie les trois parties du projet et les trois escaliers semblent se refléter. Ainsi, Bill crée un effet de miroir, doublé par le pilier central en acier poli.

Un effet semblable résulte du dessin de l'escalier à Zerne, qui commence comme un, puis se divise en deux. Tous les mènent à des espaces identiques, provoquant ainsi un sentiment de perte. Avec une géométrie pure et compréhensible, Olgiati crée un effet labyrinthique.



Erwin Heerich, Pavillon de l'entrée (tour) du musée à Hombröich (1987), plan de la couverture et plan.

La question de la définition de l'espace anime également le travail de Herrich. Pour lui «le moment décisif dans la définition spatiale de l'architecture est la mesure»¹⁶. Mais, là aussi, ses œuvres avec leurs rapports précis, apparemment très simples, troublent notre perception. Dans le Pavillon d'entrée de Hombroich, le principe de la soustraction des parties à l'extérieur ne peut être compris qu'en tournant autour du volume. C'est à l'intérieur que se dévoile soudain «la plastique véritable», le carré unique du plan au sol se modifie en deux carrés qui s'interpénètrent et les deux parties soustraites forment la lumière zénithale.

Finalement, la logique compréhensible des trois projets s'efface au profit d'une certaine déstabilisation. Nous sommes face à un paradoxe : une architecture basée sur des ordres stricts et géométriques nous confronte en même temps à une absence de repères qui mène à une désorientation.

Notes

1 Valerio Olgiati, *Conversations with Students*, Virginia Tech Architecture Publications, Virginia, 2007, pp. 37 et 53 (traduction de l'auteur).

2 Max Bill, «Konkrete Gestaltung» (1936), dans *L'Art concret, Espace de l'Art concret*, Mouans-Sartoux, 2000, p. 22.

3 Max Bill, *Quinze variations sur un même thème*, 16 lithographies, Chroniques du jour, Paris, 1938.

4 Max Bill, «La Pensée mathématique» (1949), dans Tomás Maldonado, *Max Bill*, ENV editorial nueva visión, Buenos Aires, 1955, pp. 42-43.

5 Max Bill, «Art comme structure ? structure comme art ?», dans Gyorgy Kepes, *La structure dans les arts et dans les sciences*, La Connaissance, Bruxelles, 1965, p. 150.

6 Max Bill, texte d'introduction dans le catalogue de l'exposition consacrée à Enzo Mari, Milan, 1959.

7 Kazimir Malévitch, «Du cubisme et du futurisme au suprématisme», dans *Ecrits I, De Cézanne au suprématisme*, traduction V. et J.-C. Marcadé, L'Age d'Homme, Lausanne, 1974, p. 67.

8 Theo van Doesburg, 3^e point du Manifeste de l'art concret, dans *AC* (premier et unique numéro de la revue *AC*), 1930.

9 Conversation entre Erwin Heerich et Heinz-Herbert Jocks, dans *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, WB Verlag, Munich, 1994, p. 14 (traduction de l'auteur).

10 Valerio Olgiati, *Conversations with Students*, op. cit., p. 55 (traduction de l'auteur).

11 Valerio Olgiati, *Beton 09*, gta Verlag ETH, Zurich, 2009, p. 24.

12 Valerio Olgiati, *Conversations with Students*, op. cit., p. 53 (traduction de l'auteur).

13 Hans Frei, *Konkrete Architektur*, Verlag Müller, Baden, 1991, p. 262.

14 Max Bill, «Die Beherrschung des Raumes», dans *Almanach neuer Kunst in der Schweiz*, Allianz, Zurich, p. 14 (traduction de l'auteur).

15 Max Bill, «Un monument», dans Tomás Maldonado, *Max Bill*, op. cit., p. 74.

16 Conversation entre Erwin Heerich et Heinz-Herbert Jocks, dans *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, op. cit., pp. 14-15 (traduction de l'auteur).