

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 16 (2020)

**Artikel:** Livio Vacchini, les multiples chemins de la forme  
**Autor:** Amaldi, Paolo  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984517>

### **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](#)

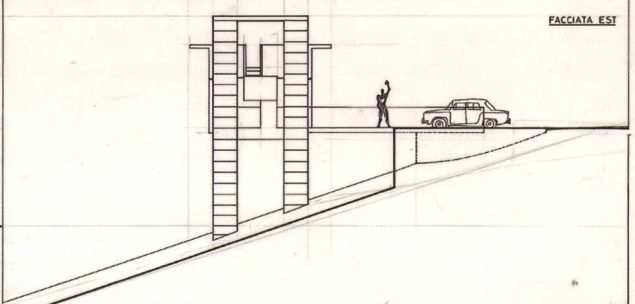
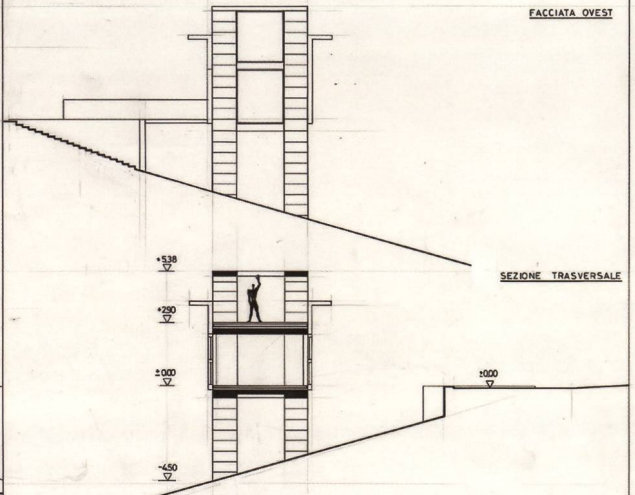
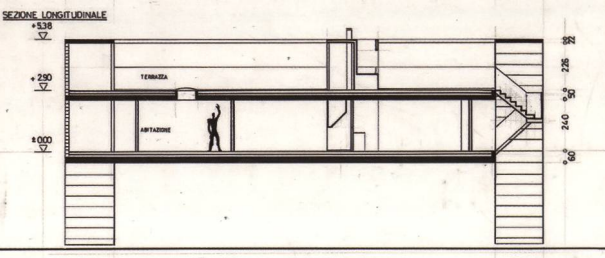
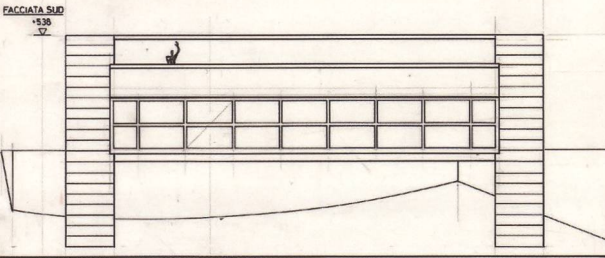
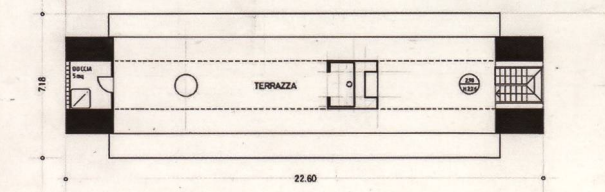
### **Terms of use**

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:** 11.04.2026

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

DOMANDA DI COSTRUZIONE AL MAPPALE NO 589 TENERO MARZO 1988 SCALA 1:100  
ARCHITETTO LINO MICCHINI LOCARNO  
PROPRIETARIO



## Livio Vacchini, les multiples chemins de la forme

Paolo Amaldi

Si l'on peut parler d'école tessinoise en tant qu'«école de tendance»<sup>1</sup> ou mieux encore en tant qu'«école de résistance», c'est parce que, depuis vingt ans, cette région est devenue le creuset d'un enseignement de l'architecture (Accademia di architettura, Archivio del Moderno, seminario de Monte Carasso dirigé longtemps par Luigi Snozzi et repris ensuite par ses épigones), ce qu'elle n'était pas en 1977. Est-ce que ces lieux d'études et de recherche ont éclos parce que l'architecture réalisée par la première et la deuxième génération des architectes tessinois assumait des postures fortes et communicables, que leurs projets étaient porteurs d'une certaine clarté remarquable, et que leur militantisme alimentait le débat, jusqu'à contrer la volonté populaire qu'il fallait éduquer?<sup>2</sup> Sans doute. Ces architectes ont su afficher une forme de résistance commune, comme le dit Paolo Fumagalli<sup>3</sup>, vis-à-vis d'un environnement politique et culturel encore archaïque, dans une région qui venait de sortir de sa condition de territoire rural reculé.

Francesco Dal Co, dans les pages de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* de 1977, décelait, parmi les architectes tessinois, une certaine raideur, une propension à mettre en place une «*conception mécaniste de la valeur unitaire des projets*»<sup>4</sup>, qu'il interprétait avant tout comme une opération critique à l'égard du Heimatstil, teintée parfois d'accents ironiques. Il y a sans doute dans l'architecture tessinoise une qualité que l'on pourrait appeler «*descrivibilità*» [descriptibilité], dont parlait Aldo Rossi à ses étudiants de l'École polytechnique de Milan dans les années 1960, lorsqu'il évoquait l'exercice qui consiste à décrire de façon complète un projet, à transmettre avec efficacité sa logique interne, caractéristique des rationalismes d'hier comme d'aujourd'hui. Il est probable que le travail en binôme ou en groupements d'architectes à géométrie variable, propre à la génération qui avait la trentaine dans les années 1960, a favorisé une approche objectivable et transmissible de l'architecture<sup>5</sup>. Fumagalli, dans un article consacré à revisiter les «tendances» de l'architecture tessinoise quarante plus tard<sup>6</sup>, s'amusait à reproduire des vignettes de Reiser tirées de la revue satirique

*Charlie Hebdo* de 1980, montrant les premières villas de Cadenazzo (1970-1971) et Ligornetto (1975-1976) de Mario Botta décrites comme des postes de radio... Elles rappellent le célèbre dessin railleur de 1911 dans lequel on aperçoit Adolf Loos en train de contempler une plaque d'égout ressemblant à la façade de son bâtiment de la Michaelerplatz<sup>7</sup>. Intentionnalité sans gratuité implique le respect des règles de composition que l'on se donne et de faire en sorte que l'objet architectural fournisse au spectateur, ou au récepteur, les instruments de sa propre compréhension. Des théoriciens comme Giorgio Grassi, puis Martin Steinmann, ont soutenu le principe d'une discipline régie par ses propres lois internes, qui bénéficie d'une certaine autonomie même à l'égard des envies formelles de l'architecte.

Nous voulons parler d'une écriture comme exercice visant une posture neutre. Il y a dans l'architecture tessinoise des années 1960-1970 comme un refus d'expression, donc un refus d'implication d'un *pathos* personnel de l'auteur – et ce contrairement à la dérive identifiée par Manfredo Tafuri, de la *Tendenza* rossienne –, cette neutralité ouvrant à de multiples niveaux de lecture d'une œuvre. On pourrait donc parler d'une forme de retrait de l'auteur, ce qui permettrait à plusieurs autres de trouver un terrain de jeu commun. Ce sont les années où Susan Sontag constatait l'émergence d'une nouvelle sensibilité entendue comme réaction au «*romantic spirit*», et qu'elle qualifiait d'«*exploration of the impersonal*» : «*Aujourd'hui l'art avec son accentuation de la froideur, son refus pour ce qu'il considère comme de la sentimentalité, son esprit d'exactitude, son penchant pour tout ce qui est "recherche" et "problèmes" est plus proche de l'esprit scientifique qu'artistique dans son acception traditionnelle du terme.*»<sup>8</sup>

Ce qui nous intéresse dans les pages qui vont suivre est précisément la façon dont l'architecture de Livio Vacchini met en œuvre de façon paradoxale cette «*descriptibilité*», qui consiste à articuler les parties sans pourtant la réduire à une transparence et une éloquence architecturale, alors même qu'elle semble la manifester. Dans «*Reality as history, notes for a discussion of realism in architecture*»<sup>9</sup>, Steinmann citait l'aphorisme de Rossi, «*l'architettura sono le architetture*» [l'architecture est faite d'architectures], et évoquait le principe selon lequel les objets parlent d'eux-mêmes. Comme le disait Vacchini, il existe une tendance tessinoise à faire de la théorie en même temps que l'on fait du projet. Ou plutôt à déployer, en même temps que l'on répond à un programme donné et à un site spécifique, une théorie.

Or, qu'est-ce que la théorie? *Theôria* dérive du verbe *theorein*, qui veut dire «contempler». Le dictionnaire d'André Lalande nous apprend par ailleurs que *theôria* signifie «la vision d'un spectacle»<sup>10</sup>, sorte de dédoublement en acte du régime scopique. Dans la tradition antique, le groupement d'ambassadeurs qui s'en allaient à Delphes pour s'enquérir de la bonne parole de l'oracle s'appelaient précisément *theôria*. Son travail consistait à enregistrer la vision, à lui donner une forme communicable<sup>11</sup>. C'est ce travail qui intéressait Vacchini, lequel n'a pourtant jamais été animé d'un élan de pédagogue, tant s'en faut (voir ses notes personnelles autour de *Teoria, caso, ordine, luce, spazio*). À l'en croire, la théorie est l'un des buts de chaque projet car elle vise, selon lui, à «contempler ce qui est évident», ou à faire émerger une nouvelle évidence :

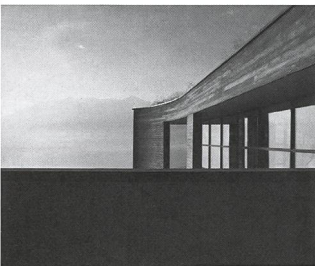
«Je n'ai pas l'amour du savoir, je n'ai que l'amour du connaître / [...] / J'aime penser, ajouter une pensée à une autre [...] / J'aime réduire l'irrationnel au minimum et porter le rationnel jusqu'aux limites extrêmes. / Mon univers est logique, compréhensible et transmissible. J'aime en parler tout en sachant combien il est dangereux de mettre un bon projet sous les yeux d'un ignorant. / Le faire est le fruit du contact de deux éléments: le credo, le dogme inébranlable, et la théorie, autour de la règle, le calcul. / Le credo relève de l'ADN de chaque personne, tandis que la théorie est liée au projet à élaborer, tout projet ayant sa propre règle. C'est en effet la théorie qui confère à l'œuvre un intérêt général.»<sup>12</sup>

Dans cette tirade apparaît toute la complexité de sa pensée. Vacchini dit en effet vouloir dégager un noyau rationnel de chaque projet. Il affirme donc que l'on est en droit de «parler» d'un projet, c'est-à-dire que l'on peut le traduire par des mots, ce qui est le propre de sa démarche, comme l'attestent les personnes qui l'ont côtoyé. Vacchini, qui ne dessinait que très peu, avait coutume de répertorier les problèmes que posait un projet sur des fiches de papier; il dressait une liste qu'il réduisait à mesure qu'avancait sa réflexion. Mais en même temps, dans ce passage, l'architecte reconnaît les limites implicites de l'approche rationnelle ou, si l'on veut, d'une démarche rationaliste, selon laquelle toute connaissance vient de principes irrécusables, *a priori* évidents, dont elle est la conséquence nécessaire<sup>13</sup> et qui s'oppose, naturellement et de façon très cartésienne, à la confusion des sens.

En réalité, «porter le rationnel jusqu'aux limites extrêmes», c'est en sortir, car un bon projet avant tout se «voit» et le danger précisément est qu'un ignorant, pourtant doté de raison, n'y voie rien. Le Corbusier parlait de lui-même comme d'un «âne mais qui a l'œil [...] un âne qui a des capacités de sensations»<sup>14</sup>. Vacchini, lui, distingue une logique intelligible par tous, censée constituer un patrimoine commun transmissible, d'une syntaxe plus spécifique et plus fine qui relève du «credo individuel», mais qui échapperait à la raison. D'où cette tendance récurrente de l'architecte, et que lui connaissaient ses collègues et amis, à vouloir, dans ses explications, simplifier à l'extrême sa démarche pour sauver autant que faire se peut les principes fondamentaux de sa recherche, convaincu que les finesses de l'architecture, qui en font son essence, ne sont pas transmissibles<sup>15</sup>.

Dans les œuvres de Botta et de Snozzi, ces deux dimensions sont parfaitement identifiées et tenues distinctes. Par exemple, dans la casa Bianchi (1971-1973) de Botta à Riva San Vitale, il est clair que les parties qui relèvent de cette grammaire générale sont la passerelle et la tour habitée en brique – qui renvoie aux *cascine*, les fermes hautes sur pattes du Tessin – sur laquelle repose la structure tubulaire, chaque partie se déclinant avec sa matérialité. Par leur disposition, les ouvertures, qui cadrent par leur jeu le paysage, créent une ambivalence entre intérieur et extérieur, introduisent une diagonalisation de la perception et mettent en péril la puissance de cette forme élémentaire par évidence. Dans la casa Bianchetti (1975-1977) de Snozzi à Locarno, nous identifions également toutes les décisions de nature infrastructurelle, à savoir le jeu de prolongement du mur de soutènement qui mène à la maison, de la partie plus plastique, en béton, comprenant le mur-colonne d'extrémité de forme arquée qui relève de l'effet de cadrage spécifique

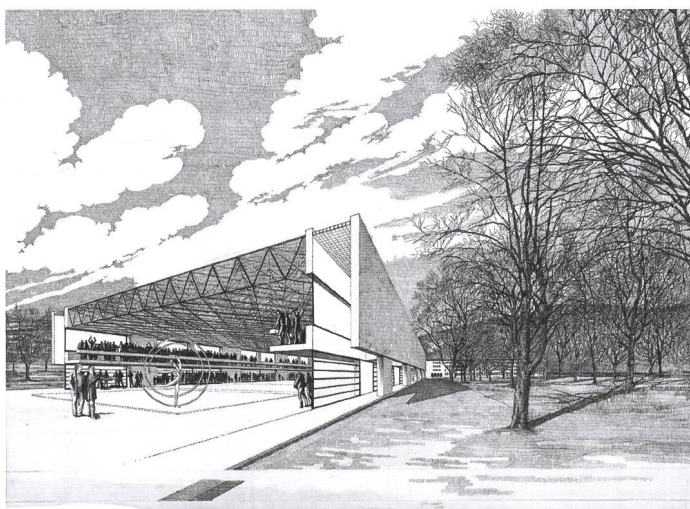
De haut en bas :  
Mario Botta, casa Bianchi,  
Riva san Vitale, 1971-1973;  
Luigi Snozzi, casa Bianchetti,  
Locarno Monti, 1975-1977.



vers le paysage et fait sortir le projet d'un schématisme excessif. Mais on pourrait aller plus loin et lire toute l'architecture tessinoise comme une tension entre la manifestation claire de principes d'implantation et de distribution, et un travail sur une syntaxe, qui, elle, se présente «comme ceci» mais qui pourrait être «comme cela». Dans ces objets architecturaux, le type et le modèle, pour reprendre la célèbre articulation d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, se lisent et mènent une vie relativement autonome.

Dans l'œuvre tardive de Vacchini, je veux parler de celle qui apparaît au début des années 1990, lorsque l'ordinateur entre dans son bureau comme instrument de médiation entre conception et réalisation, cette articulation entre principe universel et syntaxe contingente prend la forme d'un jeu, d'un rébus où l'ambiguïté s'inscrit dans l'énoncé *a priori* universel. Vacchini a cette capacité à complexifier le type, à le rendre non pas clair mais ambigu. C'est cette démarche particulière que je vais illustrer à travers un projet qui fait figure de manifeste : la maison qu'il s'est construite au-dessus de Tenero, dite maison à Contra. Malgré la simplicité du programme, ce projet qui a débuté en 1988 va s'étendre sur quatre ans, un temps très long qui a mené l'architecte sur des chemins de traverse. Les idées s'enchaînent mais la pensée transforme le problème en cours de route : «*Il n'est pas possible de travailler autour d'une idée sans avoir conscience que celle-ci est le résultat d'une autre idée qui, à son tour, s'enracine dans une autre forme [...]. Chaque pensée s'ajoute à une pensée et à la promesse d'une autre encore.*»<sup>16</sup>

Dans sa version initiale, nous avons affaire à une véritable structure-pont. L'espace habité est pris entre deux travées métalliques, encastrées entre deux paires de colonnes en maçonnerie. Elle est le résultat d'un assemblage de pièces qui affichent une logique d'assemblage. Dans une version ultérieure, l'espace d'habitation apparaît comme une console enchâssée dans la pente et partiellement en porte-à-faux. Vacchini, dans ces deux versions initiales, transforme un système constructif rationnel en projet architectural : «*Plus l'architecture est rationnelle, plus la pensée est claire, plus la nature fait*



Livio Vacchini, Palestra de Losone, première version, 1990.



Livio Vacchini, Poste de Locarno, 1988-1995.

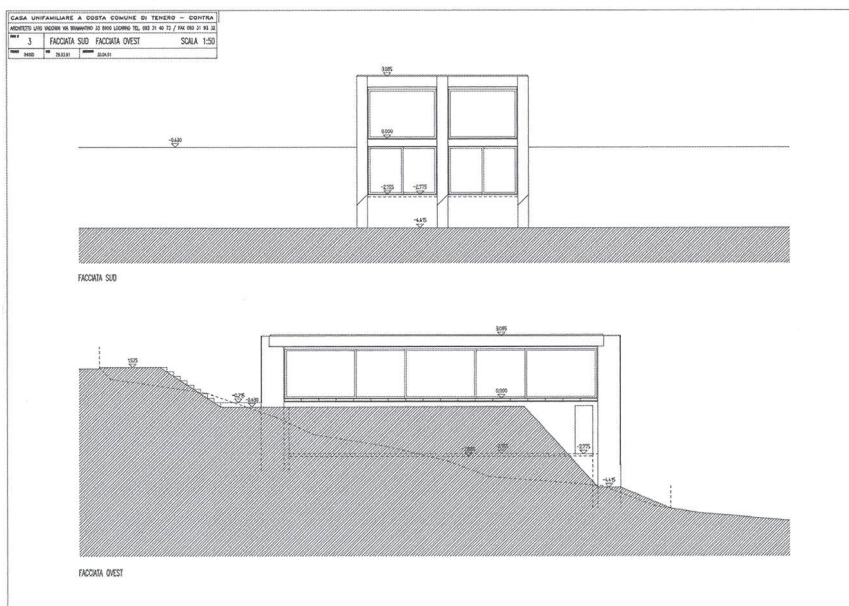
son travail.»<sup>17</sup> Pour Vacchini, tout comme pour Ludwig Mies van der Rohe avant lui, ce que l'on construit renvoie au «comment» l'on construit, donc à la recherche d'une forme constructive appropriée: «Ce qui est décisif, ce n'est pas le "quoi" mais le "comment".»<sup>18</sup> À l'instar de son illustre prédécesseur, il pense que «nous ne résolvons pas des problèmes de forme mais de construction»<sup>19</sup>. Or, le propre d'un système constructif est d'assembler des pièces en respectant un ordre spécifique, à savoir en articulant éléments porteurs/éléments portés ou système structurel/système de remplissage. La question est pourtant de savoir jusqu'où un architecte utilise la construction comme procédé fictionnel pour rendre expressif son objet. Et où commence, éventuellement, le jeu de subvertissement. Car, à partir des années 1990, Vacchini semble découvrir la puissance des *Gestalten* [formes, structures], *a priori* claires et puissantes, qui sombrent dans une forme d'indétermination.

Pour comprendre un architecte, il est toujours important d'avoir en tête l'enchaînement logique de sa réflexion, la façon dont certains problèmes similaires sont traités dans un même laps de temps, dans différentes situations, et comment d'autres sont reformulés dans des projets qui se suivent sans se ressembler. On pourrait commencer par noter qu'en 1990, alors qu'il est en train d'élaborer les premières versions de sa maison, Vacchini gagne le concours de la Palestra de Losone pour l'armée suisse, dont les versions initiales partent des mêmes principes de composition par pièces jointes. Le projet de concours se présente comme un anneau en béton, porté par des colonnes et supportant lui-même une galerie, espace servant tournant autour de l'aire centrale dans lequel est enchâssé le programme des espaces connexes. Le dessin de la toiture suggère dans cette phase initiale une structure réticulaire métallique. L'objet s'exprime initialement comme un assemblage de pièces architectoniques hiérarchisées où chacune remplit un rôle précis. Dans l'étape suivante, cette membrane-portique se brise sur les angles, marquant le début d'une recherche sur l'expression du retournement de la boîte architecturale, thème qui va occuper Vacchini jusqu'à la fin de sa carrière. Dans la dernière étape, ces quatre membranes se transforment en autant de portiques resserrés dans lesquels la valeur des vides et des pleins est équivalente, de sorte que l'on ne saurait dire s'il ne s'agit d'un mur continu percé ou d'une suite de colonnes rapprochées.

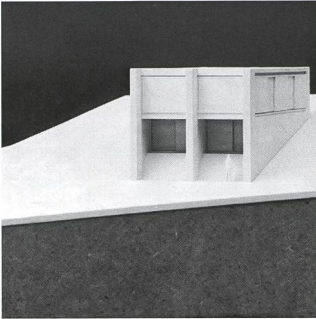
L'autre projet que Vacchini développe simultanément, et qui sera livré en 1995, est la Poste de Locarno, dont le chantier a été hautement problématique puisque l'architecte fera scier en cours de route les colonnes du rez-de-chaussée, qui auraient dû supporter et prolonger la façade à redents du bâtiment. Sans vouloir entrer dans le détail de ces péripéties, notons que, par cet acte disruptif, Vacchini obtient au final un projet qui fonde et oppose deux catégories de percepts. Vue de loin, nous avons une façade dématérialisée recouverte de plaques de granit alternées avec des vitrages réfléchissants qui brouillent et dissolvent la lecture du pourtour. Les saillies du bâtiment se réfléchissent et se dédoublent, renforçant leur caractère de colonnes «engagées». Ce jeu de complexification d'une *Gestalt*, *a priori* simple, n'est pas sans rappeler les exercices autour des parallélépipèdes minimalistes des années 1960 – ceux de Donald Judd, Larry Bell ou de Robert Morris, avec sa série de *Mirrored Cubes*. Nous parlons d'installations qui tendaient à produire l'effet d'une illimitation, d'une mise en péril des limites des objets<sup>20</sup>

par ailleurs posés, isolés, tout comme sont isolées la Palestra de Losone, la Poste de Locarno, et la maison à Contra, autour desquels le spectateur peut tourner: trois présences qui font le vide autour d'elles, produisant de l'expérience en mouvement, «du bougé»<sup>21</sup> – pour reprendre la locution de Maurice Merleau-Ponty. Or, dans le cas de la Poste de Locarno, ce mouvement révèle une surprise: en se glissant sous le portique d'entrée aux proportions écrasées, le spectateur ressent d'un coup la puissance et le poids du bâtiment, que valorise l'emploi du béton brut et qui contraste avec le jeu dématérialisé des quatre faces précédemment vues. Vacchini fait donc coexister deux états de matière et deux «blocs» de percepts totalement antithétiques dans un même objet.

Que racontent ces deux projets engagés simultanément à la villa à Contra? Ils indiquent un repositionnement théorique de Vacchini vis-à-vis du «comment» les pièces d'un bâtiment s'assemblent. L'objet final est pensé comme un indice (ou index) – selon le terme clé proposé par Rosalind Krauss en parlant de l'art minimal<sup>22</sup> – d'un procédé de construction ou de constitution, peu importe qu'il soit réel ou non. L'embrayeur indiciel fait partie de ce repli sur soi du langage moderne qu'avait identifié Peter Eisenman, mais à la différence près qu'il engage chez Vacchini une certaine dimension empathique du spectateur, à savoir: sa participation active à la compréhension des forces et des masses en jeu dans l'objet architectural, qui amenait Heinrich Wölfflin à se demander «*Comment les formes tectoniques peuvent-elles être expressives?*»<sup>23</sup>. Or, c'est précisément ce statut indiciel du bâtiment de la Poste, de la Palestra et de la maison à Contra qui est problématique dans la mesure où il remet en cause l'expression des choses. Une façade peut exprimer simultanément de la légèreté et de la pesanteur; elle peut être, pour reprendre les termes d'Eduard Sekler, à la fois tectonique et atectonique: «*Il peut exister une négation de la tectonique, générée par*

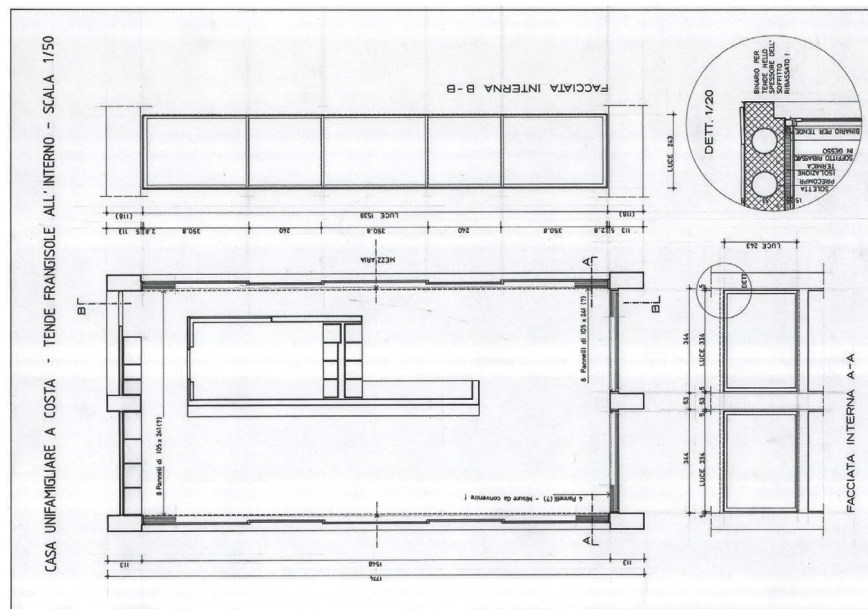


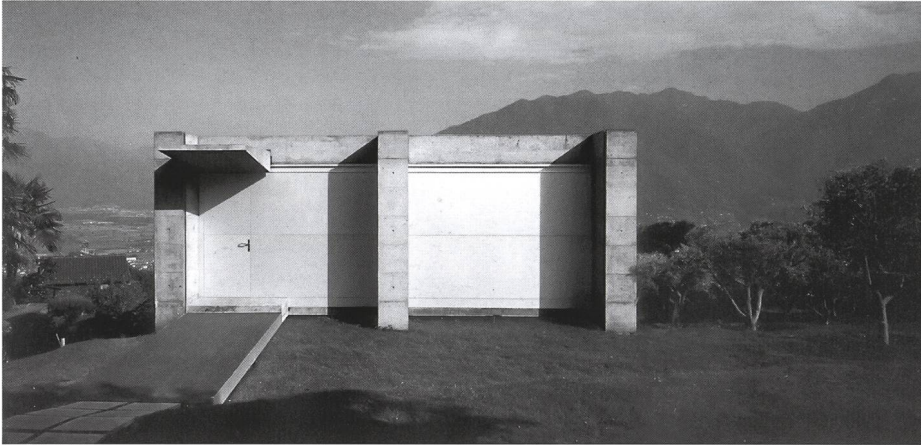
Livio Vacchini, maison à Contra, élévations, version de mars 1991. Page de droite: maquette réalisée en 1992; plan et détail constructif de la dalle à hourdi, version d'avril 1991.



des formes atectoniques qui tendent à perturber le spectateur, à l'instar de l'architecture maniériste.»<sup>24</sup> Perturber la perception des forces constructives en jeu est peut-être la marque d'un nouveau maniérisme dans lequel il faudrait inscrire Vacchini, et qui contrevient à l'accord classique entre *firmitas* et *venustas*.

Ces observations nous ramènent donc à la villa et plus précisément aux deux dernières versions de ce projet. En plaçant finalement la maison dans le sens perpendiculaire à la pente, l'architecte se conforme à la culture tessinoise des maisons (en particulier à celle de Snozzi avec qui il a longtemps travaillé), qui franchissent héroïquement le dénivelé, et conforte l'image initiale d'objet-pont. Il existe pourtant des glissements formels dans ces versions qui doivent être relevés. Dans celle datée d'avril 1991, la villa accuse un certain lyrisme en franchissant un terre-plein alors que la toiture se présente comme un tablier en béton puissamment dimensionné, posé sur deux paires de piles dont les points d'appuis sont dessinés de façon très kahnnienne. Par sa position à cheval entre un terre-plein et le terrain remodelé, plongeant de façon abrupte, cette figure de franchissement était en quelque sorte renforcée, exaltée. Or, dans la version finale, qui correspond à la maquette de l'exposition de 1992 à l'Architekturmuseum de Bâle, la maison est simplement posée sur un sol naturel pentu et générique, dégageant un triangle massif sous les fenêtres en bandeau. Il ne fait pas de doute que, sans le terre-plein, cet objet perd une partie de sa qualité de figure de franchissement. Cette modification s'accompagne d'une autre perte de caractère au niveau de la logique d'assemblage de la structure-pont. En effet, la maquette indique que la dalle de toiture s'exprime, finalement, sur les faces latérales, comme une semelle de 20 centimètres dont on comprend mal comment elle porte ou, pire encore, comment elle se porte, compte tenu de sa faible épaisseur et de la grande portée.

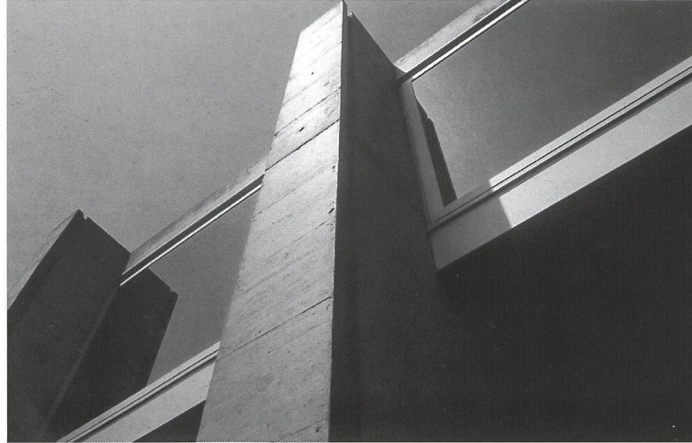




De gauche à droite: Livio Vacchini, maison à Contra, vue depuis l'entrée et détail d'angle.

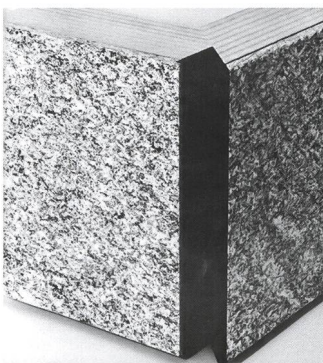
L'affaiblissement de la logique constructive est un affaiblissement du caractère de la structure-pont. Quatremère de Quincy, qui a essayé de cerner la notion totalisante de «caractère»<sup>25</sup> – notion qui anticipe en quelque sorte celles de «bonne forme» et de *Gestalt* du XX<sup>e</sup> siècle –, affirmait que la logique constructive peut contribuer à la caractérisation d'une architecture lorsque celle-ci joue simultanément sur différents registres: «Une architecture a un caractère lorsqu'il règne d'une manière sensible une qualité quelconque qui semble être devenue le ton & le mode dominant», de sorte que le caractère est «déterminé par l'expression de la charpente et des types constructifs». De façon plus spécifique, un bâtiment a du caractère s'il manifeste une «apparence de la solidité»<sup>26</sup>. Cette idée avait également été exprimée par Jean-Nicolas-Louis Durand lorsqu'il soutenait que «de l'union des matériaux naissent des formes»<sup>27</sup> et que les éléments architectoniques doivent suggérer leur travail qui consiste à porter. Quant à Auguste Choisy, il reconnaissait l'existence dans l'histoire du «type travée»<sup>28</sup> en tant que dispositif à la fois formel, spatial et constructif. Nous émettons donc l'hypothèse suivante: le «type travée», exploité initialement par Vacchini dans le projet de sa villa, subit en cours de route un affaiblissement et une dé-caractérisation qui se répercuteront sur l'ensemble de l'objet et sa matérialisation.

Vacchini était un expert des jeux de soustraction de la matière et de la chair de l'architecture en cours de projet, jusqu'à atteindre le point limite où la figure initiale perd de sa prégnance et où son caractère bascule. Il en parlait ainsi: «Je fais un mur devant et un mur derrière; je les perfore jusqu'à les réduire à des pilastres [...] je porte la dalle dans le sens longitudinal [...] et je découvre d'un coup que je libère toute la travée de la maison.»<sup>29</sup> Approchons-nous de la maison aujourd'hui depuis la route d'accès: vue depuis l'arrière, sa face aveugle s'annonce comme un assemblage tectonique puissant constitué de trois sections de murs de près de 40 centimètres de largeur et de plus d'un mètre de profondeur, supportant une dalle de toiture de 50 centimètres d'épaisseur. Cette forme crénelée, qui évoque une habitation fortifiée, réapparaît naturellement sur la face tournée vers l'aval. Il y a quelque chose de manifestement surdimensionné et cyclopéen dans cet assemblage, de sorte que l'on ne saurait dire si l'on est en présence du résultat



d'un évidement d'une masse continue ou d'un assemblage de pièces jointes. Cette indétermination affecte également le portique de la Palestra de Losone qui, rythmé par ses « murs-colonnes », peut à la fois être lu comme un mur ajouré ou comme une suite de colonnes<sup>30</sup>.

Pour reprendre les deux catégories constructives identifiées par Gottfried Semper, la façade d'entrée de la villa flotte entre une expression tectonique et une expression stéréométrique. Par le premier terme, le théoricien allemand entendait l'assemblage d'une charpente propre à la tradition constructive grecque qui repose sur le principe d'assemblage de pièces autonomes ; par le second, il se référait à l'univers romain de la construction, basé sur la cohésion et la massivité du mur à évider<sup>31</sup>. Citant la célèbre cabane des Caraïbes, Semper reconnaissait dans l'histoire de l'architecture l'existence de ces deux modes de construction, auquel il ajoutait le principe du revêtement. Or, c'est précisément cette troisième catégorie constructive qui est signifiée par les entailles diagonales rouge vif, lesquelles évoquent *last but not least* les incisions en biseau des carreaux de granit et de verres plaqués sur les redents du bâtiment de la Poste. Dans la villa, ces entailles réalisées aux extrémités des portions de murs (ou de pilastres, selon comment on les perçoit) font avancer visuellement les faces verticales de béton en les exposant, comme s'il s'agissait de plaques de revêtement, d'une *Bekleidung* de quelques centimètres d'épaisseur<sup>32</sup>. Par le biais d'un seul matériau, Vacchini réussit donc à exprimer simultanément le béton comme un mur stéréométrique, comme un agencement tectonique et comme un revêtement, là où Semper avait tenu ces trois systèmes séparés et hiérarchisés en les associant à des matériaux différents.

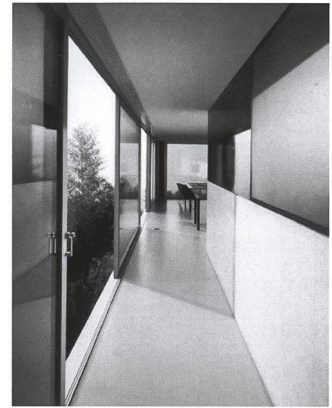


Détail d'angle de la poste de Locarno.

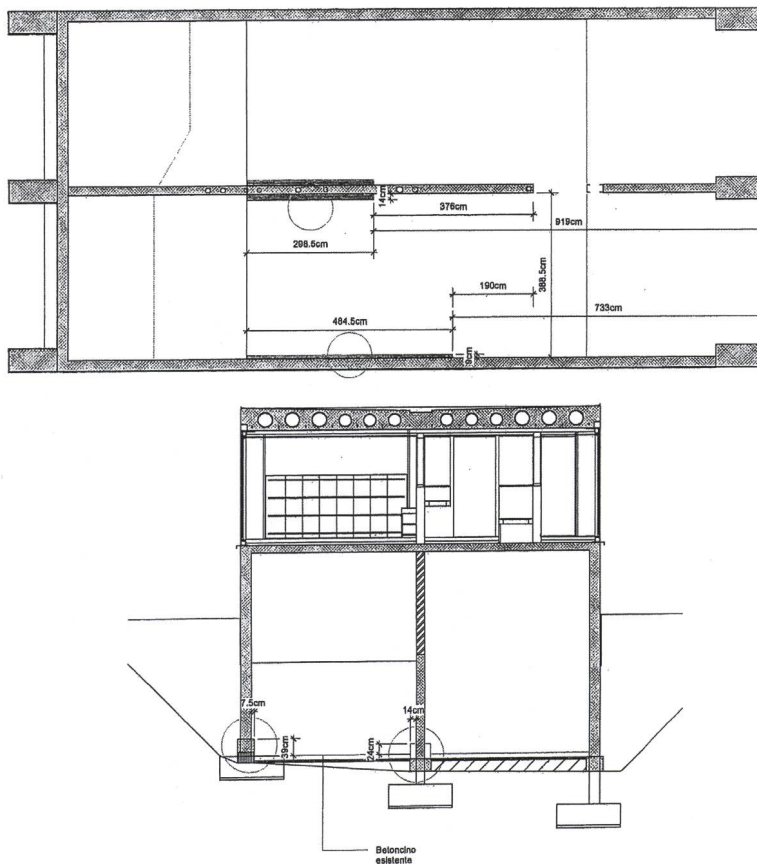
Mais l'architecte tessinois ne s'arrête pas en si bon chemin. Le spectateur, avant d'entrer, s'imagine donc que ces trois murs-pilastres vont, d'une façon ou d'une autre, structurer l'intérieur de l'habitation et qu'ils constituent les parties émergentes de trois travées qui soutiendraient la toiture dans le sens longitudinal. Or, il n'en est rien : lorsque l'on entre, ces présences massives disparaissent dans une ambiance baignée d'une lumière jaune pâle (la lumière jaune qualifiée, selon Vacchini, l'entre-deux mondes : elle est située à

mi-chemin entre le rouge pour la terre et le bleu employé pour tout ce qui est tourné vers le ciel). Le plafond, lissé, enduit et légèrement réfléchissant, agit comme continuum. Pour réaliser cet espace occupé en son centre par un élément de mobilier massif, savamment décroché du plafond par un joint creux (autre paradoxe d'un espace qui aurait pu être porté par un objet central), il a fallu dépenser des énergies formidables. Les détails de construction révèlent une dalle de 53 centimètres d'épaisseur portant dans le sens de la longueur. L'absurdité, pour ainsi dire constructive, réside dans le fait que l'ingénieur Fabio Torti<sup>33</sup>, du bureau Andreotti, a dû faire appel à la précontrainte pour soutenir la toiture, car la hauteur statique de 53 centimètres aurait été insuffisante pour franchir une portée de 15 mètres. Le principal ennemi d'une telle portée aurait été le poids propre de la dalle pleine, raison pour laquelle celle-ci a été allégée en suivant un principe de hourdis circulaires remplis de polystyrène et noyés dans la masse en béton, de sorte à assurer une sous-face indifférenciée de cet intérieur.

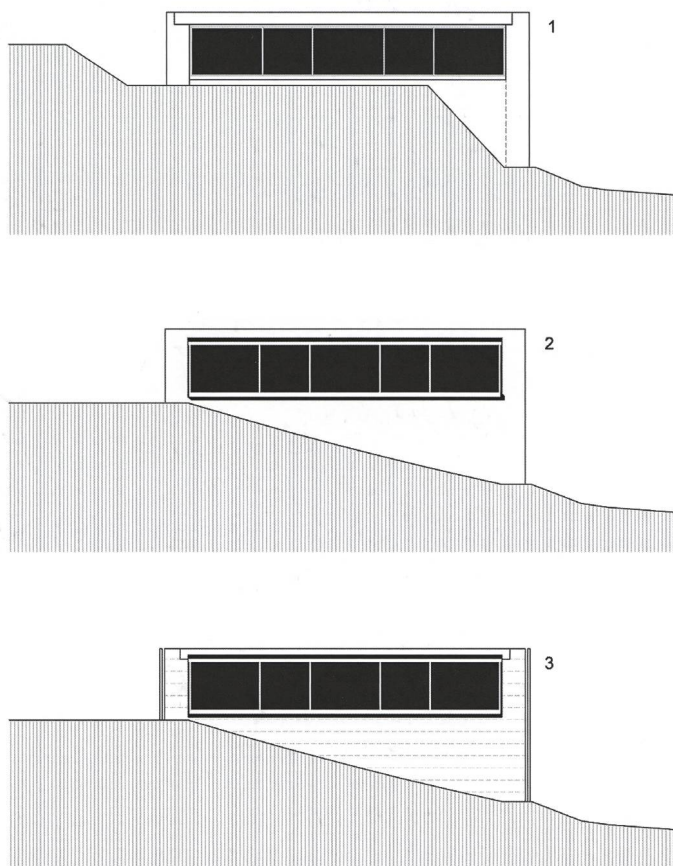
Ce que nous retiendrons de cette mécanique visuelle paradoxale est que les sections des murs d'entrée expriment l'amorce d'un système constructif qui est contredit non seulement à l'intérieur de l'espace, mais aussi dans l'expression latérale de la couverture.



Livio Vacchini, maison à Contra, vue intérieure.



Livio Vacchini, maison à Contra, plan du sous-sol et coupe réalisés par le bureau d'ingénieur Andreotti & Partner, Locarno.



Livio Vacchini, maison à Contra, trois dernières versions du projet, schémas dessinés par l'auteur :  
 1) Version de mars 1991  
 2) Version de mai 1992  
 3) Version finale.

Par un étrange subterfuge, l'architecte fait remonter les traverses métalliques des fenêtres toute hauteur jusqu'à couvrir une partie de la dalle. Or, faire apparaître cette dernière aussi fine, c'est contrevenir à une *Gestalt* constructive attendue. La toiture donne même l'impression de flotter ou, pire encore, de reposer sur le châssis en métal qui, lui, est surdimensionné. On se souvient que dans son manifeste de 1925<sup>34</sup>, le théoricien hollandais Theo van Doesburg<sup>35</sup> s'en prenait notamment à l'idée, qui découle de toute hiérarchie constructive, selon laquelle la fenêtre est une composante « passive » de la construction.

Si Vacchini adhère à cette idée, il ne veut pas pour autant « dénaturiser »<sup>36</sup> l'architecture en désactivant visuellement le poids de la matière. Il tente plutôt d'affirmer et de contredire simultanément les forces gravitaires en jeu. Le dispositif qu'il met en place consiste donc à appuyer une dalle sur un vitrage qu'il aura pris soin au préalable de « renforcer » visuellement en le rendant opaque et réfléchissant, là où Snozzi utilisait des vitrages aussi transparents que possible et exprimant la pénétration du paysage à l'intérieur de l'espace. La fenêtre est ainsi perçue comme une surface de remplissage soutenant visuellement la couverture, suivant un renversement du

rapport figure/fond, qui n'est pas sans rappeler l'ambivalence perceptive de la maison à Tavole de Herzog & de Meuron livrée en 1988 – lorsque Vacchini commença à travailler sur son projet<sup>37</sup> –, où l'ossature en béton ne prédomine pas sur le remplissage en pierre sèche.

Comme on le voit, Vacchini était parti d'une volonté initiale d'exprimer clairement le type constructif et spatial de la travée. Mais il va mettre tout en œuvre, au cours de son long processus, pour le dé-caractériser, en annulant le rapport hiérarchique entre les éléments que suppose ce procédé constructif. On pourrait dire que la *Gestalt* attendue ne se réalise pas, ou plutôt qu'elle ne repose pas sur une *Gestaltung* [formation] cohérente. Le célèbre aphorisme de Paul Klee prend ici tout son sens : « *Werk ist Weg* » [L'œuvre est voie]. Comme le remarquait Henri Maldiney, Semper dont s'inspire Klee, pensait que « *la théorie de la Gestaltung s'attache aux chemins qui conduisent à la forme* »<sup>38</sup> et que ces chemins restent inscrits dans la matière assemblée. C'est une façon de problématiser la théorie de la forme, dans la mesure où l'on met l'accent sur les chemins qui y conduisent : « *La genèse en tant que mouvement de la forme constitue l'essentiel de l'œuvre.* »<sup>39</sup>

Or la forme, pour Semper, porte les traces, nous l'avons vu, des procédés constructifs. Le défi intellectuel de Vacchini a précisément consisté à déployer des objets « *dont la forme, l'ordre [...] sont spécifiques, agressifs et forts* »<sup>40</sup>, mais qui rendent problématique l'identification d'une *Gestaltung*. Nous ne sommes finalement pas très éloignés des observations du critique américain Brian O'Doherty concernant les objets minimalistes lorsqu'il notait que ce qui s'offre immédiatement à l'œil – que nous appelons ici la *Gestalt* – est remis en question par le corps en mouvement : « *À quoi bon sinon la tridimensionnalité ? [...] l'œil appréhende l'objet d'un seul coup, comme un tableau, puis le corps porte l'œil tout autour, en exploration. Effet de feedback [...] gros trafic dans les deux sens, sur cette autoroute sensorielle dans la direction "sensation conceptualisée" ou la direction "concept incarné".* »<sup>41</sup>

C'est ce « trafic complexe » d'informations incarnées, fournies par nos sens et élaborées par notre jugement qui alimente en quelque sorte l'expérience des objets de Vacchini, lesquels n'ont de simple que leur première manifestation alors qu'ils se complexifient à mesure qu'on les interroge. Pour rester dans cette analogie avec l'art minimal, nous pourrions dire que « *l'expérience de l'œuvre se fait nécessaire dans le temps [...] mettant l'accent sur les conditions mêmes dans lesquelles certaines sortes d'objets [sic] sont vus* »<sup>42</sup>. Cette expérience advient dans la succession des points de vue et admet un regard séquentiel.

Or, dans ce processus de gestion d'information, le lieu n'est pas pensé en soi, il n'est pas visé par l'architecte comme une entité – et d'ailleurs Vacchini ne parlait presque jamais d'espace. Il est plutôt le moment de rencontre d'un sujet en mouvement et d'un objet, il est ce vide qui dégage, qui donne du champ libre à l'observateur en mouvement et d'ailleurs on tourne non seulement autour de la maison mais aussi à l'intérieur, autour de son noyau central non-porteur ; bref, nous sommes en train de



Herzog & de Meuron,  
maison à Tavole, 1985-1988.  
Page de droite : Livio Vacchini,  
maison à Contra, vue latérale.



parler d'un certain rapport théâtral, que Michael Fried avait identifié dans l'art minimaliste où l'œuvre existe dans une relation d'action-réaction<sup>43</sup> avec le spectateur, ce dernier étant pris dans une interprétation complexe d'un objet-signe *a priori* simple, élémentaire, qui élude pourtant toute interprétation définitive.

Dans la maison à Contra de Vacchini, notre corps éprouve, pour reprendre la locution de Wölfflin, les «formes corporelles»<sup>44</sup> du bâtiment (lesquelles n'ont de sens pour nous que parce que nous possédons un corps), mais de façon paradoxale. En fonction du point de vue, son matériau, le béton, change de propriété physique, s'affichant comme muralité, ossature et revêtement; apparaissant tour à tour lourd, puissant, nerveux, musclé ou fragile, comme une précieuse parure.

#### Notes

<sup>1</sup> Titre du recueil de textes offert à Luigi Snozzi lors de sa retraite de l'enseignement auprès de l'EPFL: Pierre-Alain Croset (éd.), *Pour une école de tendance, mélanges offerts à Luigi Snozzi*, PPUR, Lausanne, 1999.

<sup>2</sup> Encore récemment, le maire de Lugano se demandait s'il ne fallait pas abolir les concours d'architecture.

<sup>3</sup> Paolo Fumagalli, «A quarant'anni da Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin», *Archi*, n°4, 2015, pp. 36-38.

<sup>4</sup> Francesco Dal Co, «Critique d'une exposition», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°190, 1977, pp. 58-60.

<sup>5</sup> Sur certains projets complexes, les architectes se sont passé le témoin, comme le montre le cas des châteaux de Bellinzone, avant leur inscription au patrimoine de l'Unesco.

<sup>6</sup> Paolo Fumagalli, «A quarant'anni da Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin», *op. cit.* (note 3).

<sup>7</sup> Cette vignette, publiée dans *l'Illustriertes Wiener Extrablatt* du 1<sup>er</sup> janvier 1911, avait pour titre et calembour: «Los von der Architektur».

<sup>8</sup> Susan Sontag, *Against interpretation and others essays* [1966], Eyre and Spottiswoode, Londres, 1967, p. 297. Citée par Werner Haker «Marginalia on the new architecture in Ticino», in Thomas Boga, *Tessiner Architekten, bauten und Entwürfe 1960-1985*, Birkhäuser, Bâle, 1986, p. 24.

<sup>9</sup> Martin Steinmann, «Reality as history, notes for a discussion of realism in architecture», *Architecture and urbanism*, n° 9, 1979.

<sup>10</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* [1902], tome 2, entrée «Théorie», collection Quadrige, PUF, Paris, 1997, p. 1127.

<sup>11</sup> Voir les pages introductives du très beau livre de Philippe Potié, *Le Voyage de l'architecte*, chapitre «Le voyage en théorie, l'oracle de Delphes», Éditions Parenthèses, Marseille, 2018, pp. 7-8.

<sup>12</sup> Livio Vacchini, *Capolavori, chefs-d'œuvre*, éditions du Lin-teau, Paris, 2006, pp. 72-73.

<sup>13</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, tome 2, entrée «Rationalisme», *op. cit.* (note 10), p. 889.

<sup>14</sup> Le Corbusier, *Mise au point*, Cahiers Forces Vives, Paris, 1966 (réédition: Éditions Archigraphie, Genève, 1987, p. 23).

<sup>15</sup> Pour Vacchini, affligé de dyslexie et dyscalculie, poser au départ des principes clairs, c'est assurer une assise, un point d'ancrage à sa réflexion. Ce germe logique et intuitif se situe à la croisée d'une image et d'un processus à l'instar du schème kantien.

<sup>16</sup> «Non è possibile lavorare a un'idea, se non con la consapevolezza che questa è il risultato di un'altra idea che prende forma da un'altra forma [...]. A pensiero si aggiunge pensiero e la promessa di un altro ancora.» Notes dactylographiées sur feuillets jaunes extraites de: Livio Vacchini, «La tecnica, la forma», non datées, Archivio del Moderno, università della Svizzera italiana.

<sup>17</sup> Carmine Carlo-Falasca, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, Franco Angeli, Milan, 2007, p. 85.

<sup>18</sup> Ludwig Mies van der Rohe, «Die neue Zeit», *Die Form*, n° 5, 1930, p. 406 (traduit en français dans: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Réflexion sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris, 1996, p. 303).

<sup>19</sup> Ludwig Mies van der Rohe, «Architecture et volonté de l'époque», *Der Querschnitt*, n° 4, 1924, pp. 31-32, (traduit en français dans: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Réflexion sur l'art de bâtir*, *op. cit.* (note 18), p. 247).

<sup>20</sup> Didi-Huberman parlait même de la capacité de ces objets minimalistes à créer une forme d'aura qui affecte l'espace environnant. Voir Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, 1992, pp. 97-100.

<sup>21</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* [1945], Gallimard, Paris, 2001, p. 18.

<sup>22</sup> Krauss a fait de l'index le trait distinctif de l'art américain des années 1950 et 1960 en tant qu'embrayeur qui a la capacité, à la différence du symbole, d'établir son sens «sur l'axe d'une relation physique à son référent. Ce sont les marques ou les traces d'une cause particulière et cette cause est la chose à laquelle ils réfèrent, l'objet qu'ils signifient». Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, éditions Macula, Paris, 1993, p. 64.

<sup>23</sup> Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886 (édition française: *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, éditions Carré, Grenoble, 1996, p. 27).

<sup>24</sup> Eduard Sekler, «Structure Construction, Tectonics», in Gyorgy Kepes (éd.), *Structure in Art and Science*, Braziller, New York, 1965, p. 94.

<sup>25</sup> Szambien émet l'hypothèse que l'*Einführung* aurait remplacé au XIX<sup>e</sup> siècle l'efficacité du terme «caractère». Werner Szambien, *Symétrie. Goût. Caractère, théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Picard, Paris, 1986, p. 198.

<sup>26</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique*, Paris, 1788, p. 500.

<sup>27</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, vol. 1, III, BNF, Paris, p. 53.

<sup>28</sup> Jacques Gubler, «La travée est-elle un type? Questions à Louis Kahn», *Faces*, n° 0, été 1985, pp. 22-27.

<sup>29</sup> Carmine Carlo-Falasca, *Incontro con Livio Vacchini su tecnologia e cultura del progetto*, *op. cit.* (note 17), p. 85.

<sup>30</sup> Vacchini vantait à ses anciens collaborateurs l'indétermination du caractère extérieur de cette maison. Je remercie Martino Pedrozzi pour ces précisions. Discussion du 26 septembre 2019 à l'École d'architecture de Paris-Val de Seine.

<sup>31</sup> Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture, écrits, 1834-1869*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2007, pp. 312-313.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>33</sup> Interview de Fabio Torti du 30 septembre 2019 à Locarno. Les dessins d'ingénieurs confirment ce principe d'exécution. Le bureau Andreotti a accompagné Vacchini dans plusieurs projets importants, notamment la Palestra de Losone et le bâtiment La Ferriera.

<sup>34</sup> Ce nouveau caractère de la fenêtre était inscrit dans le point XVII de ses «Principes fondamentaux». Voir Theo van Doesburg, «Tot een beeldende architectuur»,

*De Stijl*, VI, n° 6/7, 1924, pp. 78-83 (édition française: «L'évolution de l'architecture moderne en Hollande», *L'architecture vivante*, hiver 1925, pp. 14-20).

<sup>35</sup> Comme l'observe Simonnet, Van Doesburg pose le principe d'une a-typie et casse la hiérarchie propre à l'idée d'architecture. Il met à plat et au même niveau tous ses éléments constitutifs. Cyrille Simonnet, *Le béton, histoire d'un matériau*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2005, p. 165.

<sup>36</sup> Terme employé par Bruno Reichlin dans: «Le Corbusier e *De Stijl*», *Casabella*, n° 531-532, 1987, p. 106.

<sup>37</sup> Si dans la tradition constructive classique qui passe par Viollet-le-Duc, Semper ou Laugier, la construction est toujours entendue comme une articu-

lation entre ossature, squelette et remplissage, dans la maison à Tavole, cette hiérarchie est mise à mal. Lucan s'est exprimé sur cette perte de hiérarchie en affirmant que le propre de cette esthétique est une forme d'équivalence entre les deux systèmes. Voir Jacques Lucan, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, PPUR, Lausanne, 2015, pp. 68-70. Là où son explication n'est pas convaincante, c'est qu'elle sous-estime la dimension phénoménale de cet objet dual. En effet, ce n'est pas la logique constructive qui est mise à mal mais la hiérarchie dans le poids visuel des éléments.

<sup>38</sup> Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, chapitre «Le dévoilement de la dimension esthétique dans la phénoménologie d'Erwin Straus», éditions du Cerf, Paris, 2012, p. 185.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Donald Judd, «Specific objects», cité par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.* (note 20), p. 38.

<sup>41</sup> Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, chapitre «L'œil et le spectateur», éditions JRP|Ringier, Zurich, 2008, pp. 77-78.

<sup>42</sup> Robert Morris, *Notes on Sculpture*, traduit par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.* (note 20), p. 40.

<sup>43</sup> Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, vol. 5, n° 10, juin 1967, pp. 12-23.

<sup>44</sup> Heinrich Wölfflin, *op. cit.* (note 23), p. 30.