

Textes en français

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **73 (1986)**

Heft 6: **Aktueller Klassizismus = Classicisme actuel = Today's classicism**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Architectes: Mario Campi et Franco Pessina, Lugano

Paradigmes rationnels

Voir page 20



Cet édifice, à Massagno, de Campi et Pessina s'insère dans un discours architectonique qu'ils ont commencé depuis un certain temps, mais qui va en s'affirmant de plus en plus clairement et de plus en plus ouvertement, particulièrement dans les constructions qu'ils ont réalisées ces cinq dernières années. Chacun de leurs projets, c'est évident, se différencie des autres, les contingences fonctionnelles et les programmes étant eux-mêmes différents, tout comme est spécifique chacun des lieux sur lesquels ils s'élèvent. Or, ceci n'empêche nullement que, considérés dans leur ensemble, on trouve la présence d'une démarche conceptuelle commune, l'existence de ce que l'on peut appeler un thème extrêmement cohérent, développé dans chacun des projets: une trame logique de pensée, reflétée par un vocabulaire expressif commun, par des instruments, en matière de composition et de structure, identiques, par des formes qui deviennent d'authentiques éléments de typologie, en résumé: par des paradigmes. Essayons, en l'espace de ces quelques lignes, de les résumer.

En premier lieu, le vocabulaire expressif. C'est certainement l'annotation critique la plus évidente, tant est clair et explicite le recours à un langage rationaliste. Un rationalisme, certes, mais éloigné de la richesse de formes et de modes d'expression de Le Corbusier, et qui, par contre, se réfère à un rationalisme méditerranéen, à l'école italienne de Figini et Pollini, de Libera et, surtout, de Terragni, et où la rationalité s'exprime à travers la rigueur géométrique, par des formes pures et élémentaires, par des entailles nettes qui viennent lacérer la candide surface des murs: par la statique plus que par la dynamique, par l'équilibre plus que par la dissonance.

La disposition en U de la maison Felder (1979), le parallélépipède de la maison Maggi (1981) ou celui de la maison Polloni (1981), le volume de la salle de gymnastique de Neggio (1981), la barre horizontale de la maison Boni (1982) sont autant de formes géométriques essentiellement élémentaires qu'enveloppent de blanches surfaces crépies. C'est l'entaille carrée ou triangulaire dans ces surfaces, le cylindre qui transparaît derrière les ouvertures, qui sont à la base de la démarche créative et dont les combinaisons et les articulations font naître la richesse et la complexité tant formelles que spatiales. Le cylindre tout comme le carré, le cube tout comme le triangle, constituent les éléments fondamentaux qui servent à traduire des combinaisons linguistiques menant à la forme.

A ce monde formel, apparemment élémentaire, géométriquement rationnel, s'oppose alors un mode de composition extrêmement complexe. Ici, à nouveau, la référence à Terragni est flagrante, particulièrement lorsque le mur de façade devient articulé, à double épaisseur et qu'alors l'édifice vit une réalité double et superposée. Ainsi, derrière la première façade de la maison Maggi, qui veut témoigner du contexte rural, apparaît la seconde qui, elle par contre, traduit les lois fonctionnelles internes. Derrière une quadruple ouverture, grande, carrée, entaillée dans le mur de la salle de gymnastique de Neggio apparaît le cylindre monolithique de l'escalier: de même, dans la maison Polloni, le jeu central des ouvertures carrées, en plus de références axiales complexes et de fausses symétries centrales, cache des espaces à double hauteur, des baies vitrées et des balcons; tel Terragni, à Côme, avec la Casa del Fascio. Campi et Pessina introduisent donc à l'intérieur d'un discours qui se veut rationnel, c'est-à-dire logique, des choix en matière de composition volontairement ambigus, à double sens et à double lecture. L'entaille carrée du mur peut tout aussi bien répondre à des raisons fonctionnelles – une fenêtre – qu'être motivée par la composition – retrouver ou créer un axe, une symétrie.

Une démarche qui aboutit à deux résultats particulièrement intéressants: d'une part, la formation de lieux de transition entre extérieur et intérieur, entre public et privé (loggias, portiques, balcons), et, d'autre part, de lieux de grande richesse spatiale; cet espace fermé entre les deux façades où ce qui est ombre, vu de

l'extérieur, devient lumière, vécu de l'intérieur.

Nous avons déjà parlé implicitement des éléments typologiques de la forme. Le cube, le cylindre, le carré, le triangle, le cercle sont des paradigmes, ce sont des images obsessionnelles qui confèrent unité à chacune des constructions et cohérence aux bâtiments réalisés à des moments différents.

Pour rendre claire l'analyse, nous avons été contraint de subdiviser les démarches et les moments qui ont conduit aux projets. Il n'en est pas moins vrai que ceux-ci, dans la pratique, se superposent, comme toujours dans la création. Ces démarches et ces moments deviennent les instruments conceptuels pour apporter une réponse aux thèmes particuliers – en fonction du lieu où il s'insère et du programme fonctionnel qu'il remplit – thèmes que contient chacun des projets. Dans la plus récente construction réalisée par Campi et Pessina, les unités d'habitation à Massagno, à la périphérie de Lugano, ces thèmes sont essentiellement au nombre de deux. Premièrement, répondre à la situation urbaine fortement compromise par un environnement construit assez chaotique, du point de vue architectural particulièrement pauvre, et par la présence d'un vaste carrefour routier très fréquenté. Deuxièmement, répondre à un programme de maisons individuelles contiguës, donc à une typologie d'habitation adaptée à la campagne alors qu'ici elle s'insère dans un site à fortes connotations urbaines.

Au premier thème, celui urbain, la réponse est donnée avec la création d'un bâtiment long et étroit qui devient soit coulisse du vaste espace formé par ce carrefour, soit limite de l'espace construit du quartier; solution qui, de manière cohérente, est poursuivie dans les choix distributifs de chacun des appartements qui, organisé sur trois étages, trouve dans l'emplacement de l'escalier l'élément de subdivision entre les services (vers la zone de bruit) et les espaces d'habitation (salle de séjour et chambres qui s'ouvrent sur les jardins intérieurs). De plus, il est important d'observer comment chacune des façades du bâtiment apporte, de manière spécifique et autonome, une réponse à un contexte urbain différent. La façade tournée vers le carrefour est fermée et massive, percée seulement de petites ouvertures correspondant aux services, alors que les

deux façades latérales offrent des solutions, certes différentes, mais toutes deux caractérisées par la monumentalité et la symétrie. Enfin, la façade qui donne sur le jardin interne et sur le quartier est celle qui est ouverte, qui s'offre à la vie communautaire, au soleil, à la tranquillité, riche de loggias, de portiques et de balcons.

Au second thème, celui typologique, celui du fossé entre thème typologique et réalité urbaine, la réponse est donnée par la création d'un bâtiment compact, monolithique qui met volontairement l'accent sur l'unité du volume et s'oppose ici au caractère épisodique et additionnel de l'ensemble formé par ces maisons individuelles et contiguës afin de déboucher sur une architecture à fortes connotations urbaines. Pour mettre en œuvre ces intentions, l'instrument principal passe par une organisation à partir d'axes de symétrie qui confèrent un dessin unitaire à chacune des façades et, particulièrement, aux deux principales, et où le caractère agrégatif de l'implantation typologique devrait ressortir de façon plus marquée. Un résultat qui, sur la façade sud-ouest, est atteint grâce à (de nouveau) la superposition de deux façades: la première, structurelle, qui définit et donne corps à l'unité d'ensemble du bâtiment en ayant recours à un dessin rigoureusement symétrique, centré sur le nombre impair d'unités d'habitation, la seconde, fonctionnelle, qui obéit, par contre, à la logique de distribution de chacune de ces maisons.

Qu'on nous permette ici une dernière remarque qui n'a rien à voir, du moins apparemment, avec tout ce qui précède et qui concerne le toit. Le toit, ici, retrouve sa fonction spécifique, cette fonction qui est celle de créer des espaces à ciel ouvert pour profiter de ce soleil, référence à Le Corbusier, fonction architectonique dans la recherche d'une expression plastique spécifique; en somme, retrouver, comme le veut l'histoire, une conclusion formelle pour fermer, vers le haut, le dessin du bâtiment.

Le rationalisme de Campi et Pessina – cela en guise de conclusion et parce qu'il est utile de le rappeler – n'est pas un rationalisme fait de citations car, à juste titre, il prend en compte le fait que celui né il y a plus de cinquante ans se justifiait et reposait sur une approche propre à l'avant-garde, lorsque découverte et invention donnaient naissance à des formes nouvelles et à des solutions en

matière de construction en avance sur les goûts et sur la technologie de l'époque. Aujourd'hui, c'est évident, le contexte culturel est différent tout comme le sont les problèmes à résoudre. Non seulement la technologie, désormais, n'est plus remise en cause mais, surtout, cette géométrie qui, jadis, servait à inventer et à se démarquer, sert aujourd'hui à apporter un certain ordre à l'urbain et une certaine logique au rationnel.

Paolo Fumagalli

Ulrike Jehle

Un classique incontesté

Voir page 28



«Le petit nombre de ses édifices monumentaux et leur caractère local ont fait que la renommée de Berri a fini par s'éteindre. Seul le musée construit Augustiner-gasse à Bâle peut prétendre au rang européen. De plus, Berri ne s'est distingué ni comme enseignant, ni comme publiciste».¹ C'est ainsi que, dans son importante et récente publication consacrée à Berri, Georg Germann nous explique la faible notoriété de l'architecte.

A l'aide d'exemples provenant du riche héritage de dessins qu'il a laissé, nous désirons montrer ici que l'œuvre de Melchior Berri mérite réellement que l'on s'y arrête. Nous remercions le cabinet des estampes du Kunstmuseum de Bâle et les Archives de la Ville d'avoir soutenu et encouragé notre projet.

Melchior Berri, dont le père était pasteur, naquit en 1801 à Münchenstein. En 1764, son grand-père était devenu citoyen de la Ville de Bâle toute proche, en dépit des objections avancées, car il était «ménétrier et maître de danse». Le père de Berri, qui était doué pour les mathématiques, assura lui-même la formation de son fils. Hormis une année passée à l'institut de La Neuveville, Berri n'a suivi aucune école. Adolescent, il voulait devenir ingénieur militaire au service de Napoléon «pour construire des fortifications et des ponts», ainsi qu'il le déclarait. A l'âge de seize ans, Berri arriva à Karlsruhe, non pas pour aller chez le célèbre Friedrich Weinbrenner, mais d'abord chez son neveu, Johann Jakob Christoph Arnold; il n'entrera à l'ate-

lier de Weinbrenner que deux ans plus tard. Là, l'enseignement consistait essentiellement à copier des dessins de monuments antiques effectués par Weinbrenner en Italie, à pousser à la perfection la représentation perspective, à affiner le dessin stéréométrique des corps, à modeler avec le jeu de la lumière et de l'ombre et à acquérir la maîtrise des constructions en pierre et en bois. La curieuse nature morte en perspective trompe-l'œil (vue 1), que Berri pourra fièrement montrer plus tard comme chef-d'œuvre de compagnon, provient de ce séjour à Karlsruhe. Il lui avait adjoint une sorte de visière en carton permettant de corriger l'image déformée perçue par l'observateur.

Dès 1823, en passant par Cologne, la Hollande et la Belgique, Berri se rendit à Paris où il étudia deux ans de plus en prenant Jean-Nicolas Huyot et Jakob Ignaz Hittendorf pour modèles. Finalement, comme nombre de ses contemporains, il va en Italie et ramène à Bâle des relevés d'édifices antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance soigneusement dessinés. En 1828, il se fixe définitivement à Bâle où il fonde une entreprise de construction. Là, il travaillera pendant 25 ans, mais ne réussira à atteindre la notoriété internationale que grâce au musée qu'il bâtit Augustiner-gasse, sur la colline de la cathédrale. Par ailleurs, les déceptions se succéderont. Ses projets d'hôtels de ville pour Berne et Zurich ne seront pas réalisés; ses plans de quartiers pour Bâle et Lucerne n'eurent pas la grâce de plaire aux politiciens. Après l'achèvement du musée de Bâle, de nombreuses grandes commandes resteront sans suite. En 1854, Melchior Berri mettra fin à ses jours.

Les dessins de l'époque de Karlsruhe

Parmi les copies exécutées par Berri à Karlsruhe d'après les plans de Weinbrenner, nous présentons ici celles du théâtre de Baden-Baden achevé en 1811 et démolé dès 1822 (vues 3-6). Ces copies illustrent d'une manière saisissante la méthode d'enseignement de Weinbrenner et le talent de Berri dans le maniement de la plume et du lavis. C'est encore à Karlsruhe que furent dressés les plans d'une église (vues 7-9), un vaste ensemble symétrique au centre duquel s'élève une sorte de coupole de panthéon derrière un narthex et un portique. Indépendamment du langage architectural «profane», un campanile signale la «fonction» chrétienne de l'édifice.

En 1821, probablement dans le cadre des intentions de la Société du Casino de Bâle, Berri projeta un théâtre combiné à un casino (vues 10-13). Le jeune architecte a sans doute dessiné les plans avant qu'un emplacement ait été choisi. Partant d'un volume massif, d'aspect fermé et couvert d'un toit à deux pentes, des

avants-corps ayant des «contenus» différentes se développent latéralement. Rusticalisés soit par des bandeaux, soit par des joints horizontaux et percés de fenêtres en plein cintre ou d'arcades, les étages du soubassement s'articulent conformément à ces contenus, «casino» et «théâtre». Le noyau central, assurant la cohésion de l'ensemble, est d'un aspect nu et presque sans relief.

Bâle

Berri réussira finalement à construire un casino à Bâle, à l'angle Barfüsserplatz/Steinberg, là où se trouve maintenant l'édifice qui l'a remplacé.² La première pierre de ce bâtiment, démolé en 1939, fut posée en 1824. Le dernier projet de façade (vue 14), que Berri envoya de Paris à la Commission des Constructions en 1824, ne fut finalement pas retenu pour l'exécution. Celui-ci prévoyait d'unifier la partie médiane de la façade à l'aide d'un avant-corps formé de deux rangées d'arcades aux proportions semblables. Arguments de Berri: «... une étude approfondie a épuré mon goût pour Weinbrenner... et c'est ainsi que j'ai projeté les légers changements et simplifications sur la façade...» Parmi les propositions non exécutées, on trouve aussi les projets de décoration murale inspirés des fresques de Pompéi (vues 15, 16), ramenées par Berri de son voyage en Italie et qui correspondaient à la mode de l'époque.

En 1833, la ville de Berne organisa un concours pour un hôtel de ville. Berri remporta le second prix avec un volume bâti articulé en un bloc central et deux ailes latérales plus petites et en retrait. Côté rue, la partie centrale est précédée par un front en forme de temple comportant neuf travées dont le fronton s'appuie sur le mur d'attique. Pour le talus côté Aar vers l'arrière, Berri avait imaginé un corps central en forme de tour posé sur un socle.

Un an plus tôt déjà, pour Zurich, Berri avait projeté un hôtel de ville au «Hirschengraben» (vues 19, 20). Le vaste demi-cercle de la salle du conseil forme un demi-cylindre tourné vers le Hirschengraben. A l'intérieur, le jeu de la lumière rappelant l'ambiance spatiale du panthéon, la colonnade ionienne et la coupole plate à cassettes illustrent la volonté qu'avait Berri de répondre par des formes pathétiques au thème de la démocratie parlementaire.

Entre 1844 et 1849, se construisit le musée de la «Augustiner-gasse» à Bâle. En récompense de son travail, Berri devint Docteur honoris causa de l'université. Le concept est le résultat d'un concours. L'ensemble de Berri doit être considéré comme un «édifice culturel» (vues 21, 22). Selon Berri, le vocabulaire architectural devait correspondre à l'importance du contenu. Sur le terrain de l'ancien cloître des augustins, au mi-

lieu de petites parcelles gothiques, Berri érigea un grand bloc à trois niveaux se développant symétriquement autour d'un portail de grande hauteur, occupant la travée centrale dans une rangée de sept entraxes. Pour le reste, le rythme est donné par des triples fenêtres de forme régulière... un écho à l'école de Schinkel de Berlin.

L'attique est décoré par des reliefs en céramique représentant des figures allégoriques se rapportant aussi bien au thème du musée qu'à celui des instituts universitaires que le bâtiment devait abriter.

Deux œuvres exécutées plus tard montrent que Berri ne s'intéressait pas qu'aux seules formes classicisantes et ne considérait pas le classicisme comme un style universel unique. Selon la circonstance, un recours aux formes du Moyen Âge lui semblait également digne d'intérêt.³ En 1844, il réalise la porte pour le chemin de fer d'Alsace (vue 25), que les Bâlois ferment le soir comme une porte urbaine du Moyen Âge. En 1853, dans le cadre du remplacement du pont en bois sur le Rhin, il dessine des portails d'accès construits en ferronnerie. «Ce seront des architectures gothiques élégantes, dans le genre des entrées d'honneur pour places de fête, composées de piliers minces en pierre couronnés de figures allégoriques et d'arcs filigranés ajourés, réalisés en structure métallique»⁴ (vues 23, 24). U.J.

Jean Claude Vigato

La villa et l'atelier de l'architecte Livio Vacchini

Voir page 46



Un socle, une partie centrale, un motif terminal. La terre, le corps, le ciel. La tripartition est la forme classique de l'articulation verticale d'un édifice. La villa et l'atelier obéissent à cette règle. Pourtant qui chercherait leurs points communs ne citerait pas spontanément celui-là. C'est que le respect de la règle commune permet aux deux bâtiments de se différencier et d'être l'un une maison, l'autre un lieu de travail.

Surélevées d'un mètre, les trois travées d'un large portique en U

prolongent les pièces de séjour de la villa et protègent leur intimité. A l'étage, les caissons des fenêtres découpent la corniche évoquant l'image romantique d'une mansarde, un balcon court à ciel ouvert puis se glisse sous le porte-à-faux d'un mince auvent. L'enfoncement du sous-sol, le retrait de l'étage, créent un ordre dynamique où le motif central est dominant.

Les trois étages de l'atelier sont égaux, trois fois 2 m 26. Est-ce pour dire la complémentarité des trois lieux dont est fait un atelier d'architecture aujourd'hui: l'indispensable abri à voitures, les bureaux, les archives? Mais les pilotis qui élèvent, ou enracinent, le long vitrage fonctionnel des bureaux, mais les murs-poutres qui suspendent au-dessus de la salle de dessin la galerie annulaire des archives, véritable coupole obscure, chambre à lumière inversée, que ne disent-ils pas du travail de projet entre la terre de ce pays et sa propre mémoire!

La règle de tripartition de l'articulation verticale n'est pas une formule, c'est une problématique. Elle questionne: de quoi sont faites les trois parties d'une villa, d'un atelier, d'un temple ou d'un gratte-ciel? C'est un test, véritable pierre de touche de l'architecture, les réponses toutes faites, mécaniques, mènent tout droit à l'académisme.

Malgré l'évidence de sa forme, il est difficile de penser que le bloc parallélépipédique de l'atelier procède d'une démarche mécaniquement fonctionnaliste ou d'un simple a priori. Pilotis et fenêtre en longueur prennent place dans une structure qui n'a rien à voir avec celle de la maison Domino. Ce sont deux impressionnants murs-poutres de vingt-huit mètres de long qui libèrent le plan de l'atelier, eux qui engendrent cette coupe transversale où l'espace moderne abstrait et fluide retrouve la vieille forme basilicale: nef, bas-côté, tribune. Sous les pilotis, il perd abstraction et fluidité et devient une véritable pièce au sens que donne Kahn à ce mot, il se solidifie: deux voiles de béton dessinent deux trapèzes qui en rendent la profondeur palpable. L'escalier extérieur lui-même est plus qu'un instrument, c'est encore un espace. Le prisme si simple de l'atelier est ainsi un appareil critique où se diffractent des lumières architectoniques qui s'étendent de l'infra-classique à l'ultra-corbuséen.

La maison d'Ascona interroge le type de la villa, hérité de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Balcon, auvent, porche, portique: elle exploite la gamme variée des dispositifs architecturaux intermédiaires entre intérieur et extérieur spécifiques de cette tradition typologique. Les façades latérales dissymétriques, des ailettes qui surmontent les portes d'entrée à l'auvent frontal, sont animées d'un dynamisme quasi animal – la villa va bondir – que ne rejetteraient ni

Violet-le-Duc, ni Wright. Lorsque l'on y entre, après l'avoir admirée selon des points de vue qui privilégient les vues angulaires, comme il se doit, c'est encore pour découvrir, en longeant les façades, un espace dynamique, un plan transformable, où de grands chassis vitrés sortent des cloisons menuisées ou y disparaissent pour fermer ou ouvrir la cuisine, le séjour, le coin-feu. Le plan des pièces de séjour, un carré de 9 m 60 de côté, est libre de tout point d'appui, ceux-ci sont rejetés en périphérie. Un poteau cylindrique, planté au milieu du sous-sol porte le plancher alors que le plafond, divisé en larges caissons par une poutraison apparente, est suspendu aux voiles de béton armé de l'étage. Mais la dynamique de la villa ne fait pas exploser le volume de l'édifice contenu par un portique qui se souvient de ses semblables doriques, taillés dans les marbres du Pentélique.

Il semblerait que la villa et l'atelier aient décidé de mettre fin à ce faux débat où l'on oppose invention et imitation et de lui substituer une démarche où la connaissance de l'histoire nourrit la réflexion sur les problèmes d'aujourd'hui. Quelques-uns parmi les architectes «modernes» avaient ouvert cette voie dans l'incompréhension voire l'hostilité de la critique, mais ce ne sont pas les moins dignes d'intérêt. Le Corbusier, Mies van der Rohe, et Louis Kahn sont de ceux-là. Peut-être fallait-il attendre qu'après l'essoufflement de l'académisme stérile, le progressisme infantile entre en crise pour comprendre la profondeur de leur œuvres.

Cette démarche n'est pas éclectique, elle cherche dans l'histoire les leçons des œuvres qui développent son principe: le classicisme. Le formulaire des cinq ordres tombé en désuétude, elle se fonde sur la problématique de la composition, la dialectique de l'ordonnance et de l'harmonie. Les divers éléments de l'édifice doivent former une totalité ordonnée. La villa et l'atelier sont construits sur des plans symétriques. La symétrie ordonne la volumétrie de l'atelier alors que l'implantation dissymétrique des deux escaliers y introduit les logiques de l'usage et de l'implantation sur la parcelle.

La villa se construit sur un double ordonnance paire et impaire. Dans la première, l'axe de symétrie rencontre un plein, la matière, dans la seconde, un vide, la lumière, comme dans les façades latérales et frontales du Parthénon. L'ordonnance principale est paire: au milieu de chaque côté du carré des pièces de séjour se dresse un pilier et, phénomène plus surprenant, il existe deux portes. On sait que dans une première version l'étage était divisé en deux parties par un voile central. Cette parité répond à la situation de la villa sur son terrain. Au centre d'un îlot, encerclée de bâtisses de

styles divers, elle n'est reliée à la rue que par un passage étroit. Son ordonnance n'est complète, ternaire, que si l'on y intègre le porche détaché, implanté sur la rue. Ce porche et les deux entrées semblent vouloir triangler le terrain comme pour maîtriser cette situation difficile. Mais, c'est sur une ordonnance impaire que sont dessinés le portique et la façade du vestibule. On notera cependant que la menuiserie de la baie éclairant l'escalier est paire. Les échanges entre les deux ordonnances se retrouvent aussi bien dans le plan du mur que dans l'épaisseur du portique.

Avec l'ordre impair, le portique retrouve la monumentalité comme s'il voulait intimider le cercle des maisons voisines. La villa s'isole dans son portique monumental comme la cella du temple grec.

L'école de Montagnola et la Casa Maria de Dietlikon ont déjà prouvé l'efficacité de ces oppositions entre ordonnances paires et impaires. L'accès à l'atelier se situant à une extrémité de la façade, on devrait trouver un point dans l'axe, donc un nombre de travées pair. On en compte dix, plus les deux demi-travées qui ferment la série. Les pilotis, que l'on peut traverser, ne comptent que cinq travées. Les deux rythmes s'appuient sur une même trame verticale ainsi que le calepinage du revêtement de travertin. Entre des assises où les plaques sont posées horizontalement, d'autres dressées verticalement dessinent une frise. Une plaque de travertin romain clair succède à une plaque de travertin siennois plus sombre. Sur un rythme semblable à celui des triglyphes et des métopes de la frise dorique, le revêtement donne au mur-poutre de béton armé une mesure que l'œil peut apprécier, une mesure que la technique ne peut plus donner. Comme l'a écrit Le Corbusier, le béton armé a créé la façade libre. C'est avec une grande rigueur que les travertins de l'atelier chantent cette liberté.

Les voiles de béton armé de la villa d'Ascona sont revêtus de briques silico-calcaires de deux dimensions, maçonneries à joints pleins et creux. La lumière peut y jouer comme sur les vieilles murailles de pierre. Des bandes de granit incrustées de marbres noirs confirment l'articulation tripartite de la façade. Les contre-marches des perrons devant les deux portes d'entrée sont soulignées de marbre noir pour accompagner l'implantation désaxée des portes ou pour rappeler que l'opposition de la verticale et de l'horizontale est un fait architectural majeur. Une bande de granit encastrée dans le bois blond de la porte rend cette hypothèse plausible.

Les ordres classiques ont été des instruments très performants. Ils structuraient l'espace, en réglant les proportions et, en cadeau, leur répertoire de profils codifiés garantissait

au dessin le moins précis qu'il deviendrait un édifice présentable et digne. Même s'il faut reconnaître que les commanditaires ont toujours préféré la polychromie brouillonne d'un Amadéo au noir et blanc – pietra serena et enduit – d'un Brunelleschi.

Et puis, la simplification moderne de la modénature a enfanté ces architectures froides et hautaines dont Piacentini épata le régime fasciste et les architectes du Trocadéro le beau monde parisien. Le Corbusier a alors choisi le silence des enduits blancs jusqu'à la mise au point du brise-soleil. La strophe du poème de l'angle droit qui célèbre ce dispositif ne se termine-t-elle pas par ces mots: «... Et Vignole – enfin – est foutu! Merci! Victoire!», des mots qui disent la fin d'une recherche patiente, celle d'un système ornemental qui soit aussi riche et rigoureux que les ordres. Mais dans la confusion de la fin et du moyen, on fit du silence un style. Et la question de l'ornement s'est enfermée dans une fausse alternative: Faut-il en mettre ou n'en faut-il pas? Le post-modernisme a relancé ce débat en inversant les valeurs.

L'architecture de Vacchini déplace la question de l'ornement sur un autre terrain, celui de la composition. La question devient: l'ornement participe-t-il de l'ordre de l'édifice, le rend-il visible. Pour qui prend le temps de regarder, il dévoile en effet les lieux stratégiques où l'architecture conquiert la maîtrise de l'espace et de la matière, dans une bataille qui n'est jamais gagnée d'avance. Aux autres il offre les plaisirs de la lumière. Car si le classicisme est l'intelligence de la forme, ce n'est pas forcément un ascétisme.

J.C.V.