

LE PITTORESQUE

du paysage aux logements collectifs

Tania Coutberex

Enoncé théorique de Master EPFL - ENAC - AR
Semestre d'automne 2018

sous la direction de
Prof. Bruno Marchand

directeur pédagogique
Marco Bakker
maître EPFL
Christophe Joud

Table des matières

INTRODUCTICION	5
PREMIÈRE PARTIE: THEORIE	7
LE PITTORESQUE ET LA THÉORIE ESTHÉTIQUE	
Influence historique	8
Influence artistique	11
L'idéal esthétique du pittoresque vu par Gilpin, Price et Knight ...	16
LE PITTORESQUE ET LES JARDINS ANGLAIS	
La nature simple	20
La mobilité	23
Le paysage	26
LE PITTORESQUE ET LE COLLAGE	
Définition du collage	30
Tableaux multiples	32
DEUXIEME PARTIE: ANALYSE	41
Memoire	44
Genius Loci	60
Forme ouverte	76
Naturalité	92
TROISIÈME PARTIE: MÉTHODOLOGIE DU PROJET.....	111
Processus projectuel.....	112
Contexte d'intérêt du projet.....	118
CONCLUSION	123
Table des illustrations	124
Bibliographie	127

INTRODUCTION

Le développement de la société contemporaine s'étend au-delà des limites de la ville. L'urbain se connecte au rural et inversement. Ensemble, ils forment un nouveau paysage à la recherche d'une nouvelle identité culturelle et sociale. Le paysage bâti tente alors de s'harmoniser avec le paysage naturel grâce à l'abolition des frontières entre ville et campagne. Cela nous amène vers un *paysage total*.¹ Cette transformation urbanistique et territoriale donne lieu à un nouveau concept de paysage où la nature et l'architecture vont se conditionner et se compléter mutuellement. Le paysagisme va ainsi acquérir une place importante dans notre société, le plaçant au même titre que l'architecture.

Cette transformation, vers un nouvel idéal paysagé naturel, nous renvoie à la terminologie esthétique et conceptuelle du pittoresque. Ce dernier va ainsi se définir comme une forme de relation qui structure l'architecture et la nature par divers procédés conceptuels. Nous pouvons alors nous poser la question de l'application du pittoresque dans ce paysage : comment celui-ci se conceptualise-t-il dans le développement architectural d'un projet ? Quelles sont les potentielles ouvertures du pittoresque ?

L'objectif de ce travail portera donc sur cette notion grandissante du pittoresque dans le paysage des villes et plus particulièrement, dans les zones périurbaines où le tissage entre ville et campagne est au premier plan.

Pour tenter d'identifier les procédés conceptuels du pittoresque dans l'architecture, la première partie portera sur une recherche théorique. Elle mettra en avant la théorie esthétique du XVIII^{ème} siècle gravitant autour de ce terme, puis l'introduction des jardins anglais qui en est une application. Enfin, nous aborderons une réflexion plus ouverte sur cette notion : celle du collage comme méthode de composition du pittoresque.

Cette base nous permettra de définir un champ lexical ainsi qu'une approche conceptuelle. La seconde partie se focalisera sur le travail du bureau EMI au regard de l'analyse de la première partie.

Enfin, la troisième partie portera sur la méthode identifiée d'un processus projectuel qui définit le pittoresque.

1 E. Mosayebi, C. Mueller Inderbitzin, et C. Girot, *The Picturesque - Synthese im Bildhaften*, vol. 9. Zürich: ILA ETH Zürich, 2008, p. 11-12

Première partie
THEORIE

INFLUENCES HISTORIQUES

Le paysage pittoresque du XVIII^{ème} siècle ne serait pas tel qu'il a été sans l'histoire qui l'a précédée. A la fin du XVII^{ème} siècle, lors de la *Glorious Revolution* en Angleterre, un parti politique se faisant appeler le Partie Whig a cherché à décentraliser le pouvoir avec un parlement fort en opposition à un absolutisme royale. Le concept de la nature est devenu le symbole des idées libérales et éclairés en opposition à un formalisme. Cette représentation libérale et éclairée de la nature se présentait à la fois dans la littérature, la peinture, mais également dans les jardins par des formes irrégulières et naturelles¹ comme le décrit Pevsner en 1968, dans cette phrase : « *la libre croissance de l'arbre est évidemment prise pour symboliser la libre croissance de l'individu, les allées serpentine et les ruisseaux la liberté de pensée, de croyance et d'action de l'anglais ; et le respect de la nature dans les motifs, l'adaptation de la nature en matière d'éthique et de politique.* »²

George Mason parle également des Jardins Anglais comme une indépendance en matière de goût, de religion et de gouvernement dans son *Essay on Design in Gardening*, publié en 1768.³ L'Angleterre était donc à la recherche d'un nouveau langage national. Ils ont trouvé, dans l'image de la nature, cette représentation d'une nation plus libre.

En plus d'un renversement politique en Angleterre, le XVII^{ème} siècle se caractérise également par la diffusion des voyages des missionnaires Jésuites, qui propagent leurs connaissances grâce à leurs récits de voyage en Extrême-Orient. Ces livres vont rapidement être

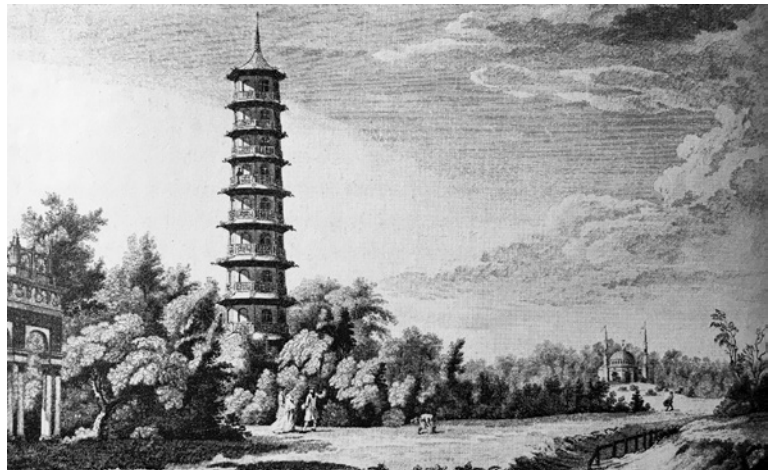


Fig. 1
William Chambers
*Vue de la pagode encadrée de
l'Alhambra et de la mosqué à
Ken, Surrey.*

traduits et distribués dans divers pays d'Europe. L'Angleterre va alors se passionner pour *tout ce qui est chinois*. Cette diffusion arrive au moment où les Anglais cherchent une nouvelle source d'inspiration pour mettre en scène la nature, en rupture nette avec le passé. Ils vont se servir de la Chine et de ses représentations irrégulières de la nature pour contourner les traditions académiques.⁴



Fig. 2
Salvator Rosa,
Evening Landscape, entre
1640-1643

Une autre influence, faisant écho aux missionnaires Jesuites, découle des voyages en Italie des jeunes aristocrates anglais (et européens), communément appelé le *Grand Tour*. Toute une collection de gravures et de peintures de paysages étrangers sont collectées par les voyageurs qui reviennent de leur tour. Ces dernières vont être une source d'influence sur la manière d'observer et d'interpréter la représentation picturale des paysages étrangers.⁵ Elles vont favoriser une transformation des goûts esthétique en Angleterre, qui se tournera alors vers le pittoresque. Les peintres, qui auront une grande influence, sont notamment Claude Gellée dit le Lorrain (1600-1682), Salvator Rosa (1615-1673) et Nicolas Poussin (1594-1665) grâce à une représentation de la nature qui essaye de révéler ses sentiments. Cela a permis une certaine stimulation de l'imagination où *l'œil physique et les idées mentales*⁶ se regroupent pour former un paysage.

Rafael Milani va plus tard décrire, dans son livre *Esthétique du paysage : art et contemplation*, publié pour la première fois en 2001, l'influence majeure de ces voyageurs qui ont su grâce à leurs regards pittoresques transmettre cette beauté nouvelle de la nature: « *le regard mobile du voyageur, tout comme le changement des conditions atmosphériques, font que l'observation détaillée des animaux et du territoire [...] tient compte des indications de formes, de couleurs, de types. En outre, on analyse le rapport lumière-ombre en fonction des émotions et des passions. Nous le déduisons des eaux-fortes, des aquatintes, des croquis de voyageurs qui, à la transcription littéraire de leurs impressions, ajoutaient les résultats de leurs talents techniques et picturaux, auxquels ils se consacraient pour mieux s'immerger dans la beauté de la nature et la saisir plus intimement.* »⁷

Une des toutes premières influences artistiques sur la théorie esthétique du pittoresque débiterait par une nouvelle forme de beauté de la nature représentée dans les peintures des jardins chinois, que l'on nomme Sharawadgi. Ce terme voudrait donc dire selon Y.Z. Chang : la « *qualité d'être impressionné ou surpris à travers une négligence ou une grâce désordonnée* »⁸. Ces paysages fascinent les Anglais par cette beauté inconnue que l'on associe comme une qualité à la nature et qui s'émancipe d'une composition régulière, car la nature est par définition irrégulière. Pour la première fois, la représentation picturale d'un paysage est représentée avec grâce par le désordre, l'asymétrie, l'irrégularité, et la liberté. Pour Pevsner, c'est au moment où William Temple (1628-1699) a écrit son roman « *Upon the Gardens of Epicure* » en 1685, faisant référence au Sharawadgi, que le mouvement pittoresque serait né en Angleterre. Il a, à travers ces paysages Chinois, influencé le développement de la variété et la surprise dans la planification des paysages Anglais. « *Ils [en parlant des chinois] nomment Sharamwadgi la beauté qui advient sans que soient discernables l'ordre et l'économie de la chose. Ainsi lorsqu'ils visitent un jardin dont la beauté les frappe par son absence de dessin, ils ont coutume de dire que son Sharawadgi est admirable* »⁹. Toutefois, il met également en garde les lecteurs contre les dérives que peut prendre ce nouveau concept de composition. Selon lui, cette beauté doit intégrer l'art et l'effort de composition pour que le pittoresque ne devienne pas juste une nature sauvage, un « *laisser faire* » comme il sera perçu plus tard, au XIX^{ème} siècle.¹⁰

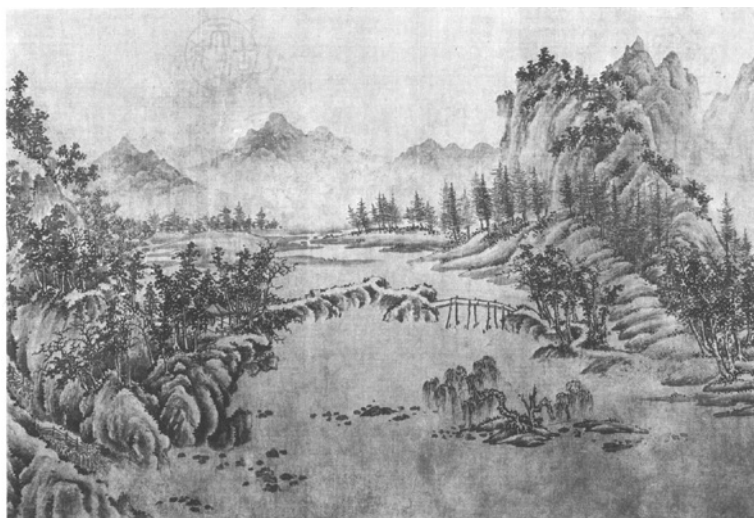


Fig. 3
Chiang Ts'an, *Massed
Verdure of Wooded Peaks*
early 13th century

Comme énoncé précédemment, une autre influence au développement d'une esthétique du pittoresque a été les paysages idéals des peintres du XVII^{ème} siècle, comme Claude Lorrain, Salvator Rosa ou encore Nicolas Poussin.

Il est important de noter que les peintures de paysage, autrefois admises comme un genre inférieur, ont su gagner une certaine notoriété dans le monde artistique au début du siècle, grâce notamment à un homme : Roger de Piles (1635-1739). Ce dernier va les enseigner dans son cours sur la peinture, en leur attribuant une valeur esthétique.¹¹ Ce genre de peinture va alors se développer dans toute l'Europe et notamment en Italie où le terme pittoresque tient son origine. Ce dernier signifiait, à l'époque, comme dans une peinture ou comme une peinture, où la peinture et le paysage sont des déterminants mutuels.¹² Leur composition picturale disposait donc de ce regard pittoresque avec une volonté de représenter le paysage d'une nature idéale. Cela passe par le design d'une nature douce, idyllique et surtout imaginaire qui cherche à exprimer librement ses sentiments.¹³ Salvator Rosa va en être, en quelque sorte, le précurseur en peignant des paysages imaginaires. Ce peintre a su montrer que « derrière le sublime se cachait l'amour du pittoresque pour l'âpreté, les variations hasardeuses, la diversité, l'irrégularité, la difformité ».¹⁴ Il a cherché à représenter dans ses tableaux un état sauvage et la férocité de la nature en l'accentuant. Nous pouvons le constater dans son œuvre intitulée *Mountainous Landscape with Figures*, peint dans la deuxième moitié du XVII^{ème} siècle. Il y a, dans la représentation picturale des éléments de la nature comme la montagne rocheuse, un torrent serpenté, des arbres gigantesques, le sentiment d'une grande spontanéité qui traduit le sentiment primitif de la nature.

Claude Gellée et Nicolas Poussin vont quant à eux suivre un autre chemin de la représentation de la nature. Ils optent pour un *modèle paysagiste « idéal »*.¹⁵ Il y a, dans leur représentation de paysage, une volonté de reconnecter les sentiments de l'homme avec ceux de la nature « Claude Gellée ne se contente pas de la réalité, et cherche à l'ennoblir en associant aux chênes majestueux, aux ormes séculaires, les ruines des temples sillonnés par le feu du ciel et couronnés de mousse. Nicolas Poussin vise plus haut que Claude Gellée. Il cherche dans l'histoire, profane ou sacrée, des personnages qui traduisent sa pensée, et comme il possède l'imitation de la nature aussi bien que Ruysdaël, comme il connaît l'emploi des ruines aussi bien que Claude Gellée, il produit une impression plus profonde que ces deux maîtres ».¹⁶ Ce que Gustave Planche nous raconte dans son texte, c'est que ces



Fig. 4
Salvator Rosa,
Mountainous Landscape with
Figures, after 17th century

peintres ne cherchaient pas une représentation exacte de la nature, mais plus un sujet de composition qui leur permettait de composer des toiles exprimant des sentiments en se servant des effets de la nature comme modèle. En parlant de Claude, Gustave Planché nous raconte qu'« *il voyait dans la lumière, dans la forme des plantes et des montagnes, dans l'aspect des ruines, un moyen de rendre ce qu'il sentait, et, au lieu de transcrire ses souvenirs, il les consultait comme un vocabulaire* ». ¹⁷ En un sens, la nature est pour lui un mode d'expression. Puis, il ajoute « *Pour tout dire en un mot, la nature offre à l'art des thèmes nombreux, d'une infinie variété: elle ne lui offre pas de modèles.* ». ¹⁸ La nature est alors perçue comme un instrument lui permettant de matérialiser avec splendeur son imagination.



Fig. 5
Claude Lorrain, *Landscape with Nymph and Satyr Dancing*, 1641

Nicolas Poussin cherche également à aller au-delà d'une simple représentation de la nature. Pour lui, la nature muette et les figures sont des éléments indissociables à ses paysages car ce sont deux entités qui interprètent la pensée de l'artiste. Par exemple, en prenant le tableau de Nicola Poussin, *Landscape with a Man killed by a Snake*, peint vers 1648, deux grandes idées sont représentées par le dessin de la nature et des figures : d'un côté la retraite bucolique par la douceur, le calme, la rêverie et d'un autre côté, est représentée la terreur par la peur, la représentation de la mort dont prennent possession les personnages en premier plan. Il y a un savoureux mélange entre le bucolique et le sublime que la nature met en œuvre. ¹⁹

Ces influences artistiques vont être, pour les théoriciens du XVIII^{ème} siècle, d'une grande influence sur leur approche d'une nouvelle théorie esthétique.



Fig. 6
Nicolas Poussin,
Landscape with a Man killed
by a Snake, 1648

L'IDÉAL ESTHÉTIQUE DU PITTORESQUE VU PAR GILPIN, PRICE ET KNIGHT

Bien que le XVII^{ème} montrât des prémises d'une nouvelle théorie de l'esthétique basée sur la nature, le terme pittoresque n'a pas encore suffisamment de valeur dans les compositions picturales pour qu'il devienne un genre esthétique. Il faudra attendre le milieu du XVIII^{ème} siècle pour que certains intellectuels développent cette nouvelle théorie esthétique. Ils vont chercher une définition de ce nouveau terme, en essayant de poser et systématiser des principes.²⁰ Pevsner parle dans son livre *Studies in art, architecture and design*, publié en 1968, d'une conception visuelle anglaise (en parlant du pittoresque) comme nouvelle référence : « *c'est la toute première suggestion d'une possible beauté fondamentalement différente du formel, une beauté de l'irrégularité et de la fantaisie.* »²¹



Fig. 7
Thomas Lawrence, *Sir Uvedale Price, 1st Baronet*, 1799

L'un des protagonistes de cette nouvelle esthétique est Uvedale Price (1747-1829). Il va être reconnu grâce à son livre *An Essay on the Picturesque*, publié en 1794 où il parle de ce dernier comme étant une troisième catégorie à l'esthétique entre le beau et le sublime. Le beau est une catégorie esthétique qui cherche une harmonie dans sa composition. Edmund Burke (1729-1797), dans son essai *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publié en 1757, distingue la beauté comme une qualité relative à la douceur qui s'étend à tous les sens, avec peu de variété et de complexité et où la variation est progressive. Le sublime est, quant à lui, à l'opposé du beau. Burke en parle comme d'une terreur délicate, où la rudesse, la violence, la soudaineté sont les maîtres mots de cette esthétique. Le pittoresque est perçu, selon Price, comme le comblement d'un vide entre ces deux, où la beauté devient irrationnelle, et n'est pas fondamentalement liée à la vision mais plus sur les sentiments cachés, une beauté cachée. Le pittoresque est en quelque sorte l'irrationnel dans la théorie de l'esthétique, il vient rompre l'idée d'harmonie présente dans le beau et le sublime. Il va alors présenter deux grandes caractéristiques indissociables au paysage pittoresque : la variété et la complexité. Il en parle en ces termes : « *Dans l'ensemble, il me semble que la complexité de la disposition et la variété des formes, des teintes, des lumières et des ombres des objets, sont les grandes caractéristiques des paysages pittoresques.* »²² Ces caractéristiques vont le détacher des idées traditionnelles de l'époque en Angleterre, perçues comme classique, c'est-à-dire : la complétude, la pureté, l'harmonie, la symétrie, etc. Price imaginait pouvoir diffuser cette esthétique à tous les sens, et pas seulement à celui de la vue malgré l'étymologie de ce terme : ne

s'applique qu'aux objets de la vue et fait référence à l'art.²³

William Gilpin (1764-1804) développera une théorie sensiblement différente de celle de Price. Ce dernier lui fera le reproche de parler, à travers le pittoresque, d'une notion toute autre : celle d'un romantisme pictural. En revenant à Gilpin, il perçoit les objets pittoresques, ceux qui plaisent, capables d'être représentés par la peinture : les objets pittoresques sont des « *objets qui sont des sujets appropriés pour la peinture* ». C'est en cela qu'il définit la *beauté pittoresque*.²⁴ Ces objets pittoresques, pour Gilpin se trouvent dans toutes les scènes de la nature (c'est-à-dire les arbres, les rochers, les lacs, les plaines, les vallées, les bois, etc.). Pour lui, les objets rudes rendent possible une composition pittoresque car ils permettent d'apporter de la variété et du contraste dans la composition d'un paysage : « *dans la représentation pittoresque [...] les idées de netteté et de poli au lieu d'être pittoresque privent en réalité les objets dans lesquels elles résident de toute préention à la beauté pittoresque. Nous ne nous faisons pas même scrupule d'avancer que la rudesse des formes est le pittoresque, puisqu'elle paraît être la qualité la plus propre à rendre les objets particulièrement agréables en peintures.* »²⁵

Pour Gilpin, l'œil pittoresque ne doit pas s'arrêter à une simple observation de la forme et de la composition d'un objet dans un paysage. Il doit également prendre en considération les effets que ces objets produisent, l'atmosphère qu'ils génèrent.

Richard Payne Knight (1750-1824) quant à lui, a été influencé par les écrits d'Archibald Alison (1757-1839) et notamment sur sa théorie des associations mentales. Pour lui, « *tout peut être beau s'il [en parlant d'un objet] suscite des idées agréables et donc belles* ». ²⁶ Les objets pittoresques étaient donc inhérents à chaque individu dans le sens où ces derniers devaient susciter des images, des idées venant de leur esprit. Knight accepte cette théorie mais y voit dedans une exception : celle de la couleur qui produit des effets physiques directement liés à la vue et non aux idées mentales. Pour lui, le pittoresque était une manière de voir les choses avec les yeux et l'esprit des peintres et la beauté pittoresque était simplement la beauté des objets visibles « *car la peinture, en n'imitant que les qualités visibles, a isolé la beauté de toutes les qualités ou circonstances non pertinentes qui pourraient avoir tendance à la dissimuler.* »²⁷

Les deux illustrations de Knight illustrent sa théorie en transformant un jardin paysager et une peinture de paysage. Le premier est une illustration du parc Sherigham Hall tel qu'il a été aménagé par Humphry Repton. La seconde est une réinterprétation de ce parc

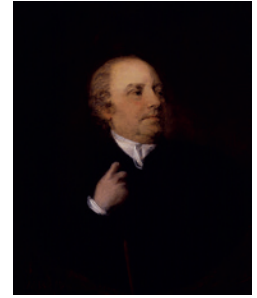


Fig. 8
Henry Walton, *William Gilpin*



Fig. 9
Thomas Lawrence, *Richard Payne Knight*, 1794

imaginée par Knight. Le style est plus dramatique, plus émotif avec une représentation d'une nature beaucoup plus sauvage.

Ces théoriciens anglais du XVIII^{ème} siècle nous ont montré que leur définition du pittoresque allait au-delà d'une simple appréciation visuelle, graphique comme le beau ou le sublime. Leur but n'est pas de venir en opposition au classique de la beauté « *mais plutôt comme une sorte de mastic* ». ²⁸

Leurs théories vont ainsi devenir un ensemble de principes de travail à suivre pour les jardiniers, les architectes et les voyageurs de l'époque.



Fig. 10
Payne Knight's «*Contrasts*»
of a picturesque and
«*improved*» scene, *The*
landscape, figure N°2



Fig. 11
Payne Knight's «*Contrasts*»
of a picturesque and
«*improved*» scene, *The*
landscape, figure N°1

LA NATURE SIMPLE

Sur la base des compositions picturales des peintures de paysage du XVII^{ème} siècle, ainsi que les divers changements politiques du pays, l'art des jardins à l'anglais va se développer.

Avant de parler des protagonistes qui prônaient la nature comme doctrine pour composer leur jardin, il est intéressant de comparer ce dernier avec un modèle plus classique : celui des jardins à la française. Cela va nous permettre de comprendre les enjeux transposés à travers les jardins anglais. Le jardin à la française fait référence à une composition symétrique et intelligible. Le Nôtre (1613-1700) en est l'un des protagonistes du XVII^{ème} siècle avec l'aménagement du parc et du jardin du château de Versailles dès 1662. Nous retrouvons ces grands axes de perspective dissimulés tout au long du parcours géométrique, et une nature très contrôlée par la main de l'homme aux formes géométrisées. Toutes ces caractéristiques constituent un jardin classique fidèle à un enseignement académique.



Fig. 12, Fig 13
(gauche) Le Nôtre, *jardin du château de Versailles*
(droite) Lancelot Brown, *Petworth Park*

À l'inverse, le jardin anglais recherche une composition où la règle est cachée. L'ensemble n'est donc pas dévoilé directement sous nos yeux mais par le biais de parcours et de surprises entraînant une sensation de liberté.²⁹ La nature, traduisant cette liberté, est alors prise comme modèle dans la conception des jardins. Ainsi, les jardins pittoresques anglais pouvaient être décrits de cette manière : *« la symétrie est remplacée par la dissymétrie systématique ; aux compositions ordonnées succède le désordre ; à la tyrannie des tailles sévères, la liberté ; aux bassins et aux canaux de formes géométriques, les rivières volontairement sinueuses, les serpentines ; aux terrasses et aux plans, des pentes capricieuses, des collines, des rocailles. À l'artifice d'une nature géométrisée, s'oppose [...] la nature authentique. »*³⁰

La naturalisation des jardins en Angleterre, s'est faite de manière

très progressive dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle. Stephen Switzer (1682-1745), dessinateur de jardins, représente dans ses croquis un mélange entre *jardin régulier* et *jardin naturel* où il soumet son projet à la nature et non l'inverse. Nous observons que les allées principales sont toujours sujettes à une forme régulière par des grands axes de perspectives, tout en ajoutant aux allées secondaires une forme indéfinie et irrégulière. Ce plan représente un des premiers jardins irréguliers dessinés qui ont survécu. Cela représente un premier pas dans les changements des mœurs de la société britannique. Cette dernière ne se positionne pas encore clairement entre le *classique* et l'*irrégulier*.³¹

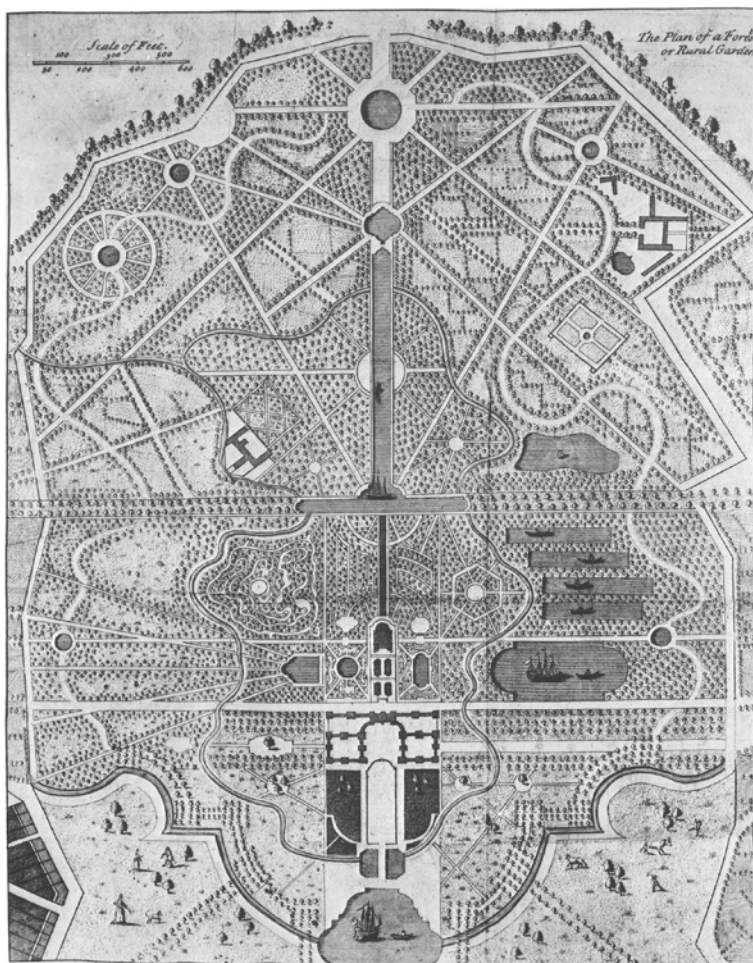


Fig. 14
Switzer, *A Forest or Rural Garden*, from Switzer's «*Ichonographia*», 1718

Nous avons vu précédemment que William Temple, à travers la culture chinoise et son Sharawadgi, prône une doctrine de la nature simple dans les jardins en révélant le point de vue des chinois sur les jardins à la française : « *les chinois n'ont que mépris pour les jardins européens construits de façon symétrique [...]. Ils disent qu'un petit garçon qui serait compté jusqu'à 100 pourrait ainsi planter des rangs d'arbres en lignes droites, les uns derrière les autres, aussi longtemps qu'il lui plairait, indéfiniment [...]* ». ³² Il sera suivi par Anthony Ashley Cooper, Lord Shaftesbury (1671-1713), où « *pour lui, « la verdure des champs » et « même les rochers grossiers, les cavernes de mousse... » et les « chutes d'eau brisées » représentent ce monde naturel et non artificiel qui a réveillé son enthousiasme* ». ³³ Cette pensée, que la nature valait mieux que l'art, sera partagée par Joseph Addison (1672-1719) et Alexander Pope (1688-1744). Ce dernier énoncera qu'« *Il y a certainement quelque chose dans l'aimable simplicité de la nature sans fioritures, qui répand dans l'esprit une sorte de tranquillité plus noble, et une sensation de plaisir plus élevée, qui peut être soulevée des scènes plus agréables de l'art [...]* ». ³⁴ Son jardin qui créera à Twickenham, à partir de 1719 sera alors un bel exemple de l'application de sa théorie.

Cette tendance à une naturalisation des jardins en Angleterre au XVIII^{ème} siècle va être adapté par de nombreux jardiniers paysagistes car ils ont su voir que derrière la nature sauvage se cachait une qualité esthétique et immanente qui génère des effets émotionnels directs. Cela va les amener à considérer les jardins comme un paysage.

Fig. 15
Pope's villa at
Twickenham: the river
front



Les jardins anglais donnent une autre lecture à l'esthétique pittoresque : celle de la mobilité qui lui permet de développer une multitude de points de vue et de changer à tout moment la composition du paysage. Le spectateur de la scène pittoresque devient alors acteur de celle-ci au fil de sa promenade. Ses émotions sont multiples et variées à l'image de ce que la nature nous offre. Gilpin se plaît à nous parler du voyageur pittoresque et des plaisirs qu'il rencontre sur son chemin. « *La première source de l'amusement d'un voyageur pittoresque est dans la poursuite de son objet, dans l'espérance de voir continuellement de nouveaux sites s'élever à ses yeux. [...] Animé par cette espérance, avide de beautés nouvelles que la nature répand partout avec profusion, le voyageur pittoresque la poursuit à travers tous ses sentiers, du fond des vallées jusqu'aux sommets des montagnes.* »³⁵ Cette recherche d'une émotion nouvelle, de cette quête de l'inconnu va être retranscrite dans les jardins par divers dispositifs perceptifs.

Pour Claude Henri Watelet (1718-1786) une scène pittoresque se rapproche plus du théâtre que d'une peinture dans le sens où le spectateur devient acteur dans un parc ou un jardin grâce à la possibilité de changer l'ordonnance des choses en changeant de place. A contrario, le spectateur d'une peinture ne peut que contempler le paysage qui se présente devant lui. Pour lui, un parc est comme un univers qui possède une intériorité que la promenade, par le mouvement, permet de la découvrir au fil du temps.³⁶ Il raconte dans son livre *Essai sur les jardins*, publié en 1774, le récit de cette promenade qui aborde des tableaux ou des scènes successifs : « *on se laisse tromper par cette diversité successive, comme l'enfant qui, porté par le courant d'un fleuve, croit que les objets qu'il aperçoit, changent de place, et sont animés.* »³⁷

Cette diversité de points de vue est accentuée par les effets que la nature sauvage peut produire. C'est ce que nous explique René-Louis de Girardin (1735-1808), qui cherche à éviter l'imitation des jardins à la française où les principes rationnels de la composition du paysage sont dévoilés avant même d'avoir commencé la promenade. Pour lui, « *la ligne droite est « fort ennuyeuse pour le Voyageur dont les yeux sont toujours arrivés longtemps avant les jambes.* »³⁸ La composition du paysage serait alors comprise à la fin du parcours. Le chemin courbe, les variations et principalement les surprises permettent d'animer la promenade pittoresque en mettant en scène une variété de paysages qui évoluent au fil du temps tout en laissant l'imagination du voya-

geur guider ses pas. L'architecture (ruines, bâtiments rustiques, etc.) tout comme d'autres artefacts permettent de sublimer les jardins en venant surprendre le voyageur à la fin d'un parcours sinueux. Ces éléments permettent d'enrichir les divers points de vue que peut trouver le spectateur tout au long de son parcours.

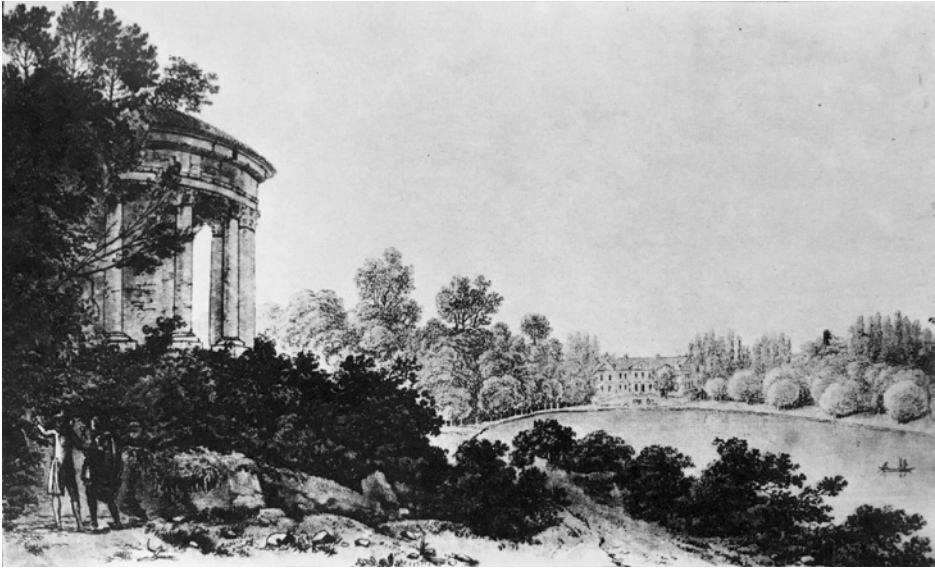


Fig. 16, Fig.17
Parc d'Ermenonville
(haut) *Le temple de la philosophie*,
J.Mérigot, 1652
(bas) *Monuments des anciennes
amours*, J.Mérigot, 1652

Il y a, dans les jardins anglais, une certaine volonté de mélanger le paysage construit, représenté par le jardin, et le paysage du pays. Raffaele Miliani nous parle de « *landscape gardening* », cette libre ouverture panoramique entre ces deux paysages qui est rendu possible grâce notamment à une nature spontanée.³⁹

La différence entre le dedans et le dehors devient imprécise, la conception des jardins change. Ce dernier n'est plus perçu comme une unité mais comme un ensemble entre deux unités qui se rejoignent pour créer un nouveau paysage.

William Kent (1685-1797) aborde un point de vue où les jardins doivent s'accorder avec le paysage environnant : « *les dehors contigus d'un parc sans clôture durent s'accorder avec les dedans, et à son tour le jardin dut être délivré de sa régularité originnaire (prim regularity) pour pouvoir s'assortir au site agreste du dehors.* »⁴⁰ Cela est rendu possible grâce à l'abolition des murets qui séparaient visuellement les jardins et le paysage extérieur. Ces murets vont être remplacés par des *ha-ha* : des fossés auxquels on ajoutait des murs de soutènement. Cette technique a permis de porter le regard au loin.⁴¹ Les jardins se libèrent ainsi de leur régularité pour mieux s'accorder à la nature sauvage de l'extérieur. Il a été le premier à voir que « *toute la nature est un jardin.* »⁴²

De Girardin va, dans la même optique que Kent, comparer le jardin à une scène théâtrale afin de lui donner une profondeur de champs. Ainsi le fond de la *scène* est représenté par le *pays* où les frontières doivent être limitées au maximum afin de garantir des effets de perspective. Les *devants* sont, quant à eux, constitués par des *plans* successifs.⁴³ Pour lui, le terme de jardin a évolué dans le sens où il ne fait plus référence à un endroit clos, mais au contraire il recherche une continuité avec le paysage environnant : « *la condition expresse de ce genre est précisément qu'il paraisse ni clôture, ni jardin ; car tout arrangement affecté ne peut produire que l'effet d'un plan géométrique, d'un plateau de desert, ou d'une feuille de découpages, et ne peut jamais présenter l'effet pittoresque d'un tableau ou d'une belle décoration.* »⁴⁴

Lancelot « *Capability* » Brown (1716-1783) est, quant à lui, connu pour avoir réalisé de nombreux jardins de l'aristocratie anglaise dont les principes sont une forme d'affranchissement de la nature, comme un geste d'affranchissement de la société anglaise. Il avait la volonté de lier le jardin et le paysage pour former un ensemble en détruisant les jardins classiques. Pour lui, chaque domaine dans



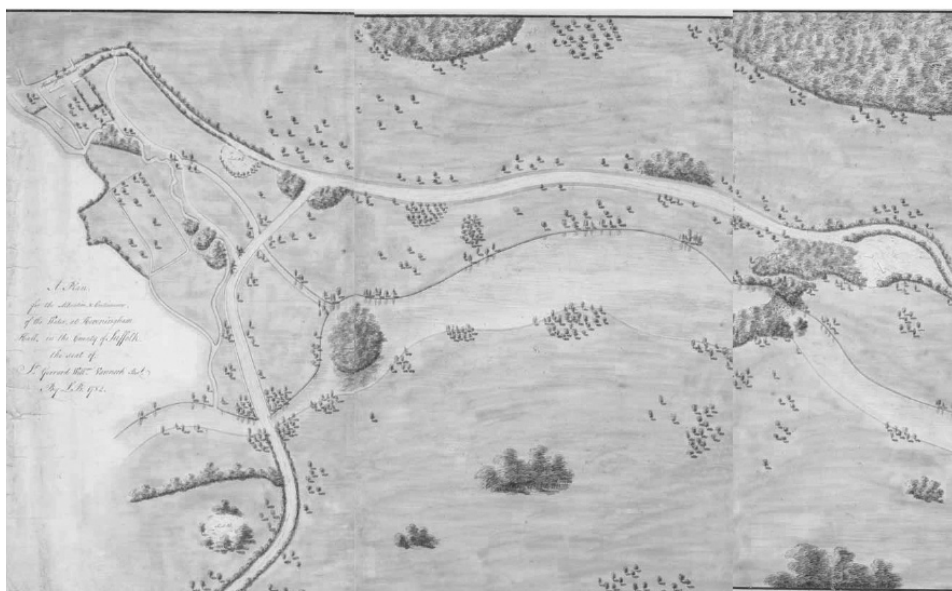
Fig. 18
Parc Stowe: *the Temple of Ancient Virtue from the Temple of British Worthies.*
Bâtiment conçu par Kent



Fig. 19
Parc Stowe: *the Temple of British Worthies, from the slope below the Temple of Ancient Virtue.*
Bâtiment conçu par Kent

lequel il était amené à travailler avec la *capacité* d'être amélioré. Dans sa pratique, il cherchait à représenter une image du paysage anglais idéal tout en le mettant face à des tensions et contrastes propres au site et le faisant face à la dégradation liée au temps. Il cherchait en quelque sorte l'unité dans la variété, c'est-à-dire qu'il cherche des principes que nous associons au jardin anglais mais toujours traité de manière spécifique à un lieu. Il se base sur une observation du paysage environnant pour le réinterpréter, lui donner une structure, une architecture afin de créer un jardin. Toutefois, ses jardins seront très critiqués par les théoriciens comme Price ou Knight car pour eux, Brown réalisait des paysages très monotones où nous retrouvons constamment les mêmes compositions : « *quiconque regarde les choses avec les yeux d'un peintre regarde avec indifférence, si ce n'est dégoût, les bosquets, les ceintures boisées, les eaux artificielles et l'éternelle douceur monotone d'un lieu aménagé* ». ⁴⁵ Pour Price, Brown a finalement détruit tout ce qui était pittoresque au paysage.

De nombreuses discordances sur l'art d'aménager des parcs persisteront chez les jardiniers paysagistes de l'époque où chacun interprète sa manière de percevoir l'art des jardins, le pittoresque.



Enfin, il est important d'ajouter une touche de contemporanéité dans cette recherche en citant Daniel Ganz, architecte paysagiste zurichois qui traduit toute une pensée du XVIIIème : « *Le paysage de jardin est le renversement littéral d'un jardin de paysage, tel qu'il a été créé en Angleterre au 18ème siècle. Un jardin sans clôture est un paysage, mais aussi un paysage culturel comme il a toujours été conçu par la direction. Les éléments du paysage constituent le répertoire (topographie, arbres, groupes d'arbres, arbustes, cours d'eau, etc.), qui associe la «nature libre» à un paysage paysager harmonieux.* »⁴⁶ Cela permet également de nous rendre compte que les préoccupations du XVIII^{ème} siècle, sont encore aujourd'hui d'actualité.

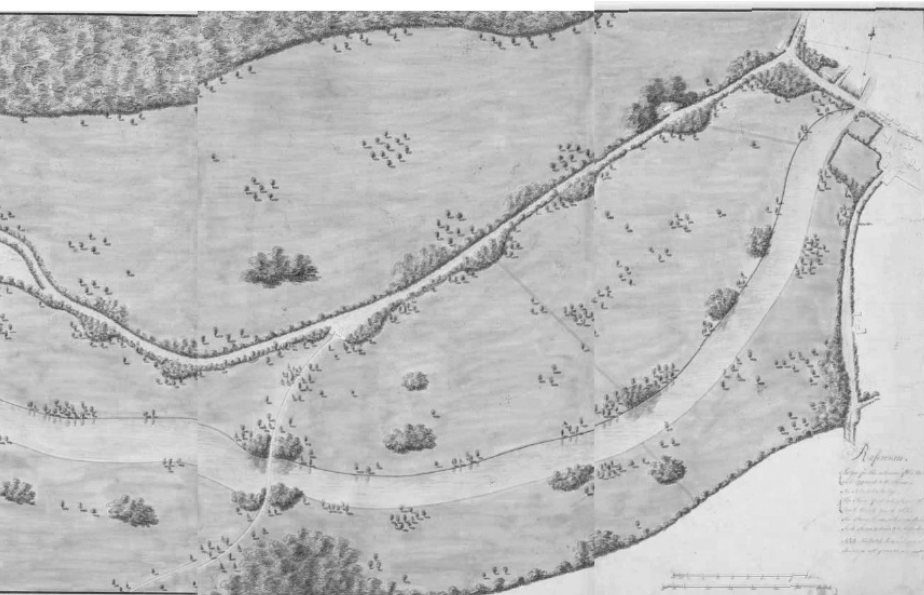


Fig. 20
Capability Brown: plan
Heveningham Hall

DÉFINITION DU COLLAGE

Le terme de collage dans l'art consiste à associer des éléments séparés et de toute nature afin d'organiser une création plastique. Le résultat final devient une seule œuvre d'art, dont sa signification est bien différente de ses diverses parties qui la composent. Ces éléments obtiennent donc une nouvelle signification mais tout en conservant leur message originel : les frontières qui les séparent de l'ensemble ne sont pas totalement détruites, même si l'assemblage des parties est composé comme tel. « *L'ensemble a donc une forme ouverte et multiple.* »⁴⁷ Pour le bureau EMI, ce principe représente une synthèse dans l'image dans le sens où l'élément dans la composition n'est pas régi par un ordre hiérarchique, mais plutôt par son degré d'interprétation et d'influence dans la composition du paysage.⁴⁸ C'est, pour EMI, ce qui fait la force du pittoresque : « *l'une des forces majeures du pittoresque [...] est la capacité de synthétiser des éléments ou des qualités complètement différents dans une même composition.* »⁴⁹ Ainsi, le pittoresque ne doit pas être une alternative à la beauté classique de l'époque, mais au contraire, il se mélange à celle-ci : « *Il s'agit plutôt de créer une sorte de «ciment», qui combine de manière évidente et dialectiquement ouverte le contradictoire, l'inachevé et le fragmentaire avec le pur et le classique, ce qui montre le pouvoir « synthétique » du pittoresque.* »⁵⁰

Cette définition du collage dans l'art peut donc, en un sens, être extrapolée à celle du pittoresque. Ce dernier ne correspond pas à une composition d'un élément mais de plusieurs qui coexistent pour former un paysage à l'image des parties collées et assemblées pour réaliser l'œuvre d'art. Le pittoresque peut alors se définir comme l'art d'associer des éléments différents en les composant dans un même tableau, comme l'explique Rafael Milani : « *c'est l'association qui constitue le pittoresque : les combinaisons et gradations de couleurs et de teintes, les masses irrégulières de lumière et d'ombre produisent un ensemble d'idées et d'émotions où s'échangent les images de l'art et de la nature. Et ceci grâce à deux sens, celui de la vue qui agit directement, celui du tact qui opère souterrainement.* »⁵¹ Des principes antithétiques se sont réunis afin de créer une unité de composition. Ce point de vue nous ramène au sens premier du pittoresque qui dérive des techniques de composition de la peinture. La volonté des peintres du XVII^{ème} siècle était, comme nous l'avons vu, de représenter une certaine nature idéale en sachant que le tableau est une pure invention ou composition de plusieurs éléments afin de produire ce sentiment idéalisé de la nature. Les divers dispositifs utilisés pour arriver à ce sentiment sont disposés comme

des collages sur la toile pour réaliser un paysage unique. Les idées présentes chez ces peintres du XVII^{ème} vont être reprises plus tard dans les grandes théories esthétiques du XVIII^{ème} siècle. Archibald Alison en est l'un des protagonistes avec sa théorie d'associations. « *Selon Archibald Alison, une scène n'était pittoresque que si elle était à même de faire naître un enchaînement d'associations d'idées (comparables aux sujets apparemment mythologiques des peintures de Nicolas Poussin ou Claude Lorrain) qui s'ajoutaient à celles que la scène elle-même devait susciter. Ainsi puisque les bâtiments étaient nettement plus à même que la végétation de susciter des associations d'idées d'ordre historique ou romantique, l'architecture constituait le plus important dispositif, fonctionnant par association d'idées, de conception de paysages pittoresques.* »⁵² C'est donc tout naturellement que l'architecture s'est retrouvée dans les jardins anglais car elle permettait de donner un caractère plus pittoresque au paysage naturel dans le sens où la composition se rapprochait des peintures paysagées. Les éléments architecturaux permettaient de suggérer toute une variété d'idées en stimulant l'imaginaire du spectateur. Leur beauté ou leur fonctionnalité devenaient ainsi secondaires dans le panorama. Les peintures du XVII^{ème} représentaient très souvent les architectures suivantes : les temples antiques, les ruines des temples antiques ainsi que les bâtiments rustiques. Ces trois genres d'édifices architecturaux, derrière leur composition artistique, symbolisaient la splendeur de l'antiquité, son déclin, et une représentation idéale d'une vie pastorale.⁵³ Ces tableaux regorgeaient donc d'éléments aux pouvoirs évocateurs qui favorisaient le dialogue d'une composition picturale. Le XVIII^{ème} va se nourrir de ce principe de composition où l'architecture et la nature, les bâtiments et les jardins forment un paysage où nous percevons plusieurs éléments dans un tout.



Fig. 21
Claude Lorrain: *Landscape with Shepherds*, 1644

TABLEAUX MULTIPLES

Les chinois, au XVII^{ème} ont été précurseurs de l'assemblage de ces tableaux multiples. Leur but était d'obtenir un paysage parfait composé de parties différentes qui, assemblées, retranscrivaient cette perfection : « *La méthode ordinaire de distribuer les Jardins à la Chine, consiste à trouver la plus grande variété possible de tableaux, qui doivent se présenter sous certains points de vue, et où sont placés des édifices adaptés respectivement aux jouissances de l'esprit ou des sens. La perfection de ces Jardins dépend du nombre et de la diversité des sites qui les composent, ainsi que de la savante combinaison de leurs parties. Le grand art est de les disposer de manière qu'envisagés séparément ils se déploient sous l'aspect le plus avantageux, et que considérés dans leur réunion ils forment un ensemble aussi élégant que magnifique.* »⁵⁴ Les chinois composent donc leurs paysages en multipliant les tableaux qui les composent. La vision de scènes variées, prises selon des points de vue différents est, pour eux, synonyme d'un beau paysage.

Les peintres du XVII^{ème} siècle vont également s'inspirer de cette technique de composition où la multiplicité de tableaux forme un seul paysage idéal. C'est ce dont nous expliquait Archibald Alison dans son texte théorique *Essays on the Nature and Principles of Taste*, publié en 1790 (voir définition collage). Les peintres vont ainsi utiliser le pouvoir évocateur de certains éléments, tels que des figures, pour dialoguer avec le paysage naturel. Chez Poussin une statue de Pan symbolise les forces vives de la nature, la présence de Saturne signifie le temps qui passe.⁵⁵ De même que pour Claude Gellée, dans son œuvre *The Enchanted Castle*, la figure centrale de l'œuvre évoque l'âme et ses méditations dont les sentiments s'expriment par l'expressivité du personnage, et de la nature sublime qui l'environne. Ces peintures de paysage représentent des sentiments dont l'association variée de symboles et d'effets visuels permet d'en saisir toute l'entièreté.

Ces assemblages se retrouvent également dans les parcs anglais où les éléments architecturaux sont combinés à la nature pour former un nouveau paysage. En prenant l'exemple du parc Stowe, nous découvrons un mélange entre nature sauvage, objets architecturaux néo-classiques et fausses ruines. Les objets sont alors positionnés stratégiquement dans le parc pour suggérer toute formes de contrastes visuels et symboliques en lien avec d'autres objets du parc. Ce dernier se compose de lieux emblématiques à ceux qui



Fig. 22
Le jardin Yuanming yuan
ou jardin de la Clarté
parfaite, Pékin, XVI^{ème}
ou XVII^{ème} siècle

savent les déchiffrer. C'est le cas des *champs Elysées*, construit par William Kent, couvrant les monuments qui dialoguent ensemble : *Temples de Vénus, de la Vertu antique - imité du Temple de Vesta à Tivoli - , de la Vertu moderne - simple ruine disparue depuis - , monument à la gloire des héros britanniques.*⁵⁶ (voir Fig.18 et 19) Nous pouvons également observer ce paysage d'un point de vue contemplatif, où le flâneur se perd dans ses pensées personnelles au fur et à mesure de ses déplacements dans cette nature. La diversité de paysages du parc évoque ainsi des peintures du XVII^{ème} par des créations d'effets de perspective, d'ombre et de lumière. Ce parc assemble ainsi une multitude de tableaux nourrit par l'imagination du promeneur.

Ces tableaux multiples se retrouvent également dans le développement architectural contemporain.

Le bureau d'architecte EMI s'inspire de ce concept de collage pour développer un processus créatif basé sur un lieu imaginaire issu d'un lieu réel. Pour eux, le contexte (que nous pourrions associer au *pays*, le fond de la toile d'une peinture) ne suffit pas pour composer un nouveau paysage. Il faut infuser une nouvelle doctrine « *en essayant de trouver des idées par association que l'on superpose au lieu réel, comme une sorte de lieu intérieur.* »⁵⁷ La multiplicité des tableaux qu'ils utilisent leur permet d'apporter un regard subjectif sur l'architecture la rendant pittoresque.



Fig. 23
Claude Lorraine: *The Enchanted Castle*, 1664

NOTES

- 1 E. Mosayebi, C. Mueller Inderbitzin, et C. Girot, *The Picturesque - Synthese im Bildhaften*, vol. 9. Zürich: ILA ETH Zürich, 2008, pp. 16-17
- 2 N. Pevsner, *Studies in art, architecture and design*. London: Thames and Hudson, 1968, pp. 100-101 (traduction de l'auteur)
- 3 Cité dans: N. Pevsner, *Studies in art, architecture and design*. London: Thames and Hudson, 1968, p. 166. traduction de l'auteur)
- 4 W. Chambers et J. Barrier, *Aux jardins de Cathay: l'imaginaire anglo-chinois en Occident*. Besançon: Les Editions de l'Imprimeur, 2004
- 5 N. Pevsner, *Studies in art, architecture and design*. London: Thames and Hudson, 1968, pp. 100-101 (traduction de l'auteur)
- 6 R. Milani, *Esthétiques du paysage: art et contemplation*. Arles: Actes Sud, 2005, p. 87
- 7 Ibidem
- 8 Y. Z. Chang, « A Note on Sharawadgi », *Modern Language Notes*, vol. 45, no 4, pp. 221-224, 1930, p. 221 (traduction de l'auteur)
- 9 citation de William Temple dans: W. Chambers et J. Barrier, *Aux jardins de Cathay: l'imaginaire anglo-chinois en Occident*. Besançon: Les Editions de l'Imprimeur, 2004, p. 76
- 10 N. Pevsner, *Studies in art, architecture and design*. London: Thames and Hudson, 1968, p. 82
- 11 R. Milani, *Esthétiques du paysage: art et contemplation*. Arles: Actes Sud, 2005, p. 68
- 12 E. Mosayebi, C. Mueller Inderbitzin, et C. Girot, *The Picturesque - Synthese im Bildhaften*, vol. 9. Zürich: ILA ETH Zürich, 2008, p. 16
- 13 C. Hussey, *The picturesque: studies in a point of view* New impr. London: Frank Cass, 1967, p. 8
- 14 R. Milani, *Esthétiques du paysage: art et contemplation*. Arles: Actes Sud, 2005, p. 122
- 15 Ibidem, p. 68
- 16 G. Planche, « Le Paysage et les Paysagistes. Ruysdael, Claude Lorrain, Nicolas Poussin », *Revue des Deux Mondes*, tome 9, p. 756-787, 1857, p. 759
- 17 Ibidem, p. 783
- 18 Ibidem
- 19 R. Milani, *Esthétiques du paysage: art et contemplation*. Arles: Actes Sud, 2005, p. 158
- 20 J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009. Au sujet de cet ouvrage, consulter le chapitre 17 « Composition et pittoresque »
- 21 N. Pevsner, *Studies in art, architecture and design*. London: Thames and Hudson, 1968, p. 82 (traduction de l'auteur)
- 22 U. Price, *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful: and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1794, pp. 22-23 (traduction de l'auteur)
- 23 Ibidem, p. 43
- 24 C. Hussey, *The picturesque: studies in a point of view*, New impr. London: Frank Cass, 1967, p. 13 (traduction de l'auteur)
- 25 W. Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage, paru en 1792, et traduit de l'anglais par le Baron de Blumenstein en 1799*. Paris: Edition du Moniteur, 1982, pp. 14-15

- 26 C. Hussey, *The picturesque: studies in a point of view*, New impr. London: Frank Cass, 1967, p. 15 (traduction de l'auteure)
- 27 Ibidem, p. 69 (traduction de l'auteure)
- 28 C. M. Inderbitzin, « Modell und Bild », *Trans*, no°19, p. 86-91, sept. 2011 (traduction de l'auteure)
- 29 J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p. 318
- 30 J.-P. Zipper et F. Bekas, *Architectures vitalistes 1950-1980*. Marseille: Editions Parenthèses, 1986, p. 10
- 31 N. Pevsner, *Studies in art, architecture and design*. London: Thames and Hudson, 1968, pp. 92-93
- 32 Citation de William Temple dans : W. Chambers et J. Barrier, *Aux jardins de Catbay: l'imaginaire anglo-chinois en Occident*. Besançon: Les Editions de l'Imprimeur, 2004, p. 76
- 33 N. Pevsner, *The Englishness of English art : an expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955*. London: Architectural press, 1956, p. 165 (traduction de l'auteure)
- 34 A. Pope, *Oeuvres diverses de Alexander Pope*, vol. 5. Amsterdam: Arkstee & Merkus, 1758, p. 57
- 35 W. Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage, paru en 1792, et traduit de l'anglais par le Baron de Blumenstein en 1799*. Paris: Edition du Moniteur, 1982, p. 45
- 36 J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p. 318
- 37 Citation de Claude Henry Watelet dans: J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p. 318
- 38 J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p. 320
- 39 R. Milani, *Esthétiques du paysage: art et contemplation*. Arles: Actes Sud, 2005, p.72
- 40 Citation de Horace Walpole dans: J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p. 319
- 41 J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p. 319
- 42 W. Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage, paru en 1792, et traduit de l'anglais par le Baron de Blumenstein en 1799*. Paris: Edition du Moniteur, 1982, p.123
- 43 J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, p. 319
- 44 R.-L. de Girardin, *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Paris: P. M. Delaguette, 1777, pp. 1-2
- 45 W. Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage, paru en 1792, et traduit de l'anglais par le Baron de Blumenstein en 1799*. Paris: Edition du Moniteur, 1982,

- p. 143
- 46 D. Ganz, « Gartenlandschaften », *Ganz Landschaftsarchitekten*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.ganz-la.ch/arbeit/projekte/>. [Consulté le: 11-oct-2018].
 - 47 C. M. Inderbitzin, « Modell und Bild », *Trans*, no 19, p. 86 91, sept. 2011, p. 88 (traduction de l'auteure)
 - 48 Ibidem
 - 49 E. Mosayebi, C. Mueller Inderbitzin, et C. Girot, *The Picturesque - Synthese im Bildhaften*, vol. 9. Zürich: ILA ETH Zürich, 2008, p. 50 (traduction de l'auteure)
 - 50 C. M. Inderbitzin, « Modell und Bild », *Trans*, no 19, p. 86 91, sept. 2011, p. 88 (traduction de l'auteure)
 - 51 R. Milani, *Esthétiques du paysage: art et contemplation*. Arles: Actes Sud, 2005, p. 123
 - 52 P. Collins, *L'architecture moderne, principes et mutations: 1750-1950*. Marseille: Editions Parenthèses, 2009, pp. 77-78
 - 53 Ibidem, p. 78
 - 54 W. Chambers et J. Barrier, *Aux jardins de Cathay: l'imaginaire anglo-chinois en Occident*. Besançon: Les Editions de l'Imprimeur, 2004, p.157
 - 55 G. de Compiègne, « Le point de vue chez Nicolas Poussin » 2015, p.1
 - 56 S. Halimi, « Lecture d'un jardin anglais : Stowe (Buckinghamshire) », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études angloaméricaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, no 51, p. 151 165, 2000, p. 155
 - 57 S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017, p. 45

Deuxième partie
ANALYSE

La première partie nous a montré que le pittoresque apparaît comme un moyen de représenter plusieurs idées, points de vue, liés à l'architecture et la nature, dans un paysage à travers divers dispositifs perceptifs, tels que l'irrégularité, la variété, la rugosité, la complexité, la spontanéité, la surprise, etc.

Le bureau d'architecture zurichois Edelar Mosayebi Iberzintgen (EMI) utilise le pittoresque comme *procédé projectuel*, en se basant sur ces principes du XVIII^{ème} siècle et en introduisant une interprétation contemporaine de cette catégorie dans l'architecture domestique. Ils en parlent en ces termes : «*Nous essayons de l'infuser [en parlant d'un lieu] architecturalement et révéler même possiblement son essence cachée* ».¹

Nous allons tenter de saisir les dispositifs perceptifs établis par le bureau EMI à travers quatre regards du pittoresque : la *mémoire*, le *Genius Loci*, la *forme ouverte* et la *naturalité*.

MÉTHODE

Ces regards sont établis en fonction des diverses lectures et recherches qu'entreprend le bureau EMI sur cette nouvelle interprétation du pittoresque. Ils représentent des paysages intérieurs de projets que nous allons découvrir grâce à une succession de dispositifs perceptifs. Afin d'enrichir ce discours, les projets d'analyse associés sont puisés de la production du bureau EMI.

« *Dans les jardins à l'anglaise [...] la règle qui régit la disposition de l'ensemble est cachée, la découverte est successive et veut ménager une multiplicité de surprises qui sont autant de points de vue particuliers.* »²

LEXIQUE

MÉMOIRE

La mémoire se rattache à deux éléments précis : l'histoire et les formes. Cette réciprocity entre émotionnel et physique est travaillée à chaque échelle du projet permettant d'établir des espaces qui stimulent la mémoire.

GENIUS LOCI

Le Genius Loci permet de faire ressortir le caractère du site par des combinaisons de formes, de couleurs, d'interprétations, etc. Il tente par des associations multiples et variées de révéler l'essence du lieu. En quelque sorte, il tente d'imiter l'arrière-plan dans lequel il évolue.

FORME OUVERTE

La forme ouverte est par définition une forme qui donne lieu à plusieurs interprétations et influences possibles dans le sens où elle représente à la fois un élément seul, et également un élément dans un nouvel ensemble. Elle va ainsi chercher à se mettre en relation avec une forme plus naturelle qui est elle-même caractérisée par un *état instable*.

NATURALITÉ

La naturalité fait référence à un artefact évoquant la nature ou un état de la nature. L'objet en question se munit d'une multitude d'images qui renvoient à cet état. Son développement se fait de manière irrationnelle à l'image de la nature.

REGARD PITTORISQUE 1

MÉMOIRE

Un des projets de EMI qui traduit le mieux ce regard pittoresque de la mémoire est le projet Obsthald (2013-2017), dans le quartier d’Affoltern à Zurich.

La mémoire dans ce projet se traduit notamment par une réappropriation des cités-jardins suisses des années 40-50 où l’architecture et la nature se conditionnent mutuellement pour créer un paysage.

CONTEXTE D’INTÉRÊT

QUARTIER

Le quartier d’Affoltern a été marqué par de nombreuses constructions, transformant le tissu urbain, durant le siècle dernier. Il se caractérise principalement par ses nombreux immeubles d’habitation majoritairement construits dès la fin de la deuxième guerre mondiale, jusqu’à la fin des années 70. La construction de ces habitations devait répondre à un besoin croissant que constituait le développement du quartier et ses activités économiques. Diverses entreprises industrielles se sont installées avant la fin de la deuxième guerre mondiale entraînant une augmentation de la population passant de 2’600 habitant à 18’000 habitants³. À cette période, les logements, destinés aux ouvriers, devaient être bon marché, fonctionnels et présenter des qualités d’usages sains. De plus, les mouvements socialistes d’après-guerre ont fait preuve d’une volonté d’améliorer les conditions sociales en cherchant une meilleure équité entre bourgeois et ouvriers⁴.

De nombreuses colonies d’habitations vont ainsi être construites tout autour de Zürich dont « *l’essentiel réside [...] dans le jeu d’échelle – de l’individu au groupe et du logement à l’ensemble du pays – dans lequel chacun est « en même temps lui-même et parti d’un tout»* »⁵. Les architectes vont avoir la responsabilité de transmettre, à travers leur architecture, la vie ou la liberté d’expression en apportant un caractère festif à ces colonies, trouvant là une manière de contrebalancer le rationalisme et l’uniformité de ces colonies. On parle alors de mise en forme d’éléments (balustrades, auvents, aspects du mur, etc.) qui confèrent à chaque colonie une unité dans un ensemble, faisant ressortir le



Fig. 24
 A. H. Steiner, Affoltern,
 « Steiner Plan »

côté émotionnel de l'architecture. Le quartier d'Affoltern va également suivre cette dynamique comme le montre l'ancien plan urbain dessiné par Albert Heinrich Steiner, ancien architecte de la ville de Zurich. Ce plan présente l'ambition d'un nouveau développement du territoire, dont l'unité et la répétition des logements domestiques, dans un paysage de verdure, sont les maîtres mots.

RUE

La rue Obsthaldenstrasse se situe dans ce développement où des maisons ouvrières se mêlent à des colonies de maisons unifamiliales à deux étages, et des maisons multifamiliales à trois étages, toutes disposées en rangée. Malgré certaines rénovations et transformations de bâtiments, de nos jours, la rue garde une ambiance très résidentielle, à faible densité et à l'image de ces cités-jardins des années 40-50. Le bureau EMI le décrit en ces termes : « *La grande qualité du quartier réside dans sa faible densité et dans les espaces de jardin fortement verdoyants, principalement privés, situés entre les maisons.* »⁶.



Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27
bâtiments alentours:
Obsthaldenstrasse,
Primelstrasse et
Agleistrasse

PARCELLE

Les parcelles où prend place le projet d'EMI⁷ s'inscrivent dans un contexte riche des stigmates d'un passé, d'une société qui cherchait à s'unifier. Avant la construction de ce nouvel ensemble, les parcelles disposaient de plusieurs rangées de maisons unifamiliales et multifamiliales qui ne répondaient plus aux besoins actuels de la société. La coopérative Baugenossenschaft Süd-Ost, propriétaires des parcelles, a proposé une densification du site, en remplaçant qualitativement les bâtiments démolis par des nouveaux en suivant les idées de cité-jardin des années 40-50, à huit bureaux d'architectes zurichois sous la forme d'un concours.

C'est dans ce contexte d'intérêt que le bureau EMI a su développer un projet sous le regard de la mémoire à travers des principes pittoresques et un regard très attentif aux préexistants.



Fig. 28
vue Obsthaldenstrasse,
2015



Fig. 29
vue Obsthaldenstrasse,
2015



Fig. 30
Orthophoto, 2013

PAYSAGE EXTÉRIEUR: EMPRUNTE DU PASSÉ

Notre promenade pittoresque commence par une planification urbaine et volumétrique judicieuse des architectes.

Contrairement à la majorité des autres projets de concours présentés, la disposition de celui d'EMI s'inscrit dans la continuité d'une géométrie simple et répétitive ainsi que d'une hauteur relativement basse (trois étages seulement), présent dans l'ancien plan masse. Trois barres sont disposées habilement en relation avec leur contexte bâti et paysager. Ces dernières vont reprendre les mêmes orientations des bâtiments démolis comme le montre la figure 31, c'est-à-dire : un bâtiment en front de rue, un second perpendiculaire à la pente du terrain et parallèle au bâtiment voisin et le dernier, parallèle à la pente, vient enclore l'ensemble.

De plus, des parties subordonnées sont ajoutées à chaque corps de bâtiment, comme des « ruines d'un passé ». En effet, pour deux des trois bâtiments, ces parties se présentent comme des maisonnettes à deux étages, accolées au corps principal. Leurs dimensions plus étroites permettent d'apporter une variété à la façade donnant l'illusion que ces maisonnettes sont disposées en quinconces à l'image de celles détruites.

Cette implantation et cette morphologie simple qui suivent les traces du passé, font preuve d'un développement naturel et spontané, similaire à la spontanéité du pittoresque du XVIII^{ème} siècle. C'est donc tout naturellement que les architectes ont été guidés par cette mémoire, proposant une implantation imitant celle du passé, tout en y ajoutant une densité et une contemporanéité. Le but de leur démarche est de préserver la qualité de cité-jardin déjà présente dans ce quartier ainsi que la qualité résidentielle. En effet, la parcelle aurait pu être largement densifiée, comme l'ont proposé certains participants pour répondre au cahier des charges. Toutefois, apporter une nouvelle forme urbaine impliquerait une rupture trop brutale avec le paysage environnant. Les nombreuses parcelles voisines, de par leurs découpages parcellaires individuels, ne peuvent pas admettre de transformation urbaine fondamentale.

D'autres architectes comme *Mirlo Urbano Architekten* ont également repris les traces du passé avec une stratégie d'implantation similaire au bureau EMI, néanmoins bien différente dans leur proposition finale. En prenant le plan masse de *Mirlo Urbano Architekten*, nous pouvons voir que trois des quatre bâtiments longeant la rue Obsthaldenstrass et Primelstrasse se positionnent judicieusement



Fig. 31
Plan masse de l'ancienne
colonie
1:2'500

comme ceux de EMI, mais avec une densité toute autre où certains bâtiments peuvent monter jusqu'à cinq étages et en proposant des connexions entre espaces privés et publics difficiles. D'autres encore, ont proposé des solutions morphologiques nouvelles par rapport au tissu bâti actuel. C'est le cas du bureau *weberbrunner architekten* qui réinterprète la barre de logement en l'articulant, générant une cour avant à caractère très urbain et des jardins arrières.



Fig. 32
Mirlo Urbano Architekten,
Plan situation



Fig. 33
weberbrunner architekten,
Plan situation

PAYSAGE EXTÉRIEUR: NATURE

L'aménagement paysager du bureau EMI nous amène dans notre promenade pittoresque à la découverte du jardin extérieur. Ici, la nature et l'architecture composent un paysage à l'image des cités-jardins. Les architectes ont repris les principes qui composent les extérieurs de ces cités des années 40-50 : « *L'espace extérieur [...] repose sur trois éléments typiques de la région : des jardins à l'avant des entrées de maison au nord et au nord-ouest, des jardins privés au sud et au sud-est ainsi qu'une allée piétonne.* »⁸ De nombreuses colonies zurichoises se composent de cette manière comme le montrent les figures ci-contre. Le but était d'apporter une qualité d'usage pour chaque habitation avec un espace vert appropriatif, tout en gardant un esprit communautaire avec des aménagements favorisant les espaces de rencontre. Les bâtiments étaient ainsi disposés de manière autonome dans un ensemble de verdure, relié par des chemins.

Le bureau EMI a interprété ces trois éléments typiques de la région (jardin avant, jardin arrière privé et allée piétonne), que l'on retrouve dans les aménagements extérieurs des années 40-50, pour générer une variété d'espaces où se confrontent diverses atmosphères. Le chemin piéton principal qui longe les trois bâtiments s'accompagne de nombreuses variations comme des aires de jeux et des groupes d'arbres à chaque bifurcation, ainsi que la confrontation des jardins publics et des jardins privés rendant l'expérience pour l'usager pittoresque. En effet, l'harmonie est ici saturée d'une nature qui se développe naturellement, et une autre plus rationnelle, donnant le sentiment d'un déséquilibre lorsqu'on s'y promène. Cette sensation est renforcée grâce à la volonté des architectes de limiter les frontières entre le chemin public et les accès privés, représentée par de simples haies végétales et un dallage au sol. Cela donne une



Fig. 34
Siedlung Katzenbach,
ambiance



Fig. 35
vue de la colonie depuis
la place de jeux



Fig. 36
vue arrière de la colonie



Fig. 37
Plan masse
1.1'500

impression d'une continuité visuelle d'un ensemble complexe dans un paysage commun.

Accompagnés par la végétation, des éléments rapportés aux aménagements extérieurs, symbole d'une architecture passée, sont intégrés le long de la promenade. Ces éléments, de par leur caractère domestique, symbolisent la mémoire du site. En effet, le dallage séparant les jardins privés, les abris à poubelles et à vélos disposés devant les entrées des bâtiments, ainsi que les lumières éclairant le chemin piéton favorisent la reconstruction d'un paysage existant dans ce nouvel ensemble.

PAYSAGE EXTÉRIEUR: DÉCORS, DÉTAILS

D'autres éléments rapportés, cette fois-ci appartenant à l'expression architecturale du bâtiment, viennent compléter ce paysage de la mémoire. Les architectes ont fait le choix d'imiter l'expression naïve et modeste des bâtiments des années 40-50 par des choix constructifs et de matérialités adaptés. Cette atmosphère recherchée est celle qui dominait sur le site avant la destruction des bâtiments. A l'image des anciens bâtiments, les nouveaux se composent d'éléments constituant une production de masse : c'est-à-dire avec la construction d'un socle massif, une toiture légèrement à deux pans avec les descentes d'eaux pluviales en façade, des boîtes aux lettres disposées devant les entrées des immeubles, une construction simple en maçonnerie et revêtue de crépi qui a la particularité d'être facile d'entretien et durable dans le temps, etc. Tous ces éléments confèrent une atmosphère domestique typique des cités-jardins.

Un autre détail important de cette atmosphère est l'habillage des murs pignons des trois bâtiments. Les architectes ont fait appel à un artiste, Christian Hörlner, afin de décorer ces murs. L'idée qui se cache derrière ces œuvres d'art est la volonté de raconter la vie quotidienne du lieu en réinterprétant les dessins des murs des coopéra-

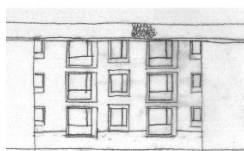


Fig. 38

EMI: Croquis d'intentions
Socle, crépi, toiture en
pente

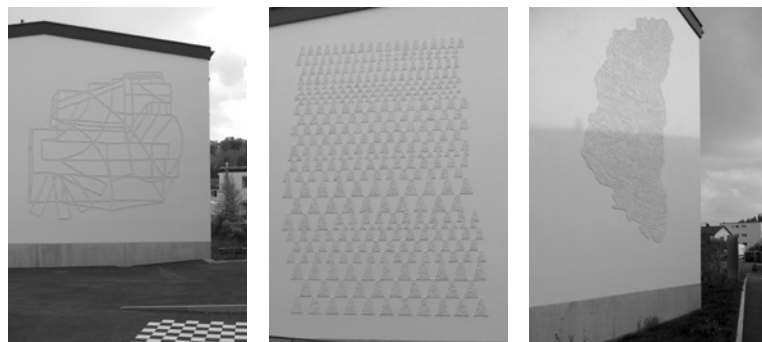


Fig. 39, Fig. 40, Fig. 41
trois vues successives des
trois murs pignons de
Christian Hörlner



Fig. 42
Façade Nord-Est

tives des années 40-50. Ces œuvres d'art racontent à la fois l'image d'un paysage périurbain et l'histoire de ce lieu.

Mais ce qui fait la particularité de ces bâtiments des années 40-50, c'est la volonté de se sortir d'une architecture uniforme en leur attribuant un côté émotionnel. Les architectes de l'époque vont alors se différencier de la production de masse par des éléments rapportés. Cela va être une source d'inspiration majeure pour le bureau EMI, qui va s'étendre à bien d'autres projets. Par exemple, le projet Dreieck (2014-2023), dont le site s'inscrit également dans une cité-jardin mais où le développement urbain est plus important, va se nourrir de ces éléments rapportés pour constituer une atmosphère très domestique dans un contexte dense. Deux points de vue sont présents dans ce projet : à la fois les bâtiments seuls décrivent une



Fig. 43
EMI: Projet Dreieck



Fig. 44
Sauter et Dirier colonie
d'habitation, Zurich-
Schwamendingen, 1946

atmosphère de cité-jardin, et dans leur environnement, ils dévoilent une densification urbaine contemporaine.

Les éléments rapportés du projet Obsthald, tels que les décrivaient les architectes de l'époque, sont représentés par les auvents aux entrées des bâtiments, par les balustrades vertes et les stores rouges des loggias, ainsi que par les nuances granulométriques du crépi des façades. Le bureau EMI, en réinterprétant ces principes, a su amener leur propre architecture dans cet ensemble sans que celui-ci ne contredise la mémoire du site. En effet, les balustrades symbolisent presque des œuvres d'art avec une matérialité qui reprend les codes classiques mais en y ajoutant une certaine complexité par le choix des motifs et de la couleur. Marin Steinmann dans son texte «A la recherche d'une normalité», publié dans *Formes fortes* en 2003, nous en parle en ses termes : « *La balustrade apparaît ici comme une forme de compensation : dans les conditions de la construction de masse, elle offre à l'architecte l'occasion de s'exprimer sur le plan artistique, alors même que son rôle se limite de plus en plus à gérer cette construction. La balustrade permet à l'architecte de laisser s'exprimer l'artiste qui est en lui* »⁹. Cette citation de Martin Steinmann peut être extrapolée sur l'ensemble des éléments rapportés, faisant d'eux des œuvres d'art.

En plus des éléments rapportés, les architectes ont voulu, par de diverses techniques, donner l'impression que les bâtiments apparaissent plus petits qu'ils ne le sont en réalité afin de perpétuer le dialogue avec son histoire et son contexte : donc de la mémoire. Pour se faire, ils ont fait le choix de composer les façades avec des ouvertures plus grandes que celles que nous trouvons habituellement dans le quartier. Toutefois, leurs proportions s'adaptent aux nouveaux volumes des trois bâtiments sensiblement plus grands que les précédents. Cette variation d'échelle place visuellement les bâtiments dans leur contexte. Un autre dispositif, représenté par



Fig. 45
Détail: auvent



Fig. 46
Détail: balustrade

des bandes d'enduits avec une granulométrie plus élevée, permet visuellement de casser le volume dans sa longueur.

Il est intéressant de comparer ce projet avec d'autres propositions présentées durant la phase du concours, du point de vue de leur expression architecturale. En effet, certains d'entre eux ont également cherché une imitation des cités-jardins comme le bureau *Mirlo Urbano Architekten*, déjà mentionné auparavant. D'autres, ont pris une position totalement déconnectée de leur contexte bâti, c'est le cas du bureau *Liechti Graf Zumsteg Architekten* qui propose une ambiance en rapport avec la nature où le bâtiment cherche, par ses bandes verticales et sa matérialité, à se fondre dans un nouvel environnement boisé. Le bureau *Zita Cotti Architekten*, quant à lui, donne une réponse très contemporaine avec de grandes ouvertures et une implantation qui contraste fortement avec l'existant. Enfin, le bureau *Adrian Streich Architekten* tente d'assembler deux ambiances différentes : l'une avec la brique, donne un caractère très urbain au site, tandis que l'autre avec son bardage bois apporte une réponse plus contextuelle.



Fig. 47, Fig. 48
(gauche) image de concours, *Mirlo Urbano Architekten*
(droite) image de concours, *Liechti Graf Zumsteg Arch.*

Fig. 49, Fig. 50

(gauche) image de concours,
Zita Cotti Architekten
(droite) image de concours,
Adrian Streich Architekten



PAYSAGE INTÉRIEUR

La typologie de ces trois bâtiments se divise en deux grands types: les appartements traditionnels et les parties subordonnées qui accueillent soit des petits logements sur deux étages et des chambres à louer, soit une salle communale pour le quartier.

Comme décrit précédemment, ces petits appartements de deux étages symbolisent, par leur volume réduit et leurs éléments rapportés comme les auvents et les boîtes aux lettres, des maisonnettes. Les architectes se servent de cette mémoire pour placer le programme annexe à la demande, c'est-à-dire des espaces dédiés à la communauté.

Le deuxième type de logement est, quant à lui, plus traditionnel. Les pièces des logements sont simples par leur orthogonalité et leurs proportions adaptées, ainsi que fonctionnelles avec l'intégration de meubles encastrés. La matérialité des logements est à l'image de la typologie : simple et fonctionnelle. En effet, les architectes ont fait le choix de mettre du carrelage brun au sol recouvrant l'ensemble de l'appartement et les murs sont peints en blanc. L'atmosphère qui s'y dégage est à l'image des logements ouvriers des années 40-50.

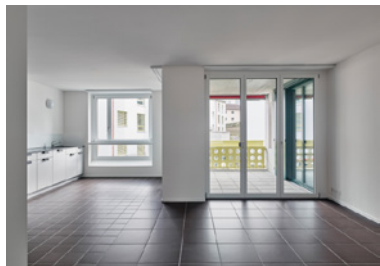
Cette atmosphère est renforcée par les pièces de vie qui sont toutes orientées au même endroit : vers les jardins privés où vient se nicher une loggia. Cette dernière offre une transition entre l'intérieur et l'extérieur par son traitement de la façade en vert foncé, à l'image d'une nature dense, ainsi que l'intégration d'une jardinière dans le



Fig. 51
Détail: jardinière du garde corps

Fig. 52, Fig. 53

(droite) vue depuis la loggia
(gauche) vue intérieure, depuis le séjour



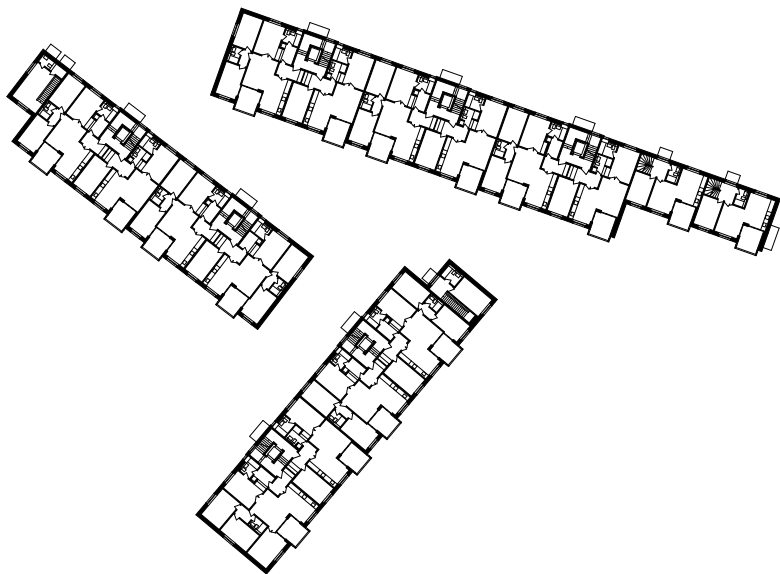


Fig. 54
typologie: plan d'étage
1.1'000

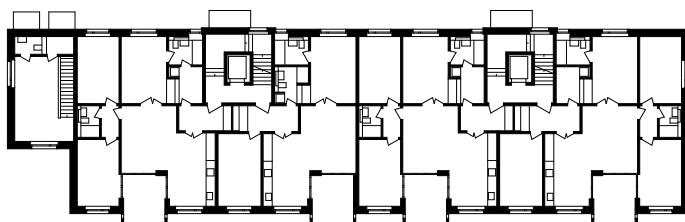


Fig. 55
typologie: plan d'étage
1.500

profilé de la balustrade. Cette loggia permet d'amener le jardin à l'intérieur du logement. Le bâtiment et le jardin se réunissent pour former une unité.

Dans ce projet, le jardin tout comme les bâtiments font appel à la mémoire par leur forme et leur caractère architectural. Individuellement, chaque élément se réfère à un passé commun symbole des années 40-50 qui fait encore partie de l'ambiance actuelle du quartier, mais avec des points de vue différents. Finalement, l'architecture et la nature se retrouvent et se conditionnent, comme l'explique EMI dans cette phrase : « *Idéalement, l'architecture et le jardin sont des déterminants mutuels et liés comme une unité inséparable.* »¹⁰



Fig. 56
EMI: Image de concours

REGARD PITTORESQUE 2

GENIUS LOCI

Le projet de EMI qui se nomme Avellana (2010-2012) est situé dans le quartier Schwamendingen à Zurich. Il démontre, par divers procédés, un regard pittoresque du genius loci.

Le genius loci est dans ce projet représenté à plusieurs échelles, toujours dans cette volonté de combiner l'architecture et la nature dans un paysage commun.

« Le genius loci, si nous le posons en termes de planifications modernes, est le caractère du site et le caractère du site est, dans une ville, non seulement géographique, mais aussi historique, social et particulièrement esthétique. »¹¹

CONTEXTE D'INTÉRÊT

QUARTIER

Le quartier Schwamendingen fut autrefois un village agricole entouré par la grande forêt boisée *Zürichberg*, du fleuve la *Glatt* qui était un lieu propice au développement de la pêche ainsi que des vergers et des champs. Ce lieu était donc propice au développement agricole. De nombreuses maisons de campagnes ont été construites le long de la route de rurale principale reliant le quartier d'Orlikon où se développaient de grandes industries, jusqu'à Winterthur. Ce quartier gardera une atmosphère générale très rurale par sa faible densification jusqu'au XX^{ème} et notamment jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale. Schwamendingen tout comme le quartier Affoltern, s'est vu se transformer en un vaste quartier résidentiel et commercial. Albert Heinrich Steiner (cité précédemment) a également dessiné un plan d'aménagement urbanistique de ce quartier qui suit les principes de cité-jardin dans les années 1940 : des rangées de maisons unifamiliales et multifamiliales disposées le long de grandes avenues et où des espaces verts viennent se composer dans l'ensemble. De nombreux bâtiments anciens ont été démolis pour créer un nouveau quartier plus contemporain où se mélangent les commerces et les résidences. Toutefois, le centre historique de la ville situé au pied de la forêt *Zürichberg*, garde les traces d'une structure villageoise grâce à des blocs entiers de bâtiments ruraux qui se distinguent dans leur architecture et dans l'organisation ur-

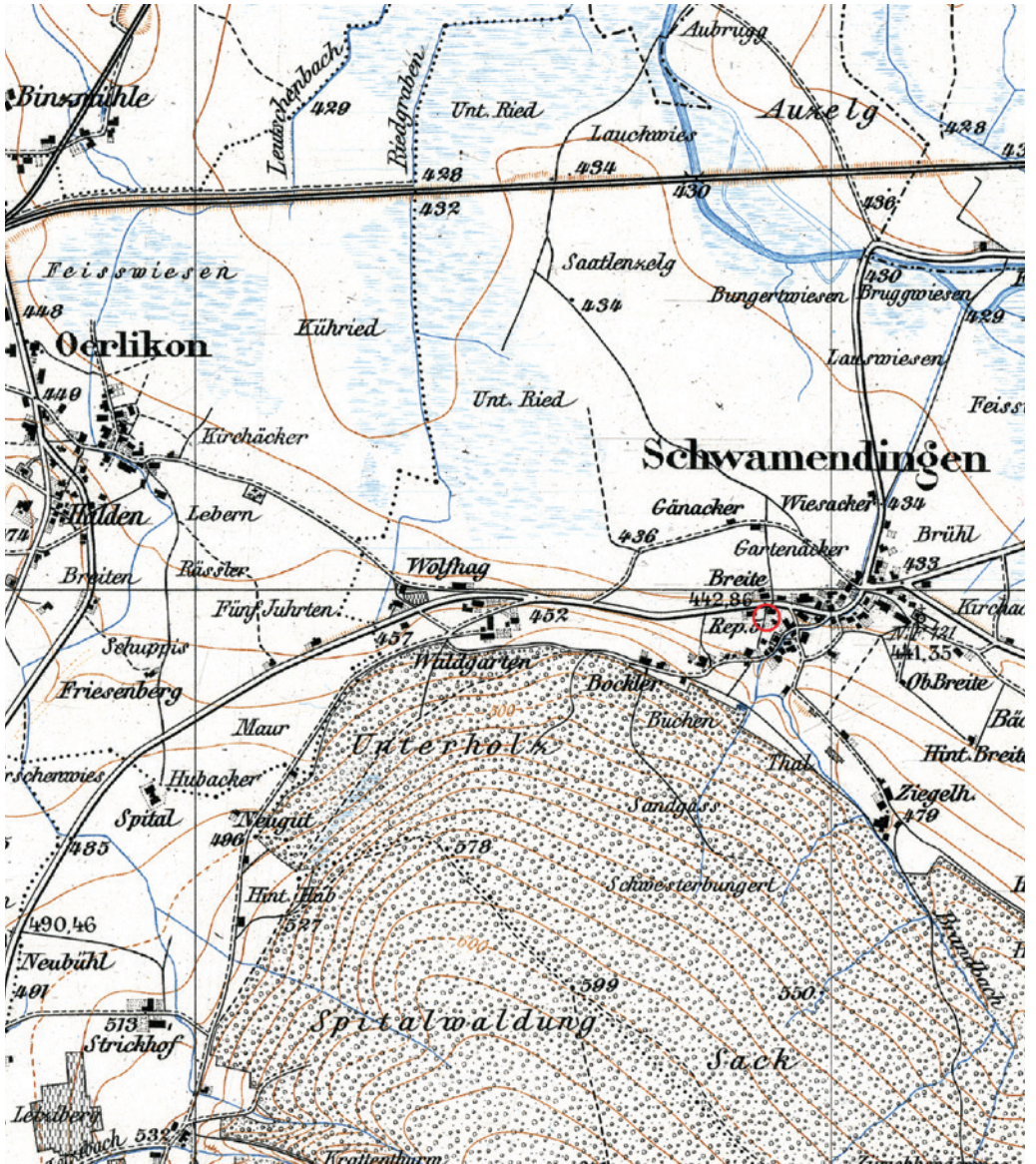


Fig. 57
 Quartiers
 Schwamendingen et
 Oerlikon, Carte Siegfried
 Première édition, 1864

baine de ces nouveaux logements.¹²

RUE

La banlieue de la Winterthurerstrasse présente un tissu urbain hétérogène où se trouvait l'ancien centre du village, dont les traces sont encore aujourd'hui préservées. Ce tissu se compose de la nouvelle colonie d'habitation *Blocker*, achevée en 2007, dont l'architecture très contemporaine contraste avec les bâtiments ruraux encore très présents dans cette partie du quartier. Ces bâtiments ruraux se caractérisent par une architecture traduisant le travail agricole ainsi que par des jardins très verdoyants souvent aménagés d'un potager et d'une cabane de jardin.

Fig. 58, Fig. 59
bâtiments alentours:
(gauche) logement *Blocker*
(droite) Winterthurerstrasse



Fig. 60, Fig. 61
bâtiments alentours:
Blocklerstrasse



PARCELLE

La parcelle était, avant sa construction, un terrain à bâtir vierge servant de jardin accompagné d'une ferme classée monument historique et d'un petit ruisseau qui longe la parcelle du côté de la colonie *Blocker*. En ce sens la ferme constitue, dans cet ensemble, le bâtiment principal par sa position et son architecture. La partie non aménagée symbolise le jardin arrière.

La volonté de la coopérative *Wogeno Zürich*¹³ sur cette parcelle a été de proposer un projet qui puisse compléter la demande de logement en lien avec le lotissement *Blocker*. Le but était de poursuivre l'évolution de cette zone dans le sens du développement durable et dans un esprit qui rassemble à la fois la communauté et les besoins indi-

viduels. Les appartements doivent être donc à faible coût, construit en bois et polyvalent.



Fig. 62
Vue de la parcelle avant
la construction, depuis
les logements *Blocker*



Fig. 63
Orthophoto, 2010

C'est avec toutes ces données que la coopérative *Wogeno Zürich* a lancée en 2009 un concours sur cette parcelle en pré-qualifiant huit bureaux d'architectes. Le projet de EMI en sortira lauréat.

Ce contexte d'intérêt a été la base pour le bureau EMI dans le développement du processus projectuel de ce projet. Ils en parlent en ces termes : « *Ici, l'histoire conceptuelle des jardins et de l'aménagement paysager figure comme une source pour la production d'une signification et d'idées architecturales.* »¹⁴ Là encore, c'est par des principes pittoresques ainsi qu'un regard attentif du lieu que le bureau EMI a su développer un projet sur le regard du *genius loci*.

PAYSAGE EXTÉRIEUR: EMPRUNTE DU LIEU

En premier lieu, les architectes ont cherché à faire émerger l'image qui sommeillait derrière ce site. Pour eux, l'emplacement dans l'ancien quartier Schwamendigen, où l'atmosphère rurale a su résister aux multiples changements du quartier, et la situation particulière de la parcelle qui symbolise un jardin subordonné aux fermes voisines, ont été leurs principales sources d'influence. La parcelle, à l'origine, dégage de forts attributs de jardin : de par sa végétation irrégulière, son emplacement, ses artefacts comme la cabane à jardin. L'histoire et la culture du lieu se rassemblent et dialoguent pour constituer l'âme du lieu. C'est ce que le bureau EMI a cherché à mettre en évidence pour générer une forme architecturale sur ce site. Cela devient une source de créativité pour le développement architectural. La morphologie du bâtiment réagit à son contexte, mais surtout il devient son contexte. En d'autres termes, les architectes ont cherché à retranscrire une situation qui existait à la base : « *Les caractéristiques structurelles du jardin ont également été transférées à l'architecture d'Avellana, en particulier les caractéristiques de croissance spontanée, de hasard et d'absence de forme, qui s'expriment dans la composition du volume, les avant-toits et pignons, l'emplacement des fenêtres et la coloration des façades.* »¹⁵ C'est donc naturellement qu'une forme informelle s'est mise en place afin de traduire cette image de jardin si spécifique au lieu et qui est elle-même informelle.

Le volume se développe en longueur, perpendiculairement à la pente du terrain, dû à la situation parcellaire. Il est alors plié et cassé à de multiples reprises aux deux faces principales du bâtiment. Nous avons une lecture discontinue d'un bâtiment entraînant des sensations d'irrégularités et de variétés visuelles. La toiture favorise ces sensations par sa pente très légère qui semble basculer à cheval entre les deux faces. De plus, cette toiture permet de réduire la faible hauteur du bâtiment qui ne comprend que deux étages. La hauteur de ce dernier, plus petite que celle du corps de ferme principal, permet de perpétuer un sentiment de subordination de l'un par rapport à l'autre, à l'image des cabanes de jardins en arrière plan.

Nous pouvons donc dire que la forme informelle de ce projet évoque quelque chose de formelle.

Fig. 64
Façade Nord-Ouest
présenté au concours,
1.2'000





Fig. 65
Vue coté ruisseau

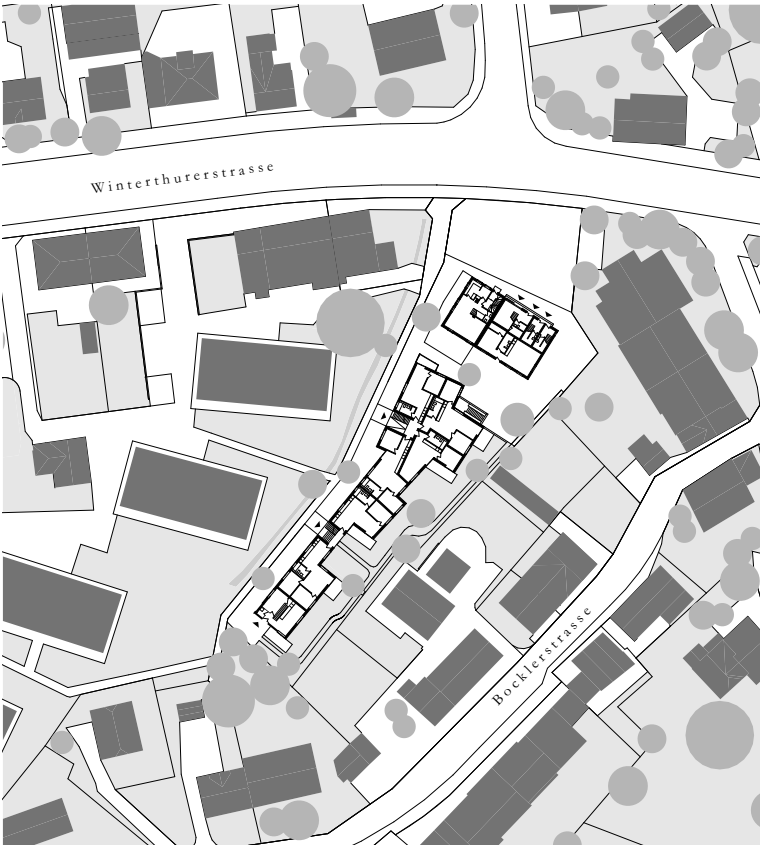


Fig. 66
Plan masse
1.1'500

D'autres projets du concours réagissent de manière similaire au projet de EMI. C'est le cas du projet *rear window* du bureau Loeliger Strub Architektur. Leur implantation dialogue avec les mêmes repaires contextuels : à savoir le ruisseau d'un côté et les bâtiments ruraux voisins de l'autre. Toutefois, le volume final propose un assemblage de formes très rationnelles qui cherchent plus à imiter les fermes voisines dans leurs morphologies, comme une copie du tissu urbain. Une autre attitude d'implantation est de proposer une série de villas multifamiliales en prenant pour référence la continuité morphologique avec les bâtiments résidentiels *Blocker*. C'est le cas du projet *Kanbium*, du bureau Kreis 8 Architekten. Ce dispositif néglige les qualités intrinsèques du lieu en proposant un nouveau tissu urbain, axé sur la domesticité du lieu plutôt que la ruralité. C'est pourquoi, l'intégration d'une atmosphère informelle retranscrite en une forme architecturale, à l'image des jardins pittoresques, a permis au bureau EMI de se différencier. L'architecture et la nature, dans ce projet interagissent pour ne créer qu'un paysage : celui d'un jardin.



Fig. 67, Fig. 68
 (gauche) projet *rear window*, Loeliger Strub Architektur
 (gauche) projet *Kanbium*, Kreis 8 Architekten



PAYSAGE EXTÉRIEUR : NATURE

Comme énoncé précédemment, le volume du bâtiment réagit à deux contextes : le ruisseau qui longe la parcelle sur le versant ouest et les bâtiments ruraux accompagnés de leur jardin sur le versant est. Le bâtiment ne fait donc pas qu'imiter son contexte, il dialogue avec celui-ci en interagissant différemment avec la nature qui l'entoure.

Coté ruisseau, les lignes du bâtiment sont plus fluides grâce à de simples plis et des trous dans la façade. Cette fluidité traduit en un sens l'état naturel de l'eau. Un chemin en gravier, longeant le bâtiment, accompagne le flâneur dans une promenade bucolique. Ce chemin s'étend du ruisseau à la façade et dresse des limites floues entre le domaine public et le celui privé. Ponctuellement, de la végétation en pieds de façade est disposée pour symboliser cette limite. Celle-ci se développe naturellement, à la manière d'une nature sauvage. Ainsi, le naturel du ruisseau et l'architecture du bâtiment dialoguent ensemble pour créer ce paysage bucolique.



Fig. 69
vue coté ruisseau

De l'autre côté du bâtiment, une autre atmosphère se fait ressentir, plus structurée et complexe. Les architectes ont cassé le volume du bâtiment pour que celui-ci ne soit pas lisible dans son intégralité lorsque nous nous y promenons. Cela permet de suggérer une multitude de volumes individuels à l'image des maisons rurales voisines. Un caractère plus privatif est également recherché dans l'aménagement paysager. Des petites haies diverses sont disposées de telle manière à séparer visuellement les jardins pouvant être perçus comme privatifs. Des arbres fruitiers sont également plantés

afin de renforcer le caractère domestique et rural du lieu, à l'image des jardins potagers des logements ruraux. De même, un petit chemin piéton borde la parcelle. Contrairement au chemin en gravier, celui-ci semble indéfini, voir inexistant.

Ces aménagements paysagés permettent ainsi de consolider une atmosphère de jardins privés, domestiques qui dialoguent avec ceux de leurs voisins.



Fig. 70
vue coté maisons rurales

PAYSAGE EXTÉRIEUR : DÉCORS, DÉTAILS

L'expression architecturale du bâtiment, tout comme sa volumétrie, propose un développement qui se base sur des principes informels, de spontanéité et de hasard. Ces principes dérivent des caractéristiques d'un jardin. À ce moment de l'analyse, nous pouvons nous poser la question de la spontanéité dans une forme architecturale. En effet, l'architecture ne peut en un sens pas être spontanée dû à sa planification qui en découle. Tout choix architectural est, pour ainsi dire, planifié. Il est donc difficile de le considérer comme issu d'un développement spontané. Toutefois, les architectes ont réussi à trouver divers dispositifs architecturaux qui, par l'image qu'ils évoquent, présentent un état de spontanéité. En effet, le bâtiment représente l'image d'une cabane de jardin: par ses gouttières apparentes, son toit plat, ses avants toit ainsi que son caractère bricolé. Or la cabane de jardin rurale, comme celle anciennement présente sur le site, se caractérise par une architecture spontanée en perpétuelle transformation. Les architectes ont donc réussi à créer tout une narration autour de cette architecture dont son langage est reconnaissable pour l'utilisateur.



Fig. 71
EMI: image utilisée lors de la conception du projet

Fig. 72
vue frontale de la façade, côté maisons rurales



De plus, la spontanéité s'exprime également à travers la façade du bâtiment. En effet, les architectes ont appliqué, aux cadres de fenêtres ainsi qu'aux stores toiles, une palette de différentes nuances de verts. Cette couleur vient se mélanger à la nature environnante, aux feuilles des arbres qui varient aux grés des saisons. De même, la disposition variable des fenêtres et leur diverse taille viennent renforcer cette atmosphère d'un développement spontané.



Fig. 73
EMI: croquis d'intention



Fig. 74
détail: fenêtre

La main courante de l'escalier extérieur permet également d'enrichir ce paysage. Cette dernière est dessinée comme une plante grimpante pour ensuite devenir l'éclairage de la cage, comme si la nature devenait architecture. Nous pouvons donc admettre que la façade est en perpétuelle transformation grâce à la nature qui l'entoure et avec laquelle elle forme un paysage commun.

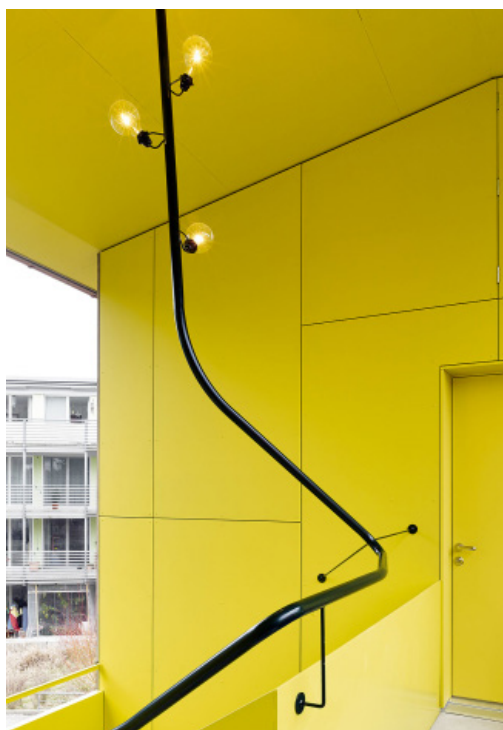


Fig. 75
détail: main courante

En plus d'un caractère de spontanéité, d'informe, certains détails architecturaux nous renvoient à une image de bâtiments ruraux. Cela permet d'insérer le bâtiment dans ce paysage rural. C'est le cas des escaliers qui donnent accès aux logements. Ils sont externes à l'enveloppe thermique, nous pouvons penser, par économie de moyen comme doit être un bâtiment rural.

Le bureau EMI nous parle dans ce contexte d'ouverture de forme liée à la variété d'interprétation que le bâtiment peut avoir : « *L'apparence du monde naturel est liée à la croissance et à la décomposition ; il est sujet à des changements constants. Viser cette ouverture de forme peut aussi être très attrayant en architecture.* »¹⁶

PAYSAGE INTÉRIEUR

La typologie est intéressante car elle présente également une atmosphère spontanée, provisoire symbole de la spontanéité des jardins. Tous les appartements suivent une même scénographie, mais aucun d'eux n'est identique dans la typologie, dû à la morphologie décomposée du volume bâti. Ainsi, nous retrouverons diverses variations sur l'emplacement des balcons, l'orientation des logements ainsi que la disposition des diverses pièces. La scénographie des logements se développe ainsi : l'accès aux appartements se fait depuis l'extérieur et donne directement sur la cuisine du logement. L'entrée se fait de manière très brutale. Aucune séquence spatiale (par exemple un hall d'entrée) est mise en place entre l'extérieur et l'intérieur. Ce dispositif imite ceux des maisons de campagnes où l'on rentrait directement dans la cuisine qui était, à l'époque, la pièce de vie principale du foyer. Un premier tableau se dresse dans la lecture du paysage intérieur du logement : celui du contexte, de la ruralité. Cette image sera renforcée par le choix d'une matérialité simple et économique : du lino au sol, des murs blancs, des menuiseries en mélèze.

Dans le prolongement de la cuisine, un second espace se dessine selon une autre orientation. Cela permet d'apporter une variété de vues et une fluidité dans le mouvement intérieur de ce grand espace de vie. Toutes les pièces annexes ont un accès direct depuis cet espace, supprimant ainsi tout couloir au logement. Chaque pièce annexe dispose d'une porte sans cadre et toute hauteur à simple ou double vantaux. Ce dispositif permet de suggérer une modularité de l'espace dans le sens où chaque pièce secondaire peut devenir la continuité d'une pièce principale. Ces espaces sont alors indéterminés de par leur disposition, du traitement de leur grande ouverture ainsi qu'une matérialité simple qui ne suggère aucune orientation dans le mouvement des pièces. Ils insufflent alors une continuité de l'espace principal. Ce dispositif gomme également toutes hiérarchies d'espaces que pourrait avoir un logement plus classique. Cette

Fig. 76, Fig. 77
(droite) vue depuis la
cuisine
(gauche) vue depuis le
séjour



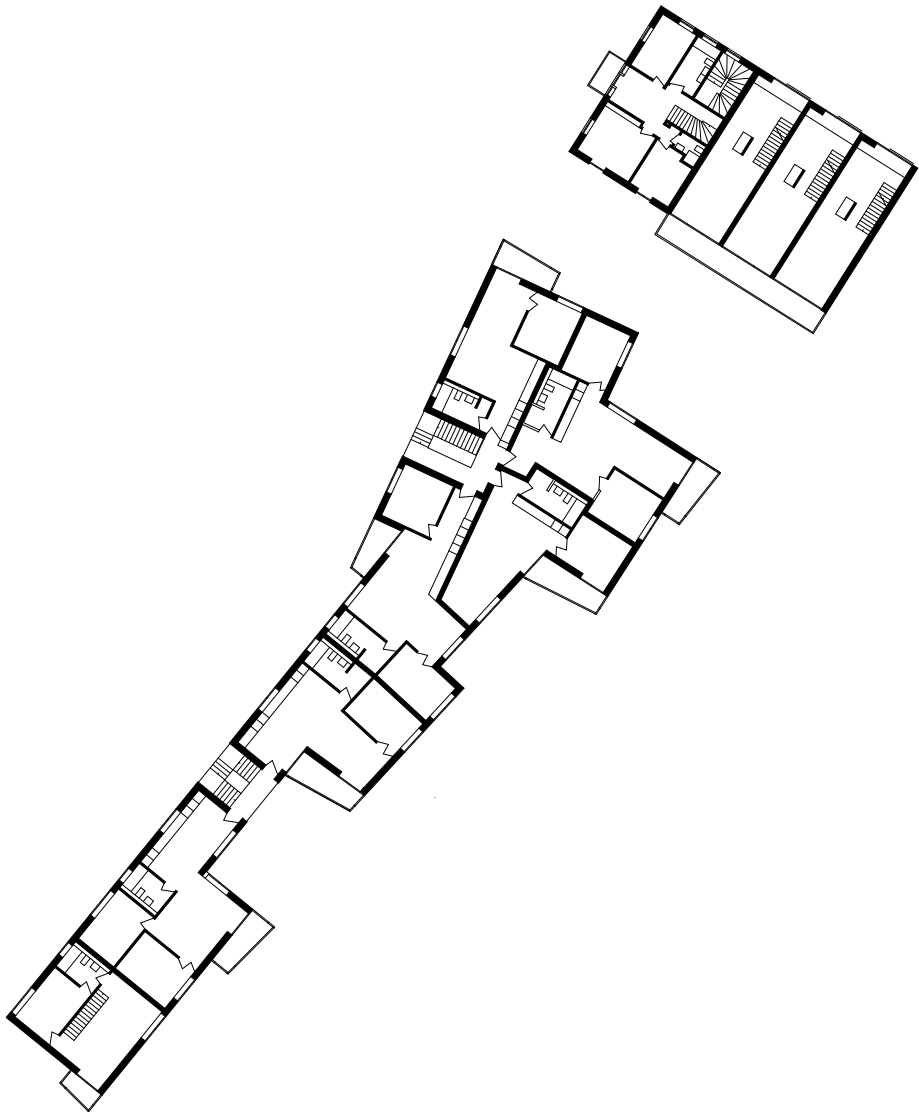


Fig. 78
Typologie: plan d'étage
1.500

indétermination intérieure fait écho au développement spontané du bâtiment dans le sens où la typologie renvoie à cette idée de forme ouverte où chaque utilisateur véhicule sa propre interprétation de l'espace intérieur. Le paysage intérieur

Ce projet résume une lecture assidue du site qu'ont utilisé les architectes pour développer une forme architecturale. Le *genius loci* est à la fois représenté à l'extérieur comme à l'intérieur du bâtiment sous la forme informelle du jardin.

Un nouveau paysage se dresse alors sur cette parcelle mais ce dernier garde les mêmes sentiments qu'auparavant.



Fig. 79

EMI: Image de concours

Le projet Toblerstrasse (2011-2017) de EMI est un exemple remarquable en ce qui concerne l'interprétation de la forme ouverte. Cette dernière se traduit notamment dans la morphologie des volumes pleins et vides dont la forme instable traduit celle de la nature.

CONTEXTE D'INTÉRÊT

QUARTIER

Dès le XVIII^{ème} siècle, Le quartier Fluntern a su tirer parti de sa topographie en pente pour aménager une agriculture propice à cette caractéristique. Des champs viticoles vont alors se développer sur ce territoire devenant, avec la soie, les sources de revenus principales pour les habitants. Des fermes individuelles et des domaines agricoles ont façonné l'image du quartier jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle. L'aménagement d'un nouveau réseau routier entre Fluntern et Hottingen a transformé le paysage du quartier avec l'apparition de maisons bourgeoises, de villas majestueuses et de maisons modestes d'artisans se substituant aux champs agricoles. Ces nouvelles constructions ont véhiculé des changements sociaux et culturels du quartier qui « *correspondait à l'idéal de la vie bourgeoise en dehors de la ville* »¹⁷. Puis, au début du XX^{ème} siècle, une deuxième vague de constructions de villas unifamiliales et multifamiliales, ainsi que des coopératives comblèrent les derniers champs agricoles restants. De plus, de nombreux bâtiments commerciaux ainsi que des institutions tels que des hôpitaux et des écoles se sont implantés dans ce quartier, proche du centre-ville.¹⁸

L'atmosphère globale qui se dégage de ce quartier est un tissu urbain homogène : conglomérat de bâtiments individuels disposés au centre de jardins individuels. Le quartier étant très bourgeois, les entrées sur rue des bâtiments sont traitées de telle manière à ce qu'elles soient mises en scène. Le but est de mettre en avant la maison ainsi que le jardin luxuriant de cette dernière. Cette atmosphère très généralisée façonne les espaces publics pour créer un ensemble très végétal.



Fig. 80
Quartier Flutern,
Carte Siegfried Première
édition

RUE

La rue de la Toblerstrasse se caractérise par ses « *immeubles d'habitation hétérogènes et verdoyants sur une pente* »¹⁹. Ce sont principalement des immeubles d'habitations et des villas de deux à trois étages datant du début du XX^{ème} siècle et des immeubles à plus grand volume beaucoup plus contemporains. Le bureau EMI en parle en ces termes : « *Les bâtiments environnants du Zürichberg se composent en grande partie de bâtiments individuels sur des parcelles de terrain plus petites, entre lesquelles s'étendent des espaces verts privés densément peuplés* »²⁰. Généralement, l'atmosphère s'inscrit dans cette dynamique de logements bourgeois grâce à de nombreux artefacts qui l'énoncent. Plusieurs maisons unifamiliales ou multifamiliales disposent de murets en pierre complétés par des haies végétales et des arbustes qui viennent border les parcelles. De plus, les maisons sont souvent disposées au centre de la parcelle et rayonnent avec le jardin. Cela permet de générer une atmosphère d'un paysage uni, d'un ensemble. Cette unité est amplifiée par une rangée d'arbres qui renforce cette atmosphère de jardin et façonne le chemin piéton public.



Fig. 81, Fig. 82
bâtiments alentours:
(gauche) rue
Freudwilerweg
(droite) rue
Hadlaubstrasse

PARCELLE

Les deux parcelles où est construite la nouvelle colonie d'habitation du bureau EMI²¹ accueillait un ensemble résidentiel qui datait de 1929²². Ce dernier reprenait les codes de cités-jardins: des rangées de bâtiments disposés dans un écrin de verdure, et favorisant la lecture d'un paysage uni avec la présence de murets bordant la rue principale ainsi qu'une végétation abondante. De plus, les bâtiments étaient disposés de telles manières à ce qu'il y ait une séquence entre plein et vide, le vide représentant une percée de verdure.

Ce contexte d'intérêt a été le moteur pour le bureau EMI lors de l'élaboration du projet Toblerstrasse. Le pittoresque sous le regard de la forme ouverte leur a permis de répondre habilement aux problématiques majeures du site : entre formes originales et contemporanéité.



Fig. 83
vue Toblerstrasse,
2014



Fig. 84
vue Toblerstrasse,
2014



Fig. 85
Orthophoto, 2013

PAYSAGE EXTÉRIEUR: EMPRUNTE DE L'OUVERTURE

Cette nouvelle colonie est constituée de treize bâtiments individuels venant remplacer les anciens qui ne répondaient plus à la demande de logement actuelle. Leurs morphologies variées et irrégulières contrastent avec les formes très rationnelles de l'ancienne colonie. Au total, cet ensemble comprend seulement six types de bâtiments différents par la répétition de certains volumes. Leur rotation ou encore leur renversement permet de ne pas percevoir cette répétition de volumes, favorisant ainsi une impression de bâtiments solitaires. Cette variété de formes disposée dans un jardin de verdure imite alors le tissu urbain alentour : succession de bâtiments individuels disposés dans un écrin de verdure.

En plus de leur morphologie, leur disposition permet d'établir deux atmosphères différentes, qui existent dans ce quartier : une, publique, liée à l'espace de la rue, et la deuxième plus intime associée aux jardins. Pour se faire, les architectes ont disposé et plié les bâtiments afin de créer un resserrement en front de rue. Les façades sur rue, légèrement pliées, s'alignent ensemble comme pour marquer une frontière entre l'espace public de la rue et l'espace privée des logements. Ce sentiment est renforcé par la forme de l'espace non bâti qui ne laisse percevoir que des percées visuelles sur la rue. Cette dernière vient ensuite s'ouvrir pour laisser place à des aires de jeux ou jardins destinés à la colonie. La variété des formes, la déformation géométrique, permettent donc de disposer d'une variété d'ambiances et surtout cela fait en sorte que les bâtiments puissent rayonner, en adéquation avec l'espace environnant. En d'autres termes, les bâtiments n'ont pas une orientation définie, mais une multitude. Cela reprend les caractéristiques du type de bâti présent dans ce quartier, comme énoncé précédemment : des bâtiments solitaires qui ne perçoivent pas une orientation précise mais plusieurs qui interagissent avec l'ensemble de sa parcelle. De plus, la multiplication des plis de façades du construit, ainsi que l'usage d'attique au 5^{ème} étage permettent de ne pas percevoir la densité, bien plus élevée, que les bâtiments précédents dans ce nouvel ensemble.

Pour le bureau EMI, « *Le projet montre comment il est possible, malgré une densité de construction nettement plus élevée, de relier la typologie et l'atmosphère des bâtiments existants tout en intégrant les aspects actuels du logement coopératif.* »²³

Cette recherche atmosphérique, dans ce projet, lie l'architecture et la nature où l'un conditionne l'autre. La morphologie du bâti dialogue avec celle du non bâti donnant ainsi un équilibre entre les deux. Les

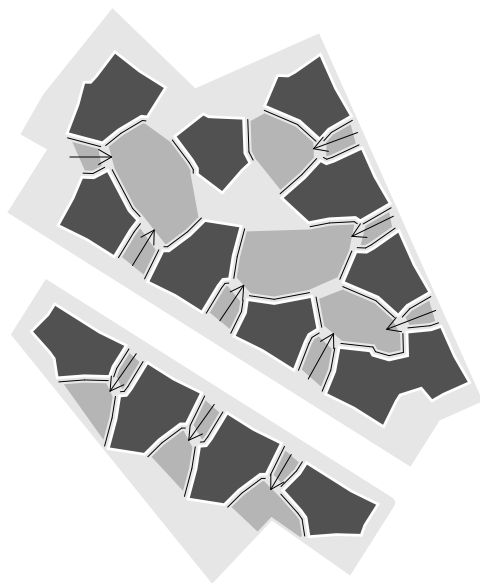


Fig. 86
Principes d'implantation
1.2'500

architectes essayent donc, à travers cette implantation, d'interpréter différentes situations existantes à travers des formes ouvertes. Pour eux, cette forme devient un moyen de développer un nouveau processus projectuel qui cherche à imiter les choses tout en ayant sa propre définition. Ils en parlent en ces termes : « *Cela fait référence à une forme [en parlant de la forme ouverte] qui peut être multicouche, multipartite, impure, floue, imprécise, anti-classique, anti-typologique, informelle, non causale, fragmentée, sémantiquement faible, ambiguë et parfois laide.* »²⁴

PAYSAGE EXTÉRIEUR : NATURE

Comme vu précédemment, ce projet peint un paysage où architecture et nature se conditionnent pour générer diverses atmosphères répondant à une perméabilité visuelle et physique.

Une première atmosphère recherchée est celle de l'espace de la rue publique. Pour se faire, le bureau EMI a repris certains codes architecturaux qui façonnent actuellement le quartier ainsi que l'ancienne colonie sur laquelle repose le projet. Un des premiers codes est le muret de jardins en gneiss accompagné d'une haie végétale bien taillée disposée aux entrées principales des logements donnant sur la rue. Ici, la nature est totalement maîtrisée et vient compléter visuellement la rangée d'arbres du chemin public qui longe la rue. Ce contrôle favorise la mise en scène des entrées des bâtiments tout en attribuant un caractère de jardin à l'ensemble.



Fig. 87
Vue depuis la rue
Toblerstrasse



Fig. 88
Plan masse
1:1'500

Une autre atmosphère vient compléter celle de la rue, plus irrégulière et variée. Elle est représentée par les diverses percées végétales qui s'ouvrent ensuite sur de multiples jardins aménagés pour la communauté. L'une d'elles va également suivre l'ancien chemin Otto-Lang-Weg, situé dans la partie supérieure de la colonie. Afin de le différencier des autres chemins, son sentier est plus large et cherche à se connecter avec tous les autres. De plus, il traverse les espaces majeurs des aménagements extérieurs de la colonie, à savoir : « *la place de scène, le miroir plat de la pelouse, l'herbe en terrasse et l'hexagone irrégulier du terrain de jeux des serpents.* »²⁵

Le terrain en pente favorise cette diversité d'aménagements ainsi que les parcours variés entre les bâtiments de la colonie. En effet, de nombreux escaliers sont disposés entre les bâtiments reproduisant les sentiers entre les logements des parcelles voisines. Des aménagements en plateaux sont également conçus pour répondre à la pente du terrain.

Nous pouvons lire une évolution de l'intime à travers cet aménagement paysagé complété de la forme des bâtiments. En effet, les espaces étroits entre les bâtiments laissent percevoir une nature sauvage à l'image d'un jardin privé avec une plantation d'arbustes fleuris ainsi que des arbres solitaires. L'ouverture vers de grands espaces de jardins confère un esprit plus communautaire, dû notamment à une nature plus maîtrisée voire artificielle. La nature répond ici à des nécessités d'usage comme des aires de jeu. De plus, les façades du bâtiment concave permettent de générer des espaces extérieurs ressemblant à des arrangements baroques. Or ces derniers étaient caractérisés par la mise en scène de l'architecture et du pouvoir par des dispositifs tels : « *la recherche du mouvement, la torsion des formes, le spectaculaire, l'imposant, le massif, et les effets d'illusion.* »²⁶ Ensemble, les bâtiments et les jardins permettent de créer un décor paysagé.



Fig. 89
Gustave Ammann:
marches le long de la
topographie du jardin de
la maison Studer, début
des années 1940

Le bureau EMI a pris pour référence le célèbre architecte paysagiste Gustave Ammann (1885-1955) pour concevoir leurs propres aménagements extérieurs afin d'inscrire leur colonie dans une continuité visuelle avec le paysage qui l'entoure. En effet, Gustave Ammann est connu pour avoir réalisé de nombreux jardins et parcs suisses, notamment à Zürich. Le quartier Fluntern garde encore les traces de ces aménagements en terrasse qui lui permettait de créer des espaces ouverts.

Ces aménagements paysagés assemblent ainsi plusieurs influences pour donner une identité propre à la nouvelle colonie tout en l'inscrivant également dans son contexte.



Fig. 90, Fig. 91, Fig. 92
Vues successives à travers
la colonies

PAYSAGE EXTÉRIEUR : DÉCORS, DÉTAIL

Tout comme les aménagements extérieurs, l'expression architecturale de la façade imite certains codes architecturaux des bâtiments alentour en plus de les inscrire dans un contexte topographique par l'emploi de bandes horizontales. En effet, ces dernières sont les éléments centraux du caractère architectural des bâtiments puisqu'elles imposent les proportions des fenêtres et des garde-corps des loggias. Ce type d'architecture imite celles des bâtiments voisins allant jusqu'à copier le style des cadres de fenêtres. Cela permet à la colonie de se rattacher visuellement au quartier en homogénéisant le caractère architectural.

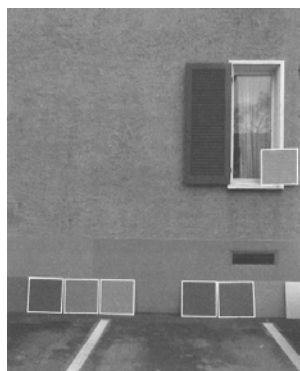


Fig. 93, Fig. 94
EMI: recherches d'intention

De plus, ce « *parapet* » est réinterprété en faisant le pourtour du bâtiment et dupliqué à chaque étage. Cela confère aux bâtiments une forte plasticité qui contraste avec la topographie du site. De plus, la couleur de l'enduit de façade utilisée s'inscrit à la fois dans la dynamique du lieu et dans la mémoire de celle-ci. En effet, les couleurs, aubergine pour les bâtiments bas, et ocre pour les bâtiments en hauteur, reprennent les mêmes teintes que celles qui existaient dans les anciennes colonies. Un travail de recherche et d'échantillonnage a d'ailleurs été mis en place par les architectes. Toutefois, ils se sont accordés une certaine liberté en employant jusqu'à quatre tons d'ocre. Cela permet à l'ensemble de gagner en profondeur. De plus, le traitement de l'enduit n'est pas projeté comme ceux des bâtiments voisins, mais est griffé créant des motifs sur la façade. Cela permet de renforcer le jeu d'ombre et de lumière déjà présent par le *parapet* et les fenêtres.

Ainsi tous les éléments de la façade, provenant de champs divers, permettent aux bâtiments de conférer leur propre identité grâce à une libre interprétation de chaque élément.



Fig. 95
Façades: tons ocre

PAYSAGE INTÉRIEUR

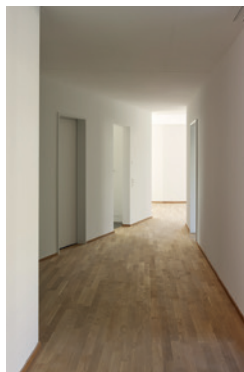


Fig. 96
Vue du couloir

La typologie de ces logements est particulière car, comme les autres découvertes, elle fait preuve d'une forme ouverte. Les appartements se divisent en deux ou trois par palier, suivant la taille du bâtiment. Ils ont tous une typologie différente due à l'irrégularité de la forme bâtie, mais ils se basent tous sur les mêmes principes organisationnels. En effet, chaque logement peut se lire comme un continuum spatial grâce à la possibilité de circuler tout autour et de plusieurs manières. Ceci est rendu possible grâce aux espaces de services (cuisine et salle de bains) disposés au centre du logement et qui deviennent le noyau central du logement. La chambre principale sert alors d'accès dans ce continuum, elle se situe ainsi entre un espace « *privé* » et un espace « *public* ». Ce sentiment est renforcé par les différents accès et vues que propose la pièce. En effet, elle compte deux entrées : l'une donnant sur le séjour et la deuxième dans une salle de bain, elle-même ouverte sur un espace « résiduel », ainsi qu'un accès à la loggia et deux fenêtres. Cette pièce surexposée permet une variété d'usages, du fait qu'elle puisse facilement s'adapter à plusieurs situations.

De plus, la forme irrégulière du bâtiment se répercute sur l'organisation interne du logement sous la forme d'« *espace résiduel* ». Cette dernière est générée par la soustraction des pièces définies (chambres et services) et de la morphologie externe du bâtiment. Ce dispositif permet aux architectes de supprimer le couloir traditionnel pour devenir un espace fluide et informel. L'irrégularité de la forme permet de générer un espace défini dans le sens où celui-ci peut être utilisé pour des usages domestiques divers. De plus, cette irrégularité génère une spatialité interne riche car elle est traversée par différentes ambiances : sombre et étroit au début pour s'ouvrir à la fin sur une

Fig. 97, Fig. 98
(gauche) vue depuis le séjour
(droite) vue depuis la chambre exposée



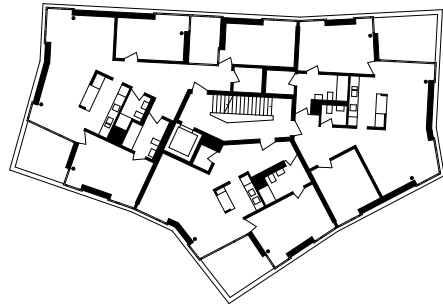
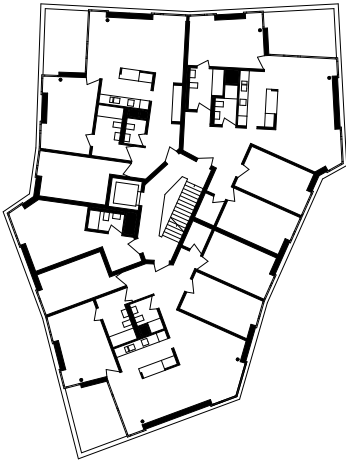


Fig. 99
Typologie: plan d'étage type
1.500

loggia qui offre une généreuse ouverture sur l'extérieur grâce à sa double orientation. La matérialité du sol (lame de parquet) vient appuyer le regard du spectateur pour le diriger dans une direction, celle de la chambre indéterminée.

Elli Mosayebi se plaît à parler de ce type d'organisation dans lequel elle voit la possibilité d'une ouverture dans la conception des logements, pour l'architecte : « *J'ai toujours eu à cœur de faire paraître les logements plus grands en rallongeant par exemple les chemins, aux antipodes d'une attitude cherchant à les raccourcir. Le chemin direct vers le séjour ne me plaît pas, parce qu'il ne réserve pas de surprise. Le métier d'architecte consiste aussi – je crois – à éveiller une succession de sentiments.* »²⁷

Ce projet du bureau EMI montre diverses interprétations possibles à toutes les échelles du projet où l'architecture et la nature ne font que se confronter mutuellement. La variété, l'irrégularité, l'indétermination, la complexité, etc., présents dans le projet, nous renvoient à cette notion de forme ouverte qui « décrit une « zone [...] d'incertitude, où le possible et le réel se touchent. » »²⁸



Fig. 100
EMI: Image de concours

REGARD PITTORESQUE 4
NATURALITÉ

Le dernier regard pittoresque que nous allons développer est celui de la naturalité à travers le projet Hottingen (2011-2015) du bureau EMI. La naturalité est ici ressentie à chaque échelle du projet.

CONTEXTE D'INTÉRÊT

QUARTIER

Le projet Hottingen se situe à cheval entre le quartier Fluntern et celui d'Hottingen. Tout comme Fluntern, le quartier d'Hottingen disposait de terrains agricoles, plus particulièrement des domaines viticoles où des fermes étaient disposées de manière aléatoire. Étant donné sa proximité avec le centre-ville, le quartier s'est rapidement transformé pour accueillir des petits artisans ainsi que des travailleurs dans le commerce préindustriel du textile au XVI^{ème} siècle. Sa vue panoramique sur le lac de Zurich a également entraîné la construction de résidences d'été, ainsi que des domaines ruraux à la destination de la bourgeoisie Zurichoise qui va s'intensifier dès la fin du XIX^{ème} siècle. Le style anglais prédominait dans la construction de ces maisons seigneuriales. De nombreuses institutions médicales, sociales et culturelles vont également s'installer dans ce quartier. Ce quartier, contrairement aux trois derniers mentionnés précédemment, n'a pas subi le boom immobilier de la moitié du XX^{ème} siècle. Il gardera une atmosphère très bourgeoise grâce à sa structure ainsi que son caractère architectural.²⁹

RUE

La rue présente à la fois une hétérogénéité typologique représentée par *des villas individuelles, des logements collectifs solitaires et des bâtiments publics de grande envergure* mais également une homogénéité du tissu urbain. En effet, l'organisation de ce quartier tient de sa structure continue ainsi que ses espaces ouverts. Les éléments constitutifs de cette organisation sont les rues étroites parallèles à la pente, les jardins luxuriants et clos de maisons imposantes ainsi que les arbres centenaires.³⁰ La rue a subi durant ces dernières années des transformations ainsi que des remplacements de bâtiments sans pour autant dénaturer l'atmosphère qui y règne.



Fig. 101
Quartier Hottingen,
Carte Siegfried Première
édition

Fig. 102, Fig. 103
bâtiments alentours:
(gauche) rue
Pestalozzistrasse
(droite) rue Irisstrasse



PARCELLE

La parcelle où s'implante le projet d'EMI³¹, se composait d'une maison bourgeoise qui a été détruite dans le but d'augmenter son potentiel de rentabilité du sol ainsi qu'une maison classée du XIX^{ème} siècle, cette dernière ne fera que l'objet d'une restauration. De plus, de nombreux arbres centenaires protégés recouvrent aléatoirement la parcelle. La société d'assurance BVS est désireuse d'investir des capitaux dans un complexe résidentiel haut de gamme avec la volonté que cette nouvelle construction s'intègre dans son environnement.

C'est dans ce contexte très ouvert que le bureau EMI a développé le projet Hottingen, à travers des principes pittoresques liés à la naturalité.



Fig. 104, Fig. 105
EMI: ancienne villa
démolie

Fig. 106
Orthophoto, 2013

PAYSAGE EXTÉRIEUR: EMPRUNTE DE LA NATURE

Dans ce contexte, nous distinguons une hétérogénéité du type de bâtiments (écoles, hôpitaux, maisons de maître, etc.) tout en ayant une homogénéité du tissu urbain par un traitement de rues uniformes, de nombreux jardins individuels luxuriants qui unifient visuellement l'ensemble. Pour EMI, le lieu ne présente donc aucune classification typologique ni stylistique définie laissant ainsi une libre interprétation de la forme architecturale du projet. Pour se faire, ils se sont rattachés aux éléments les plus significatifs de la parcelle : les arbres centenaires. Ils vont ainsi être à la source d'un contexte imaginaire qui relie la nature du site avec : la planification urbaine, l'expression architecturale et la typologie du bâtiment.

La morphologie du bâtiment va donc naturellement être définie par la présence des arbres en cherchant à contourner ou dialoguer avec ces derniers en créant des synergies entre ces deux figures. Les nombreuses recherches morphologiques des architectes nous montrent une sorte d'indétermination liée à la forme dans le sens où celle-ci peut avoir plusieurs réponses possibles. Ceci étant, les limites sont établies par le projet architectural qui doit au final apporter une seule solution au site, définissant en ce sens une forme définie. Les architectes tentent toutefois d'obtenir une lecture du volume de telle sorte qu'on ne puisse jamais le comprendre comme un ensemble, en d'autres termes, comme un seul et même bâtiment. Ainsi, cette lecture confère à la forme bâtie un sentiment d'informe.

En effet, la composition volumétrique du bâtiment s'inspire à la fois des ruines, comme forme architecturale qui se rapproche le plus d'une naturalité, et d'une forme de la nature, celle du basalte, une roche magmatique volcanique. Cette roche naturelle symbolise, pour les architectes, un état de la nature qui imite la puissance des troncs des arbres du site grâce à son développement verticale. Par cette analogie, les architectes cherchent à lier l'architecture du lieu avec la nature de celui-ci en produisant une forme architecturale qui

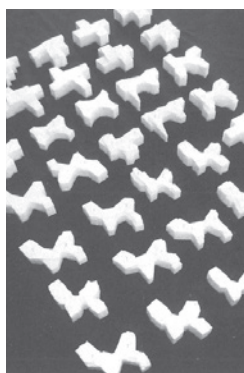
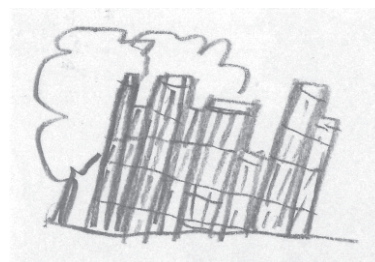


Fig. 107
EMI: processus projectuel

Fig. 108, Fig. 109, Fig. 110

EMI:
(gauche) tableau du
XVII^{ème}
(milieu) basalte
(droite) intention volumétrique



se veut naturelle. Ils vont jusqu'à aller imiter l'érosion de la roche basaltique, par une forme de dégradation volumétrique du bâtiment.

Martin Steinmann, dans son texte, *Vers une architecture pittoresque*, explique à sa manière les principes d'EMI sur cet état de naturalité: « *Le pittoresque résulte donc de la mise en relation organique des espaces en un tout complexe, en deçà des règles mécaniques de la forme. Or, ce qui est par là même visé, c'est la mise en relation entre architecture et nature au moyen de formes qui signifient la naturalité.* »³²

Cette stratégie d'implantation, la recherche d'une forme architecturale qui signifie la naturalité, se détachant ainsi de son contexte bâti, n'a été présenté que par le bureau EMI. La majorité des autres projets de concours tente de revisiter la maison bourgeoise pour l'adapter aux logements collectifs. C'est le cas du projet « *Rosmarin, Granatapfel, Zitrone und Jasmin* » de Knapkiewicz Fickert qui recherche des mises en scènes architecturales afin de suggérer des bâtiments bourgeois. La disposition des entrées dans les angles des cassures du volume donne l'impression de quatre volumes libres, à l'image des villas bourgeoises. De même, la morphologie s'inspire de formes géométriques élémentaires en la réinterprétant avec quelques plis afin de créer des cours intérieures. Toutefois, la nature est également présente dans ce projet dans le sens où elle va être un moteur de conditionnement pour les nouveaux volumes.



Fig. 111
Knapkiewicz Fickert:
implantation

PAYSAGE EXTÉRIEUR : NATURE

Les aménagements extérieurs du jardin dans le projet de EMI sont conçus aux allures d'un parc anglais en multipliant les expériences sensorielles. Un chemin étroit et sinueux borde la parcelle proposant des vues variées à la fois sur la nature environnante existante mais également sur la nouvelle forme urbaine. Les architectes ont donc réussi à proposer des atmosphères très variées tout au long de cette promenade. En effet, l'entrée principale du bâtiment confère une atmosphère bourgeoise en la mettant en scène par un pavage soigné au sol, des plantations de diverses variétés de fleurs comme des magnolias, des hortensias ainsi que des primevères. La nature est ici maîtrisée par la main de l'homme en formant des motifs géométrisés au sol. La morphologie du bâtiment, se pliant comme une cour tout en offrant un vaste espace dégagé, permet d'enrichir cette atmosphère.

Puis le chemin se transforme en un étroit sentier de terre serpente où la végétation abondante et le resserrement du bâtiment produisent une atmosphère plus dramatique, en d'autres termes, plus sublime. L'irrégularité et la variété de la nature sauvage combinées à celle de l'architecture confèrent une atmosphère pittoresque où le flâneur peut se perdre dans des sentiments variés. Ici, le jardin pittoresque anglais est clairement imité.

De plus, plusieurs accès autour de la parcelle sont proposés aux usagers. Cette multiplication permet de renforcer le caractère indéfini du lieu dans le sens où l'utilisateur peut choisir son chemin, dont l'atmosphère est en perpétuel changement, avant de rentrer chez lui. L'une d'elles conserve même les traces du passé par sa porte de jardin ferrailée servant comme autrefois d'accès secondaire à la villa.



Fig. 112
vue de la cour donnant
sur l'entrée principale



Fig. 113, Fig. 114
vues successives du sentier



Fig. 115
Plan masse
1:1'500

PAYSAGE EXTÉRIEUR : DÉCORS, DÉTAIL

L'expression architecturale du bâtiment joue également un rôle majeur dans la construction de ce paysage naturel. Le choix d'une céramique vert foncé, de trois tons différents, permet d'introduire un élément pictural à la façade. En effet, la céramique par son pouvoir réfléchissant, scintille à la lueur du soleil, tout comme les feuilles des arbres. De même, le vert foncé donne l'image d'une nature sauvage abondante. L'architecture et la nature interagissent alors de la même manière.

De même, la forme de cette céramique, allongée, accentue une lecture verticale du bâtiment. L'expression recherchée étant celle d'une forme de la nature : le basalte. Les architectes ont donc forcé cette verticalité à plusieurs échelles. Cet élancement se retrouve donc également dans la composition de la façade en alignant les fenêtres et les loggias de telle sorte que nous distinguons soit, un élément mural habillé de céramique, soit des éléments vitrés ou des vides décorés d'un garde-corps aux lames verticales. Les architectes se servent des cheminées ainsi que l'étage en attique pour générer un état de la nature : celle de la décomposition. Les quatre cheminées, positionnées stratégiquement aux quatre coins du volume global, sont plus élancées que les éléments muraux. La transformation des loggias en balcon au dernier étage permet d'obtenir ponctuellement des volumes plus bas. L'assemblage variable de ces trois différentes hauteurs imite l'érosion de la roche dans le sens où le volume semble être creusé.

Ainsi, comme nous l'explique, Jonathan Sergison dans son interview avec E. Mosayebi et C. Mueller Inderbitzin : « *le pittoresque représente une évocation faite par l'homme d'un état de naturalité.* »³³

Là où EMI cherche à imiter un état de la nature dans l'architecture, le bureau Knapkiewicz & Fickert imite l'architecture des villas bourgeoises en réemployant de manière contemporaine des décors muraux.



Fig. 116
Knapkiewicz Fickert:
expression architecturale



Fig. 117
vue du bâtiment depuis
l'entrée pietone du garage

Fig. 118
vue du bâtiment depuis
l'entrée depuis l'entrée de
garage

PAYSAGE INTÉRIEUR

Le paysage intérieur des logements commence comme le paysage extérieur : par la création de multiples expériences sensorielles. Pour arriver à ce résultat, les architectes ont développé une typologie qui recherche un balancement entre « *figure* » et « *chambre* ». La figure symbolise le mouvement, le chemin intérieur du logement qui se fait à travers la fluidité des espaces. Ce sentier nous fait passer par une variété de chambres avant de finir son parcours dans un vaste séjour ouvert avec une cheminée en angle. Ce qui est défini par chambres, ce sont les espaces de vie fluides qui sont construits comme des pièces cellulaires individuelles où chacune à sa propre atmosphère en offrant des vues surprenantes et différentes sur le paysage extérieur. L'alternance des orientations de ces pièces de vie, tout comme leur irrégularité, favorisent le mouvement à travers l'appartement. Nous constatons alors que leurs formes sont toutes irrégulières et assemblées de manière presque aléatoire. Les architectes ont cherché à retrouver cette forme d'indétermination en plan déjà présente dans la volumétrie du bâtiment. En effet, ils se basent sur les mêmes principes de recherches projectuelles : en imitant un état de la nature qui est instable et indéfini par définition. Les cellules ressemblent alors à une image de la formation basaltique qui se caractérise en une coupe hexagonale. Cette image est alors directement projetée en plan qui n'est construit qu'à travers des polygones irréguliers, à l'exception des cages d'ascenseur. La disposition et la forme définitive de ces espaces sont, pour le bureau EMI, infinies voire imprécises dans le sens où le développement typologique constitue un perpétuel processus d'évolution, même si leurs dispositions suivent une logique typologique contextuelle. En effet, les architectes reprennent de nombreux codes de logements bourgeois. Là encore, la réalité de la construction apporte une solution définie au plan.

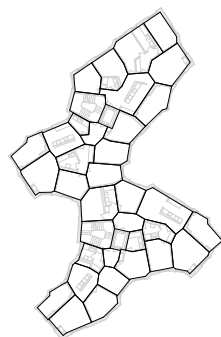


Fig. 119, Fig. 120
(gauche) basalte
(droite) typologie: assemblage polygone irrégulier

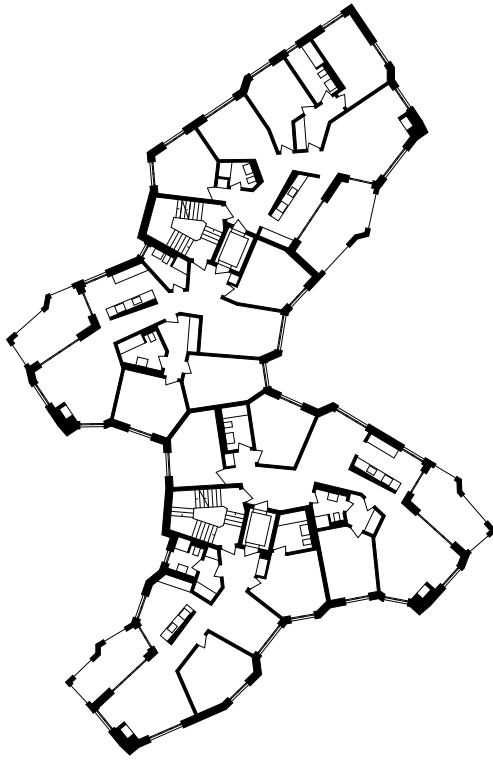


Fig. 121
Typologie: plan d'étage type
1.500

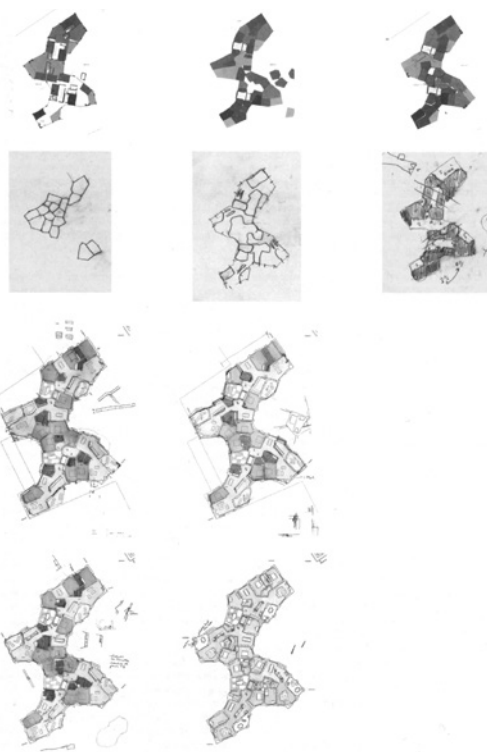


Fig. 122
EMI: processus
typologique

De plus, le dispositif de cellules permet aux architectes de limiter la formation de couloirs donnant l'impression d'un appartement plus grand tout en favorisant le mouvement à travers l'espace. Pour se faire, ils ont disposé les éléments de la cuisine comme un objet autonome au centre d'un espace. La matérialité utilisée est traitée de la même manière dans toutes les pièces de l'appartement. Cela permet de renforcer la fluidité du parcours dans le sens où le regard n'est distrait que par la nature extérieure. De plus, le choix des matériaux, sol en terrazzo et murs peints en gris clair, apporte un sentiment d'intériorité aux espaces, à l'image d'une roche creusée tout en permettant d'amplifier les effets de la nature provenant de l'extérieur.

Cette organisation du logement permet alors de générer toute sorte de sensations différentes. Pour les architectes, cette dernière est perçue de cette manière : « *Circuler dans les appartements de Hottingen, c'est comme se promener dans un parc à l'anglaise, le chemin tourne par ici et là, devient large et étroit, clair et sombre.... Ce qui est crucial, c'est l'expérience sensuelle et le fait qu'il s'agit d'une expérience en soi, comme faire une promenade.* »³⁴



*Fig. 123, Fig. 124, Fig.125
et Fig. 126*
vues: différentes am-
biances intérieures

Un lien étroit entre l'extérieur et l'intérieur est ainsi établi grâce au mouvement omniprésent. Cela renforce la conjoncture entre architecture et nature dans le sens où les deux nous renvoient à l'image d'un chemin.

Le processus projectuel se base donc sur une constante réversibilité entre l'extérieur et l'intérieur où l'un et l'autre se renforcent mutuellement pour créer de nombreuses expériences sensorielles à l'image d'une nature sauvage. L'architecture tente de se rapprocher au plus près de cet état de naturalité en imitant ses caractéristiques.



Fig. 127
EMI: Image de concours

- 1 S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017, p. 45
- 2 J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009, pp.317-318
- 3 « Zürich Affoltern (ISOS 5800) ». OFC, Berne, 2017, p. 20
- 4 M. Steinmann, *Forme forte*. Basel: Birkhäuser, 2003, p. 80
- 5 Ibidem, p. 82
- 6 Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, « Wohnsiedlung Obsthalden, Zürich-Affoltern, 2013-2017, Projektwettbewerb auf einladung, 2013, 1. Preis », *Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.emi-architekten.ch/projekt/obsthalden/>. [Consulté le: 02-nov-2018].
- 7 Le projet est issu d'un concours entre huit bureaux d'architectes, organisé par la coopérative *Baugenossenschaft Süd-Ost* en juillet 2013. Autres participants : Weberbrunner Architekten (sans rang), Adrian Streich Architekten (sans rang), Liechti Graf Zumsteg Architekten (sans rang), Mirlo Urbano Architekten (sans rang), BDE Architekten (sans rang), Zita Cotti Architekten (sans rang), Morger & Dettli Architekten (sans rang)
- 8 Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, « Wohnsiedlung Obsthalden, Zürich-Affoltern, 2013-2017, Projektwettbewerb auf einladung, 2013, 1. Preis », *Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.emi-architekten.ch/projekt/obsthalden/>. [Consulté le: 02-nov-2018].
- 9 M. Steinmann, *Forme forte*. Basel: Birkhäuser, 2003, p. 87
- 10 S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017, p. 13
- 11 N. Pevsner, *The Englishness of English art : an expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955*. London: Architectural press, 1956, p. 186
- 12 « Zürich Schwamendingen (ISOS 5800) ». OFC, Berne, 2017
- 13 Le projet est issu d'un concours entre huit bureaux d'architectes, organisé par la coopérative *Wogeno Zürich* en avril 2010. Autres participants : LOELIGER STRUB ARCHITEKTUR (2e), Adrian Streich Architekten (3e), ADP Architekten Beat Jordi Caspar Angst Architekten (sans rang), Hopf & Wirth Architekten (sans rang), Kreis 8 Architekten (sans rang), Zimmermann Architekten (sans rang), Baumann Roserens Architekten (sans rang)
- 14 S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017, pp. 17-18
- 15 Ibidem, p. 18
- 16 Ibidem, p. 46
- 17 Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, « Wohnsiedlung Toblerstrasse Zürich, 2011-2017 Projektwettbewerb, 2010, 1.Preis », *Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.emi-architekten.ch/projekt/toblerstrasse/>. [Consulté le: 03-nov-2018].
- 18 « Zürich Fluntern (ISOS 5800) ». OFC, Berne, 2017
- 19 Ibidem, p. 9 (traduction de l'auteure)

- 20 S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017, p. 17
- 21 Le projet est issu d'un concours entre huit bureaux d'architectes, organisé par la coopérative *Allgemeine Baugenossenschaft Zürich* (ABZ), en mars 2011. Autres participants : Boltshausen Architekten (3ème tour), Pool Architekten (3ème tour), Baumann Roserens Architekten (2ème tour), Buchner Bründler AG (2ème tour), Spiro und Gantenbein Architekten (1er tour), Egli Rohr Partner AG (1er tour)
- 22 Rapport de jury pour le lotissement Toblerstrasse, *Allgemeine Baugenossenschaft Zürich ABZ*, 18 mars 2011, Zürich
- 23 Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, « Wohnsiedlung Toblerstrasse Zürich, 2011-2017 Projektwettbewerb, 2010, 1.Preis », *Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.emi-architekten.ch/projekt/toblerstrasse/>. [Consulté le: 03-nov-2018].
- 24 C. M. Inderbitzin, « Modell und Bild », *Trans*, no°19, p. 86 91, sept. 2011
- 25 Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, « Wohnsiedlung Toblerstrasse Zürich, 2011-2017 Projektwettbewerb, 2010, 1.Preis », *Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.emi-architekten.ch/projekt/toblerstrasse/>. [Consulté le: 03-nov-2018].
- 26 G. Fusco, « La place baroque et néo-classique », *L'analyse des espaces publics. Les places*. [En ligne]. Disponible sur: <http://unt.unice.fr/uoh/espaces-publics-places/la-place-baroque-et-neo-classique/>. [Consulté le: 14-déc-2018].
- 27 E. Mosayebi, « Wege und Räume. Wohnungen von Luigi Caccia Dominioni », *werke, bauen + wohnen*, no°3, 2005
- 28 C. M. Inderbitzin, « Modell und Bild », *Trans*, no°19, p. 86 91, sept. 2011 (traduction de l'auteure)
- 29 « Zürich Hottingen (ISOS 5800) ». OFC, Berne, 2017
- 30 Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, « Wohnbauten Steinwies-/Irisstrasse Zürich-Hottingen, 2011-2015 Projektwettbewerb, 2011,1. Preis », *Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten*. [En ligne]. Disponible sur: <http://www.emi-architekten.ch/projekt/hottingen/>. [Consulté le: 02-nov-2018].
- 31 Le projet est issu d'un concours entre huit bureaux d'architectes, organisé par le secteur suisse de l'assurance (BVS), en janvier 2011. Autres participants: Loeliger Strub Architekten (2e), Meier Hug Architekten (3e), Fickert & Knapkiewicz Architekten (4e), Luca Selva Architekt (5e), Prof. Ueli Zbinden Architekt, Jessen + Vollenweider Architekten, Morger & Dettli Architekten (sans rangs)
- 32 B. Marchand, R. Gargiani, J. Lucan, L. Ortelli, et M. Steinmann, *matières 11 : Transitions*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2014, p.16
- 33 E. Mosayebi, C. Mueller Inderbitzin, et C. Girot, *The Picturesque - Synthese im Bildhaften*, vol. 9. Zürich: ILA ETH Zürich, 2008, p. 49-50 (traduction de l'auteure)
- 34 S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017, p. 58 (traduction de l'auteure)

Troisième partie
MÉTHODOLOGIE DU PROJET

PROCESSUS DE PROJET

L'analyse de regards pittoresques à travers les travaux de EMI résulte de leurs nombreuses recherches sur cette théorie. Leur voyage en Angleterre, à la découverte de l'émergence du pittoresque, n'a fait que renforcer leur conviction sur les potentialités architecturales de cette théorie. Cette culture du paysage en Grande Bretagne va leur permettre d'élaborer un cadre thématique dans lequel la mise en relation de l'architecture et la nature est pleinement exprimée. Leurs études sur cette relation les ont menés vers un processus projectuel qui vise à consolider plusieurs parties dans une image comme une forme de synthèse picturale dans le sens où « *le pittoresque a le potentiel de montrer quelque chose d'universellement valable dans une apparence unique.* »¹

Chaque étude commence par la prise en note du contexte culturel, historique et atmosphérique du lieu qui forme le paysage dans lequel s'inscrit le projet. Nous nommons ce cadre d'étude le *contexte d'intérêt*.

ENTRE LIEU RÉEL ET IMAGINÉ

Cette approche va nous permettre de déterminer un contexte *réel* et *imaginé* inhérent au lieu.

Ce que nous sous-entendons par contexte *imaginé*, ou contexte *interne*, correspond à une multitude d'images variées qui évoquent un imaginaire du réel. En d'autres termes, la composition de ces images réinterprète l'existant. Ces images sont alors prises comme des références au sens large du terme : pour l'idée de ce qu'elles évoquent ou les caractéristiques structurelles de leur composition.

Le contexte *réel*, quant à lui, dresse le portrait du paysage qui l'entoure : par son contexte bâti, culturel, historique et social. Il est l'arrière-plan dans lequel va évoluer le projet.

Ces deux contextes vont alors se conditionner mutuellement pour créer un processus de développement projectuel : « *les images qui entrent en jeu sont le matériel de design qui génère des ambiances* »²

Au XX^{ème} siècle Alison et Peter Smithson parlaient déjà de cette réciprocité entre le réel et l'imaginé en écrivant qu' « *un bâtiment aujourd'hui est intéressant s'il est plus que lui-même. L'espace environnant est chargé de possibilités de connexion et l'imagination constitue le contexte réel.* »³

Ils nous expliquent donc que l'architecture doit avoir la capacité de créer des interactions spatiales et visuelles entre un contexte réel et



Fig. 128, Fig. 129
Contexte réel et contexte
imaginé

un imaginé.

La composition devient pittoresque par l'association d'images différentes qui évoquent ce contexte.

ENTRE FORMELLE ET SENSUELLE

Le processus de développement du design d'un bâtiment va se nourrir de cette réciprocité entre lieu et idée du lieu en développant une stratégie formelle et sensuelle puissante basée sur l'image de ces contextes. Les caractéristiques physiques et matérielles des formes bâties et non bâties du projet vont alors véhiculer ces images en créant des ambiances et expériences diverses et variées. Ces formes nouvelles forment alors une narration dans le sens où les formes sont sujettes à une libre interprétation.

L'imagination va permettre de créer des ambiances et expériences variées dans la composition du site. Ces expériences visuelles et émotionnelles sont purement subjectives dans le sens où elles découlent de l'observateur.

Ainsi, ces nouvelles formes ouvertes permettent à l'architecture et à la nature de véhiculer une plus grande liberté d'interprétation aux usagers. Cette pratique produit une infinité de combinaisons de formes qui s'émancipent des codes conventionnels de l'architecture tout en apportant une réponse concrète, spécifique à un lieu.

Le pittoresque offre de nombreuses potentialités formelles qui vont en un sens libérer l'architecture suisse des formes conventionnelles à l'image des parcs anglais du XVIII^{ème} siècle cherchant à s'émanciper d'une construction trop classique.

ENTRE BÂTIMENT ET NATURE

Ces formes ouvertes brouillent ainsi les frontières entre l'architecture et la nature. Elles nous renvoient à une perception de plusieurs éléments dans un tout où l'architecture et la nature se conditionnent et se complètent. Ces associations rendent naturelle la relation entre bâtiment et environnement. Ensemble, ils forment un nouveau paysage.

Finalement, la relation entre architecture et nature se fait par l'application d'une composition du jardin dans l'architecture : « *Lorsque nous concevons l'architecture et les intérieurs, le jardin peut nous apprendre à cultiver le naturel contrôlé des penseurs du pittoresque, à considérer la démocratisation des espaces, à permettre le changement, à être prêts à créer des espaces*

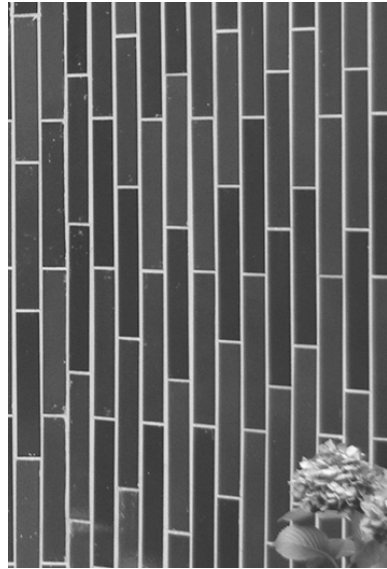


Fig. 130, Fig. 131
Formes et atmosphères

qui peuvent avoir une promesse fonctionnelle sous-jacente mais qui sont ouverts à l'utilisation et l'interprétation. »⁴

Ces trois grandes relations réciproques constituent le processus projectuel lié au pittoresque qui va permettre à l'architecture de tendre vers une union harmonieuse avec la nature pour constituer les nouveaux paysages de demain.



Fig. 132, Fig. 133
Réciprocité entre
architecture et nature

CONTEXTE D'INTÉRÊT DU PROJET

Les bâtiments étudiés dans l'analyse s'adaptent tous à une zone dans laquelle ils sont construits. Ces quatre zones, toutes différentes, ont un point en commun : elles se situent en périphérie du centre-ville. Elles se constituent majoritairement d'immeubles d'habitation ou de villas. Toutefois, l'étalement urbain impose un rendement plus efficace des parcelles: ces dernières deviennent au fur et à mesure de nouveaux pôles urbains.

Ce constat est également présent dans le canton de Genève où en 2014, suite à une votation populaire, une révision de la loi sur l'aménagement du territoire (LAT) a été mise en vigueur. La zone 5 du canton, dite zone villas, est autorisée à reprendre les gabarits de la zone 3 permettant ainsi l'édification de bâtiments de six à sept étages au lieu de deux à trois étages.⁵

Genève est alors en pleine mutation : de nombreux projets d'aménagement du territoire sont mis en place favorisant notamment les transports publics qui s'étendent jusqu'aux zones villas. Ces zones doivent donc répondre à cet étalement par une densification. Les logements individuels ont de plus en plus été substitués par des logements collectifs. L'architecture doit donc répondre à ce nouveau paysage qui unit la ville et la périphérie dans un nouveau contexte où l'urbanisme et le paysagisme gagnent tout autant d'importance dans la composition des villes. Ensemble, ils s'engagent à réconcilier la ville et la campagne dans un tout.

Le projet de master qui suivra, s'engagera à répondre à cette nouvelle dynamique urbaine en proposant des logements collectifs en zone villas du canton de Genève. Ainsi, le pittoresque pourra pleinement s'exprimer.

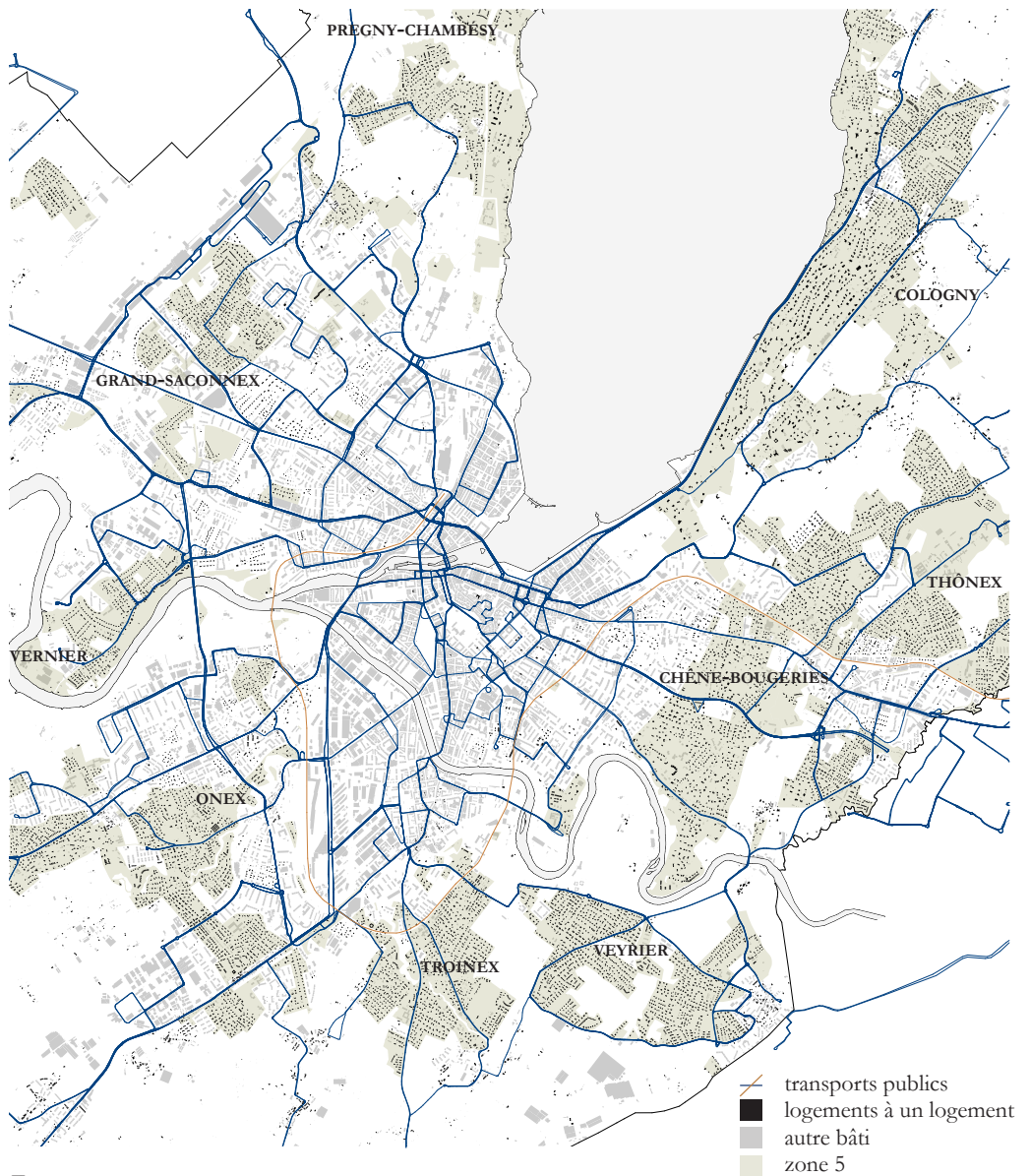


Fig. 134
Zone villas, Genève

NOTES

- 1 E. Mosayebi, C. Mueller Inderbitzin, et C. Girot, *The Picturesque - Synthese im Bildhaften*, vol. 9. Zürich: ILA ETH Zürich, 2008, p. 23 (traduction de l'auteur)
- 2 S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017, p. 51 (traduction de l'auteur)
- 3 C. M. Inderbitzin, «Modell und Bild», *Trans*, no 19, p. 86-91, sept. 2011 (traduction de l'auteur)
- 4 S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017, p. 26 (traduction de l'auteur)
- 5 Département de l'aménagement, du logement et de l'énergie, 2017. *Les nouveaux quartiers-jardins du XXI^e siècle. Guide pour une densification de qualité de la zone 5 sans modification de zone à Genève* [en ligne]. Juin 2017. [Consulté le 02 janvier 2019]. Disponible à l'adresse: http://etat.geneve.ch/geodata/SIAMEN/Publications/Densification_Zone5_guide_web.pdf

CONCLUSION

Le pittoresque se définit dans un premier temps comme une catégorie esthétique qui autorise l'irrationnel dans les compositions. En ce sens, elle se distingue des autres catégories car cette différence lui permet de créer des connexions plus naturelles avec les éléments de son environnement. La nature va ainsi devenir son modèle et le paysage son tableau. Elle va devenir le générateur d'idées nouvelles au XVIII^{ème} siècle en Grande Bretagne qui va permettre aux paysages de se libérer des conventions académiques.

Nous pouvons établir un parallèle avec notre contexte urbanistique actuel. Frederic Frank dans sa thèse « *La densification des espaces urbains, une problématique contemporaine interrogée par le logement collectif* », publié en 2009, cite Mirko Zardini qui développe sa théorie des « paysages hybrides » que doit adopter la ville d'aujourd'hui. Pour cela il développe ses propos en citant le pittoresque comme une redécouverte qui donne une réponse possible au nouveau langage que doivent adopter ces paysages. « *le pittoresque est aujourd'hui pour nous une poésie qui nous permet d'intervenir à l'intérieur des paysages hybrides.* » La question du pittoresque sera pour lui, ensuite, une thématique de recherche : « *Le pittoresque se définit aujourd'hui, dans le langage commun, par quelque chose de vivace et coloré, agréablement désordonné et irrégulier, qui suscite des émotions esthétiques ; il se base non sur la raison mais sur le sentiment, l'émotion, la perception.* »¹

Ce constat est également repris par le bureau EMI qui a su développer, à travers les principes du pittoresque, une théorie qui tente de reconnecter le projet avec son environnement et ainsi d'établir un nouveau dialogue entre l'architecture et la nature. La question de la réciprocité entre ces deux composantes qui constituent le paysage est omniprésente à chaque étape du projet. Le collage des différents éléments constitutifs du projet renforce cette dualité entre architecture et nature pour devenir une synthèse picturale.

Le pittoresque peut alors s'avérer être un fabuleux outil d'analyse urbanistique mais également et surtout un outil qui favorise la créativité architecturale adaptée à un lieu grâce à la force de son adaptation.

1 F. Frank, « *La densification des espaces urbains, une problématique contemporaine interrogée par le logement collectif* », thèse de doctorat, EPFL, Suisse, 2009, p. 96

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1: D. Watkin, *The English vision: the picturesque in architecture, landscape and garden design*. London: Murray, 1982, p. 38

Fig. 2: Salvator Rosa: Evening Landscape, 1640, source: wikimedia.org

Fig. 3, 14, 15: N. Pevsner, *Studies in art, architecture and design*. London: Thames and Hudson, 1968, p. 107, p. 95, p.89

Fig. 4: © The National Gallery, London. Salvator Rosa: *Mountainous Landscape with Figures*, after 17th century

Fig. 5: © Toledo Museum of Art, Ohio. Claude Lorrain: *Landscape with Nymph and Satyr Dancing*, 1641

Fig. 6: © National Gallery, London. Nicolas Poussin: *Landscape with a Man killed by a Snake*, 1648

Fig. 7: Thomas Lawrence: Sir Uvedale Price, 1st Baronet, 1799. wikimedia.org

Fig. 8: Henry Walton: William Gilpin. wikimedia.org

Fig. 9: Thomas Lawrence: Richard Payne Knight, 1794. wikimedia.org

Fig. 10, 11: C. Hussey, *The picturesque: studies in a point of view, New impr.* London: Frank Cass, 1967

Fig. 12: © Christian Milet, source: versailles-tourisme.com

Fig. 13: Lancelot Brown: Petworth Park. britannica.com

Fig. 16,17: Gravure tirée de Le Rouge, *les Nouveaux Jardins à la mode*

Fig. 18,19: J. D. Hunt, *Gardens and the picturesque: studies in the history of landscape architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992, p. 80

Fig. 20: © Historic England. Capability Brown: Heveningham Hall

Fig. 21: Musée de Grenoble, Claude Lorrain: *Landscape with Shepherds*, 1644. wikimedia.org

Fig. 22: Le jardin Yuanming yuan ou jardin de la Clarté parfaite, Pékin, XVI^{ème} ou XVII^{ème} siècle. alaintruong.com

Fig. 23: © National Gallery, London. Claude Lorrain: *The Enchanted Castle*, 1664

Fig. 24: A. H. Steiner, Affoltern, «Steiner Plan» development study, BAZ, November 1947.

Fig. 25, 26, 27, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 58, 59, 60, 61, 65, 69, 70, 72, 74, 87, 90, 91, 92, 95, 102, 103, 112, 113, 114, 116, 117, 131, 132 : Photographies de l'auteur

Fig. 28, 29, 81, 82, 83, 84 : Photographies streetview. google.com/maps

Fig. 30, 63, 85, 106: Orthophoto de l'auteur, base: © GIS-ZH, Kanton Zürich, Orthofoto SWISSIMAGE

Fig. 31, 32, 33, 47, 48, 49, 50, 56: Images issus du rapport de jury pour le lotissement Obstalde, *Baugenossenschaft Süd-Ost*, 03 juillet 2013, Zurich

Fig. 34: F. Argast, C. Durban, P. Gmür, B. Kurz, C. Schärer, et S. Frank, *Dichter – Eine Dokumentation der baulichen Veränderung in Zürich - 30 Beispiele*. Zürich: Ville de Zurich, service de construction de bâtiments, Bureau du développement urbain, 2012, p. 26

Fig. 37, 54, 55, 66, 78, 86, 88, 99, 115, 120, 121: Redessins et dessins de l'auteure

Fig. 38: Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, *Edelaar Mosayebi Inderbitzin: 2016*. Zürich: Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten AG ETH SIA BSA, 2017, p. 24

Fig. 43, 52, 53, 75, 76, 77, 96, 97, 98, 123, 124, 125, 126, 130, 133: © Roland Bernath. emi-architekten.ch

Fig. 44: M. Steinmann, *Forme forte*. Basel: Birkhäuser, 2003, p. 86

Fig. 46, 51: © Christophe Joud

Fig. 57, 80, 101: © CNES, Spot Image, swisstopo, NPOC, swisstopo. Carte Siegfried Première édition ,1864

Fig. 62: bockler.ch

Fig. 64, 67, 68, 79: Images issues du rapport de jury pour le projet Avellana, *WohnBauBüro AG Zürich*, avril 2010, Zurich

Fig. 71, 73: Images issues de: Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, « Wohnhaus Avellana, Zürich Projektdokumentation », présenté à einWerk Vortrag: Wohnhaus Avellana, EMI Architekten, 2014

Fig. 89: J. Stoffler, *Gustav Ammann: Landschaften der Moderne in der Schweiz*, Zürich: gta-Verlag, 2008, p.110

Fig. 93, 94: Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, *Edelaar Mosayebi Inderbitzin: 2016*. Zürich: Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten AG ETH SIA BSA, 2017, p. 16

Fig. 100: Image issue du rapport de jury pour le lotissement Toblerstrasse, *Allgemeine Baugenossenschaft Zürich ABZ*, 18 mars 2011, Zürich

Fig. 104, 105, 108, 109, 119: Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, *Edelaar Mosayebi Inderbitzin: 2016*. Zürich: Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten AG ETH SIA BSA, 2017, p. 17

Fig. 107, 110: ibidem, p. 18

Fig. 111, 115: I. Bösch, « Wohnungsbau Steinwies- und Irisstrasse, Zürich », *Hochparterre Wettbewerbe*, no 3, p. 83-92, 2011, p. 91

Fig. 122: C. M. Inderbitzin, « Modell und Bild », *Trans*, no 19, p. 86-91, sept. 2011, p. 87

Fig. 127: I. Bösch, « Wohnungsbau Steinwies- und Irisstrasse, Zürich », *Hochparterre Wettbewerbe*, no 3, p. 83-92, 2011, p. 84

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

S. Bates, D. Ganz, M. Steinmann, et Edelaar Mosayebi Inderbitzin (Hg.), *GARDEN*. Zürich: Park Books, 2017.

E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Jusseraud, 1803.

W. Chambers et J. Barrier, *Aux jardins de Cathay: l'imaginaire anglo-chinois en Occident*. Besançon: Les Editions de l'Imprimeur, 2004.

P. Collins, *L'architecture moderne, principes et mutations: 1750-1950*. Marseille: Editions Parenthèses, 2009.

R.-L. de Girardin, *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*. Paris: P. M. Delaguette, 1777.

Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten et L. Faust, *Edelaar Mosayebi Inderbitzin: 2016*. Zürich: Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten AG ETH SIA BSA, 2017.

W. Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque : sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser les paysages, suivi d'un poème sur la peinture de paysage, paru en 1792, et traduit de l'anglais par le Baron de Blumenstein en 1799*. Paris: Edition du Moniteur, 1982.

J. D. Hunt, *Gardens and the picturesque: studies in the history of landscape architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992.

C. Hussey, *The picturesque: studies in a point of view*, New impr. London: Frank Cass, 1967.

J. Lucan, *Composition, non-composition: Architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2009.

B. Marchand, R. Gargiani, J. Lucan, L. Ortelli, et M. Steinmann, *matières 11 : Transitions*, 1ère édition. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2014.

R. Milani, *Esthétiques du paysage: art et contemplation*. Arles: Actes Sud, 2005.

E. Mosayebi, C. Mueller Inderbitzin, et C. Girot, *The Picturesque - Synthese im Bildhaften*, vol. 9. Zürich: ILA ETH Zürich, 2008.

N. Pevsner, *The Englishness of English art : an expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955*. London: Architectural press, 1956.

N. Pevsner, *Studies in art, architecture and design*. London: Thames and Hudson, 1968.

A. Pope, *Oeuvres diverses de Alexander Pope*, vol. 5. Amsterdam: Arkstee & Merkus, 1758.

U. Price, *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful: and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1794.

M. Steinmann, *Forme forte*. Basel: Birkhäuser, 2003.

D. Watkin, *The English vision: the picturesque in architecture, landscape and garden design*. London: Murray, 1982.

J.-P. Zipper et F. Bekas, *Architectures vitalistes 1950-1980*. Marseille: Editions Parenthèses, 1986.

ARTICLES / PÉRIODIQUES

Y. Z. Chang, « A Note on Sharawadgi », *Modern Language Notes*, vol. 45, no 4, p. 221-224, 1930

G. de Compiègne, « Le point de vue chez Nicolas Poussin », p. 7, 2015

A. Ballantyne, « Downton Castle: Function and Meaning », *Architectural History*, vol. 32, p. 105-130, 1989.

I. Bösch, « Wohnungsbau Steinwies- und Irisstrasse, Zürich », *Hochparterre Wettbewerbe*, no 3, p. 83-92, 2011.

F. Argast, C. Durban, P. Gmür, B. Kurz, C. Schärer, et S. Frank, *Dichter – Eine Dokumentation der baulichen Veränderung in Zürich - 30 Beispiele*. Zürich: Ville de Zurich, service de construction de bâtiments, Bureau du développement urbain, 2012.

S. Halimi, « Lecture d'un jardin anglais : Stowe (Buckinghamshire) », *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études angloaméricaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, no 51, p. 151-165, 2000.

C. M. Inderbitzin, « Modell und Bild », *Trans*, no 19, p. 86-91, sept. 2011.

C. M. Inderbitzin, « Über das architektonische Potenzial urbaner Dichte / On the Architectural Potential of Urban Density », *GAM.*, no 08, p. 194-207, mars 2012.

E. Mosayebi, « Wege und Räume. Wohnungen von Luigi Caccia Dominioni », *werk, bauen + wohnen*, no 3, 2005.

G. Planché, « Le Paysage et les Paysagistes. Ruysdael, Claude Lorrain, Nicolas Poussin », *Revue des Deux Mondes*, no tome 9, 1857.

F. Pousin, « Du townscape au « paysage urbain », circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », *Strates. Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, no 13, déc. 2007.

THÈSE

F. Frank, « La densification des espaces urbains, une problématique contemporaine interrogée par le logement collectif », thèse de doctorat, EPFL, Suisse, 2009

VIDÉOS

FORM_AWC, *Elli Mosayebi (EMI Architekten) x Luigi Caccia Dominioni ; The Difficult Double*. Lausanne, 2016

SITES INTERNETS

Ganz Landschaftsarchitekten, <http://www.ganz-la.ch>

Edelaar Mosayebi Inderbitzin Architekten, <http://www.emi-architekten.ch/>

Inventaire fédéral ISOS, <https://www.swisstopo.admin.ch/>

Remerciements:

A Bruno Marchand et
Christophe Joud pour
leurs précieux conseils.

A mon père pour sa
relecture attentive.

A ma famille, mes amis et
Martin pour leur soutien.