Singulier/pluriel*

Nadja Maillard

Édition électroniqueURL : <http://journals.openedition.org/edl/532>

DOI : 10.4000/edl.532

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2009

Pagination : 163-188

ISBN : 978-2-940331-19-2

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Nadja Maillard, « Singulier/pluriel* », *Études de lettres* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 15 mars 2012, consulté le 20 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/532> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.532>

SINGULIER / PLURIEL *

Qui commande? Qui construit l'architecte? Quelle est la part respective de travail, de trouvailles du maître d'œuvre et du maître de l'ouvrage dans une réalisation architecturale? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles ce texte tente de répondre à travers l'exploration de la trajectoire et de la production de l'architecte vaudois J. Cornaz (1886-1974).

L'architecte Elliot Markham tue son client, l'irascible financier texan Bo Williamson, lorsque celui-ci menace d'interrompre la construction de Williamson City – un complexe d'immeubles d'habitations et de bureaux, comprenant aussi écoles et hôpitaux – entreprise sans son accord. L'architecte laisse volontairement l'inspecteur Columbo le suspecter, lui laissant accroire que, inversant les rôles de la légende qui voudrait que les pharaons eussent enterré leurs maîtres d'œuvre au plus profond des pyramides pour qu'ils ne révèlent pas leur savoir constructif, il a dissimulé le corps dans la fondation d'un bâtiment en chantier. Il consent ainsi à faire démonter un pilier coulé la nuit du meurtre, avant d'y déposer effectivement le cadavre, persuadé qu'il ne viendra jamais à l'esprit du policier de fouiller deux fois l'endroit ¹.

Pour quelle raison donner ici, et comme exergue, le résumé d'un épisode de la série télévisée *Columbo*? Parce qu'il embraille exactement, même si

* Ce texte est la version remaniée de divers chapitres de ma thèse de doctorat (voir N. Maillard, *Jack Cornaz: un architecte à contre-jour*).

1. Titre original: *Blueprint for murder* (1972), traduit par: *Une ville fatale, Ein Denkmal für die Ewigkeit, Progetto per un Delitto*. Certains de ces titres jouent sur les acceptions multiples des termes « projet », « plan », « empreinte » ou « impression » qui fonctionnent à la fois dans les champs lexicaux de la construction et de l'enquête policière.

c'est de manière excessive et métaphorique, sur l'idée principale de ce texte: les relations – parfois non dénuées de violence², réelle ou symbolique – qui s'établissent entre les maîtres de l'ouvrage et le maître d'œuvre et, dans une certaine mesure la fabrique réciproque de l'un et de l'autre. Fondée sur la pratique de l'architecte J. Cornaz (1886-1974), cette étude pose deux questions, simples en apparence, mais qui sont en fait des questions à double fond: « Qui commande? » et « Qui construit l'architecte? »

1. *Qui commande?*

D'Antonio Averlino, dit Filarète, affirmant du maître de l'ouvrage qu'il est le père, le maître d'œuvre la mère et le bâtiment l'enfant³, à Le Corbusier écrivant « Nous savons bien qu'une grande part du malheur

2. Il tourne autour de ce thème divers récits que je juge d'autant plus recevables et significatifs qu'ils sont légendaires. C'est le conte selon lequel l'architecte du Taj Mahal, Usta Ahamad Lahori, aurait eu les mains coupées et les yeux crevés, sur ordre du maître de l'ouvrage, afin qu'il lui soit impossible de concevoir un monument identique; l'architecte aurait par vengeance fait réaliser un trou dans la coupole pour que le monument demeure à jamais imparfait, cette imperfection devant contaminer son commanditaire.

3. « Il generare dello edificio si è in questa forma: che sì come niuno per sé solo non può generare senza la donna un altro, così eziandio a similitudine lo edificio per uno solo non può essere creato, e come senza la donna non si può fare, così colui che vuole edificare bisogna che abbia l'architetto e insieme collui ingenerarlo, e poi l'architetto partorirlo e poi, partorito che l'ha, l'architetto viene a essere la madre d'esso edificio. Ma innanzi che lo partorisca, come proprio la donna che nove o sette mesi in corpo lo porta, come di sopra t'ho detto, così l'architetto debba nove o sette mesi fantasticare e pensare e rivoltarselo per la memoria in più modi, e fare varii disegni nella sua mente sopra al generamento che lui ha fatto col padrone, secondo la volontà sua. E così come la donna ancora senza l'uomo niente fa, così l'architetto è madre a portare questo ingeneramento, e secondo la sua volontà, quando l'ha bene ruminato e considerato e in molti modi pensato, debbe poi eleggere quello gli pare che sia più comodo e più bello secondo la terminazione del generante; e fatto questo, partorirlo, cioè farne uno disegno piccolo rilevato di legname, misurato e proporzionato come che ha a essere fatto poi, e mostrarlo al padre. E perché t'ho asomigliato l'architetto alla madre, così è bisogno che sia balia, e così bisogna che sia madre e balia. » (A. Averlino « Trattato di architettura », p. 40-41). Ce faisant, Filarète s'inscrit dans une tradition qui, depuis l'Antiquité classique, tend à établir un lien direct entre le créateur et son œuvre, et vise à expliquer le processus de création en termes génératifs (voir E. Kris et O. Kurz, *L'image de l'artiste: légende, mythe et magie: un essai historique*, p. 160 sqq.).

actuel de l'architecture est due au *client*, à celui qui commande, choisit, corrige et paie»⁴, en passant par E. Lutyens proclamant « There will never be great architects or architecture without great patrons »⁵, il y a une gamme infinie et subtile d'attitudes caractérisant l'étrange relation qui s'instaure entre un architecte et son client. L'importance de la commande dans la formation de l'identité architectonique d'un objet, souffre d'une certaine inattention, tant il paraît naturel de se reposer sur les seules capacités créatives de l'architecte, oubliant le rôle du maître de l'ouvrage.

On pourrait sans peine allonger le florilège de ces citations par d'autres, également distantes dans l'espace et le temps, pour montrer qu'au-delà de certains écarts différentiels dus aux personnalités, aux contextes dans lesquels elles ont été produites, quelques points apparaissent qui mettent au jour la complexité, le caractère parfois insaisissable de ces relations qui peuvent être des rapports de force. J'en retiens deux situées, la première à la Renaissance, période de référence pour J. Cornaz, la seconde dans la décennie de sa maturité créative, et qui abordent deux thèmes qui seront développés ensuite.

Andrea Palladio adopte certes la posture de l'artiste redevable à ses mécènes, mais il relève aussi la prise de risque que comporte l'acte de bâtir et combien l'œuvre contribue à la qualification de l'architecte ; il relève en outre que l'architecture, contrairement à toute autre pratique artistique semble être l'affaire tous :

Io mi rendo sicuro, che appresso coloro, che vederanno le sotto poste fabriche, e conoscono quanto sia difficil cosa lo introdurre una usanza nuova, massimamemnte di fabricare, della qual professione ciascuno si persuade saperne la parte sua ; io sarò tenuto molto aventurato, havendo ritrovato gentil'huomini di così nobile, e generoso animo, & eccellente giudicio, c'habbiano creduto alle mie ragioni, e si siano partiti da quella invecchiata usanza di fabricare senza gratia, e senza bellezza alcuna ; & in vero io non posso se non sommamente ringratiare Iddio [...] che m'habbia prestato tanto del suo favore, ch'io

4. C.-E. Jeanneret (Le Corbusier), *Vers une architecture*, p. 8.

5. *Country Life* (8 mai 1915), cité dans : J. Brown, *Lutyens and the Edwardians: an English architect and his clients*, p. X. Cette phrase est extraite de l'hommage posthume que l'architecte Edwin Lutyens (1869-1944) rendit à son collègue Philip Webb (1831-1915).

abbia potuto praticare molte di quelle cose, le quali con mie grandissime fatiche per li lunghi viaggi c'ho fatto, e con molto mio studio ho apprese⁶.

Il précise ensuite que, dans les *Quattro Libri*, ses réalisations portent le nom « dell'edificatore »⁷.

Dans son ouvrage *De l'architecture* (1938), Louis Hauteœur se dit favorable au respect des positions et des rôles mutuels. Il met en évidence l'une des tâches du concepteur qui doit savoir extraire, dans une sorte de processus maïeutique, ce que le client imagine :

L'architecte, qui bâtit un château, un hôtel, des appartements, une maison rurale, doit s'efforcer de connaître les raisons du programme que, plus ou moins clairement, lui fixe le propriétaire. Il a besoin de psychologie pour comprendre les désirs de son client, au besoin pour les provoquer. La pire erreur que peut commettre un architecte, c'est de vouloir imposer ses propres habitudes. L'architecte appartient à une classe sociale, il a ses goûts ; le client peut avoir de toutes autres conceptions. L'auteur dramatique éprouve les passions de ses personnages ; l'architecte doit par l'imagination vivre la vie de son client⁸.

a) Un architecte, des clients

Les témoignages recueillis auprès de différents « protagonistes de la scène cornazienne » montrent que les commandes procédaient en prenant progressivement appui sur une partie de la production réalisée pour en générer de nouvelles. Dans ce *modus operandi*, les photographies en tant que support de présentation occupaient une place de choix, c'est ainsi qu'il faut comprendre l'album de ses travaux que J. Cornaz avait constitué et qu'il a tenu à jour jusque dans les années trente. Il ne faut pourtant pas trop simplifier le processus d'élaboration du projet qui ne résultait pas d'une demande que l'architecte maïeuticien aurait fait émerger en laissant jouer l'imagination de ses clients devant un kaléidoscope d'images, mais plutôt d'un débat au cours duquel se négociait le point

6. A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Libro secondo, p. 4.

7. *Ibid.*

8. L. Hauteœur, *De l'architecture*, p. 85.

d'équilibre entre divers paramètres, débat au cours duquel s'établissait un lien reconnaissable entre la demande qu'ils émettaient et la réponse qui leur était apportée par l'architecte. Un article publié en 1956 dans *Connaissance des Arts* – l'architecte est alors âgé de septante ans – apporte quelques compléments. Il permet de constater qu'il évolue dans un processus de conception peu autoritaire, largement ouvert aux échanges, voire aux compromis. Même s'il ne donne qu'un aperçu, ajusté de surcroît au ton du magazine, de ce que furent vraiment les relations entre J. Cornaz et ses clients, il faut amplement citer cet article, composé sous la forme d'un dialogue entre une journaliste et l'architecte :

[CdA] Comment définissez-vous le client idéal ?

[JC] Le client idéal est un homme qui commande sa maison, qui sait exactement ce qu'il veut, et qui l'exprime, même si son idée, au premier abord, paraît saugrenue. Il fait totalement confiance à son architecte pour la réaliser et il dit, sans arrière-pensée, combien il veut dépenser.

[CdA] Et la réalité ?

[JC] La réalité est différente. Le client vient avec sa femme ; puis ils reviennent souvent, ensemble ou isolément, toujours avec une idée nouvelle qui bouleverse les plans et les travaux [...].

[CdA] Comment s'élabore le plan d'une maison ?

[JC] Après les prises de contact au bureau, on se rend sur le terrain. On décide de l'implantation de la maison. Peu de discussion. Le point de vue pittoresque est vite trouvé et, partant de là, le plan de la maison est orienté de façon à profiter du maximum de soleil.

[CdA] Quelles questions posez-vous pour établir le plan ?

[JC] Combien de pièces de réception voulez-vous ? de quelles dimensions approximatives ? combien de chambres à coucher ? de salles de bains ? de chambres pour le personnel ? le garage ? Tout le monde est d'accord pour réduire la surface des chambres à coucher au bénéfice d'une grande pièce centrale en général. Les placards doivent être importants, la cuisine moderne, les salles de bains et le dressing room sont admis d'office. J'essaie alors de faire admettre mon idée de distribution des pièces. Je cherche toujours des axes et des ouvertures qui donnent une impression d'espace [...].

[CdA] Comment procédez-vous pour obtenir avant les travaux, l'accord total du client sur sa future maison ?

[JC] En même temps que les plans, je dessine des projets pour les façades et l'aspect extérieur. En principe trois projets : le premier représente exactement ce que veut le client⁹ ; le deuxième, une version améliorée selon mes goûts ; le troisième ce que je ferais si je n'avais pas à me soucier des idées de mes clients.

[CdA] Que choisissent-ils ?

[JC] Jamais le dernier, sauf une exception qui m'a fait un plaisir extrême. Par contre, je m'efforce de toujours faire adopter le second [*sic*]. Aussitôt accepté, je fais une maquette en couleurs, avec toit ouvrant.

[CdA] Confiez-vous votre maquette au client ?

[JC] Oui. Dès lors commence pour lui la réalisation du rêve et pour moi la construction. La maison sort de terre. Tout va bien jusqu'aux travaux intérieurs. Dès lors, <ils> sont désespérés par la lenteur des travaux, sans la moindre pensée pour l'architecte qui doit dissimuler les tuyaux, prévoir l'équipement électrique, le chauffage central. Il faut proposer des dessins pour la grande cheminée du living room. On visite les lieux trois fois par semaine, surtout les femmes qui disent : <l'intérieur, c'est mon domaine>. [...] Nous voilà en pleine construction. On ne parle plus que de matériaux et pendant ce temps, l'architecte reste au second plan [...]. Je me suis toujours efforcé de faire admettre la solution idéale. Quand la maison est finie et que l'on est satisfait, les petites discussions s'oublient vite. L'architecte est comme le médecin : il doit questionner son client avant de savoir quel régime lui imposer. J'espère avoir accompli quelques guérisons¹⁰(fig. 1 à 4).

Les assertions de J. Cornaz incitent à reconsidérer la liberté parfois restreinte, peut-être fictive, de l'architecte face à ceux qui le chargent

9. Deux dossiers montrent que des propriétaires ont parfois fourni des croquis d'intention ou donné des directives précises : ce sont Jacques Roux pour sa villa de Saint-Sulpice (Acm 24.04.044) et William F. Woodfield pour une maison prévue au Mont-Pèlerin, finalement réalisée par le bureau veveysan Burnat&Nicati en 1938-1939 (Acm 24.04.075. Archives communales de Chardonne).

10. [S. Gille-Delafon], « Ce grand luxe : une petite villa », p. 38.

Fig. 1 — Projet Woodfield au Mont-Pèlerin, 1937. Croquis du maître de l'ouvrage.

Fig. 2 — Projet Woodfield au Mont-Pèlerin, 1937. Variante A de J. Cornaz.

Fig. 3 — Projet Woodfield au Mont-Pèlerin, 1937. Variante B de J. Cornaz.

Fig. 4 — Projet Woodfield au Mont-Pèlerin, 1937. Variante C de J. Cornaz.

Fig. 5 — Les propriétaires, Renée et Raymond Devrient, sur le chantier de leur maison, La Fraidieu, à Pully, 1938.

contractuellement de les « mettre en demeure », s'il est possible de risquer l'expression. Le rôle de l'architecte est complexe : il est un créateur apportant à son client la révélation d'un espace, de solutions constructives et formelles que celui-ci ne saurait inventer par lui-même, en même temps qu'au service de ce maître de l'ouvrage, il doit adapter son projet aux aspirations, aux attentes, et sans doute à la personnalité de ce dernier.

J. Cornaz rappelle que le plus souvent, un projet de maison concerne un couple entre les membres duquel l'architecte est parfois obligé de jouer un rôle d'intermédiaire, voire d'arbitre. A plusieurs reprises, il présente le rôle de la femme dans ce processus en termes peu avantageux (fig. 5).

Il y a bien, dans l'attitude des clients face à l'architecte, comme une demande de prise en charge dont les termes peuvent être changeants, basée sur un *habitus* partagé et sur la confiance dans des capacités supposées qui ne se vérifieront qu'une fois l'objet terminé. Le travail de

l'architecte est au moins autant la construction d'un habitat que l'assomption de ses habitants. Il y a bien, dans cette relation, une intention sociale qui n'est pas réductible en termes d'offre et de demande d'un bien sur le marché.

Ce qui unit un architecte et son client n'est pas seulement une relation d'échanges qui conduit à la formulation d'un programme de construction, c'est aussi une forme d'alliance dans laquelle l'architecte, qui prend, même temporairement, à son propre compte le projet de vie – J. Cornaz dit le « rêve » – de son client, s'engage par sa conception à lui donner forme et matière¹¹. Comme toute alliance, elle comporte une charge affective, des aspects agonistiques dont l'architecte atténue la portée en parlant de « petites discussions ».

La comparaison avec le rôle du médecin n'est peut-être pas originale, mais elle a le mérite d'indiquer clairement que l'architecte pénètre dans l'intimité des personnes pour lesquelles il construit. Pour rester dans le même registre métaphorique, si J. Cornaz considère la détermination comme une qualité du client idéal, il sait aussi que son rôle consiste à le conduire, par ses questions, à la découverte de besoins immanents dont celui-ci est porteur mais qu'il n'a pas nécessairement identifiés.

De toute évidence, J. Cornaz souffre de voir l'artiste céder le pas au constructeur, face à des clients qui ignorent les mécanismes complexes de l'acte de bâtir et les difficultés d'une tâche à laquelle sa conception du bon architecte devrait pourtant l'avoir préparé :

[Celui-ci] doit être intelligent, intuitif et psychologue. Il doit connaître à fond le maniement des hommes (et des femmes !). Il doit être souple et ferme, artiste plein d'imagination et homme d'affaires précis et clairvoyant. Il doit savoir dessiner, comprendre les mathématiques et connaître tous les métiers du bâtiment...¹²

Evoquer les besoins de l'habitant, n'est-ce pas souvent une façon de construire, après coup, un récit d'apparence rationnelle où rien ne semble

11. Les informations manquent pour établir une véritable statistique, mais la plupart des clients pour lesquels J. Cornaz a construit quittaient par cette construction leur statut de locataire pour accéder à celui de propriétaire ; il n'est par conséquent pas excessif de parler de projet de vie dont l'accession à la propriété marque une étape symbolique forte.

12. [S. Gille-Delafon], « Ce grand luxe : une petite villa », p. 38.

laissé au hasard, une rétrodiction ? La *démarche*, qui devrait précéder le projet et accompagner son accomplissement, n'est-elle pas fréquemment une suite de justifications rétrospectives ? Quatre agendas de l'année 1957, restés sans doute par mégarde dans les archives professionnelles de J. Cornaz, permettent de démentir partiellement ces suppositions. Dans ces calepins, il a consigné, non pas son emploi du temps, mais les notes des entretiens qu'il eut avec ses commanditaires, M. et Mme Guinness, lors de la construction de leur maison à Epalinges¹³ (fig. 6). Il est ainsi possible de se faire une idée de la fréquence des rencontres (au Beau-Rivage Palace ou sur le chantier), du type de questions qu'il leur adresse (qui vont bien au-delà de celles qui sont évoquées dans l'entretien cité), des détails dans lesquels il entre et des décisions prises. Le caractère extrêmement prosaïque des points traités, le balayage de tous les aspects de la vie quotidienne finiraient par donner raison à Jacques Tati qui, dans *Playtime* (1967), rend l'architecte responsable de l'incompatibilité entre l'ouverture du passe-plats et la taille des poissonnières !

b) Petite sociologie de la clientèle

J. Cornaz, qui a construit presque exclusivement des maisons d'habitation, aurait pu faire sienne la réplique du constructeur Solness : « [Je renoncerais à travailler pour les Vövstrand] plutôt que de construire au petit bonheur... car je ne les connais guère encore ces gens. »¹⁴ L'amitié, l'intimité existant entre l'architecte et ses clients semblent reversées dans les bâtiments mêmes, dans les rituels qui accompagnent leur réalisation¹⁵ ; elles obligent aussi à réfléchir sur le caractère autobiographique de la relation à l'objet construit. Installation et fondation de l'être au monde connaissent d'autres formes que la construction et l'investissement dans une maison, mais celle-ci en est une des figures majeures, l'avatar singulier d'une dimension comme telle ontologique. La maison – comme objet et comme symbole – parce qu'elle donne corps à la représentation que le sujet a de lui-même, permet de voiler l'irréductible béance de l'absence de tout fondement « sacré ». Sa matérialité

13. Acn 24.03.001.

14. H. Ibsen, « Le constructeur Solness », 1994, p. 65.

15. L'exemple le plus emblématique reste sans doute la cérémonie de la première pierre organisée par les propriétaires du Petit-Ouchy en été 1927.

Fig. 6 — Feuillet d'un agenda / carnet de notes de J. Cornaz concernant la construction de la villa de Loel Guinness à Epalinges, 1957.

même l'éloigne du statut fragile de représentation et donne consistance à l'identité de la personne qui s'y produit.

C'est comme un *topos* inscrit dans « la légende dorée des architectes » : leur carrière est souvent marquée par une rencontre fondatrice avec un client ou un mécène qui les encourage et leur fait une place dans leur cercle de connaissances. Dans le cas de J. Cornaz, nul doute que le banquier Auguste Brandenburg, ami d'enfance et camarade d'école de l'architecte, a joué ce rôle de « propulseur » non seulement parce qu'il lui passe une première commande, où J. Cornaz, en collaboration avec Emilio Terry¹⁶, peut faire valoir sa fraîche virtuosité, mais parce qu'il le met en contact avec certains de ses amis, de ses collègues ainsi qu'éventuellement avec divers clients dont sa banque gérât la fortune¹⁷.

Si l'on explore la carrière de J. Cornaz, on note que l'accès à la commande est d'abord sans conteste influencé par son positionnement familial, amical et peut-être religieux. Difficile de savoir quelle place eut la religion dans sa vie, mais l'appartenance de sa famille à l'Eglise libre du canton de Vaud¹⁸ marqua sans aucun doute son éducation, sa manière

16. Emilio Terry (1890-1969) est issu d'une famille d'origine irlandaise enrichie par les plantations cubaines et solidement introduite dans la société parisienne. Il fréquente les cercles mondains où se côtoient intellectuels, artistes, industriels et aristocrates, dont quelques-uns deviendront ses clients. A partir de 1919, il commence par transformer, avec J. Cornaz, l'ancien hôtel particulier de Boni de Castellane (2, place du Palais Bourbon, Paris 7), construit en 1791 à l'angle de la rue de l'Université et de la place conçue par les architectes Leroy et Bellisard, dont il a repris le bail en 1914. La rencontre entre E. Terry et J. Cornaz fut peut-être fortuite, mais elle fut providentielle car sans doute ces premiers travaux en commun ont-ils révélé une proximité de goût et d'intérêts. Elle a donné corps à une esthétique, à une vision qui se sont ensuite affirmées. Ce fut le « jumelage » de deux sensibilités proches, concentriques, qui ont pu entrer en résonance et se compléter.

17. Les recherches effectuées auprès des archives de l'UBS n'ont, pour l'instant, rien livré qui puisse confirmer cette supposition qui reste néanmoins plausible.

18. La révolution politique radicale de février 1845 est suivie dans le canton de Vaud d'une révolution ecclésiastique, celle des pasteurs qui démissionnent collectivement pour protester contre la manière dont le député Druey entend soumettre l'Eglise à l'Etat. Issues de cette démission, les premières communautés indépendantes se réunissent en février 1847 pour former l'Eglise libre du canton de Vaud. Dès lors, une coupure se fait sentir dans les relations sociales du pays, un fossé se creuse entre les familles, dont les conséquences se font longtemps sentir dans la vie spirituelle et intellectuelle. Frédéric Victor – dit Fritz – Cornaz (1814-1903), grand-père de J. Cornaz, épouse en secondes nocces Louise Savary, fille du pasteur Louis Emmanuel Savary, membre fondateur de l'Eglise libre. Les Cornaz de Montet sont également très engagés dans la mise en place

d'être et de penser. Impossible de savoir quelle portée eurent, sur la formation de l'architecte, les préceptes de cette «église schismatique», mais il est certain que dans son sein il s'y fit des amis et y trouva d'importants soutiens dans la suite de sa vie professionnelle. Quelques-uns de ses clients sont des camarades du collège Galliard¹⁹ (Auguste Brandenburg, Louis Rivier²⁰ par exemple), et certaines des familles pour lesquelles il travaille sont également libristes (De Cérenville, Devrient, Dufour, Mercier, Rivier²¹, ...). En outre, dès 1928, J. Cornaz, dont D. Lüthi précise qu'il est membre de son conseil²², est l'architecte choisi pour procéder à des travaux de réparation de la chapelle de Villard, une des paroisses lausannoises de l'Eglise libre construite en 1902 par l'architecte Louis Privat²³. Les carnets de quittance de J. Cornaz attestent

de cette église schismatique: «[Auguste Cornaz] assista au synode constituant [de l'Eglise libre] réuni à Burier chez M. Couvreu, et prit une part active aux délibérations de cette assemblée. Montet-Donatyre-Avenches formaient une seule église et avaient le même pasteur; le dimanche on partait parfois en voiture pour s'en aller au culte à Donatyre, d'autres fois les gens d'Avenches arrivaient à Montet, les cousins Cornaz de Faoug y venaient régulièrement, ce qui contribuait à rendre très intimes les relations entre ces deux branches de la famille Cornaz.» (F. Cornaz, *Notice sur la famille Cornaz*, p. 176).

19. Ce collège, fondé en 1847 par le pasteur Jean-Louis Galliard (1813-1899), vit défiler à ses pupitres durant près d'un demi-siècle tout ce que Lausanne compta de magistrats, banquiers, ingénieurs, professeurs et fonctionnaires.

20. J. Cornaz, A. Brandenburg et L. Rivier ont fait toute leur scolarité ensemble, du collège Galliard au gymnase classique.

21. Sur l'engagement religieux de la famille Rivier dans le Réveil et dans la fondation de l'Eglise libre, voir Th. Rivier-Rose, *La famille Rivier: 1595 à nos jours*, p. 306 sqq. et p. 381-383.

22. D. Lüthi, *Les chapelles de l'Eglise libre vaudoise: histoire architecturale, 1847-1965*, p. 177.

23. Séance du 27 juin 1928: «[Consciente que les réparations de la chapelle ne se limitent pas au décor intérieur] La CE [commission d'esthétique] propose maintenant de faire le choix d'un architecte qui fera de cette restauration une étude d'ensemble. Après un entretien avec un architecte (M. Gilliard, proposé par le Dr. A[msler]), la CE croit possible de procéder à cette restauration en deux étapes» (97). Séance du 20 septembre 1928: «La Commission d'esthétique a demandé à M. Charles Bridel de s'entendre avec M. Cornaz architecte et de préparer un nouveau projet de restauration. Celui-ci sera prêt probablement en janvier prochain.» (101). Séance du 31 mai 1929: «La commission propose [...] une rencontre de la Commission des bâtiments, augmentée de MM. les Drs Amsler et Bach, avec M. l'architecte Cornaz pour poursuivre l'étude de la restauration. (137-138) (ACV PP 516 / 1881 Procès-verbaux des séances du Conseil [de l'EL] du 27 mai 1926 au 18 janvier 1934).

qu'il réalise encore divers travaux dans cette même chapelle en 1938 et 1939²⁴. D'autres camarades d'école, du collège cantonal ou du gymnase classique, réapparaissent dans la vie professionnelle de l'architecte, le docteur Jacques Roux pour lequel il construit une villa à Saint-Sulpice en 1935, les photographes de Jongh qui signeront les plus belles prises de vue de ses réalisations (bâtiments et mobilier), notamment celles du pavillon Brandenburg, du Petit-Ouchy, du Grand-Denantou²⁵.

« Il fallait trouver – écrit H.-R. Von der Mühlh dans la nécrologie de J. Cornaz –, afin de réaliser ce dessein [faire revivre le style du XVIII^e siècle, perpétuer une tradition], une clientèle qui se laisse guider par ces vues. Elle se trouva dans cette bonne société fortunée dont souvent, à défaut d'une naissance aristocratique, le snobisme la poussait à désirer une ambiance jadis consacrée par la noblesse. »²⁶ Cet extrait nous renseigne autant sur l'adéquation et la valorisation réciproques de l'offre et de la demande, que sur l'ambiguïté d'une relation qui – moyennant un déplacement heuristique – peut être pensée en termes d'échange, dans un système de don et contre-don comme l'a analysé Marcel Mauss dans ses recherches sur les cadeaux contractuels, même si celles-ci concernent d'autres situations sociales et d'autres aires géographiques²⁷ : l'architecte se sert de ses clients pour assurer le roulement de son bureau, voire pour acquérir notoriété, position sociale et recommandations, ceux-ci contrôlent, en même temps que les moyens de production, les images, les idées et les symboles.

J. Cornaz travaille donc pour une clientèle consciente de son pouvoir, disposant d'un fort capital économique, culturel et social, une clientèle qui trouve dans les projets de bâtiments, de mobilier ou de jardins de l'architecte, une plus-value marchande et esthétique autant qu'un mode d'expression de son statut social. L'architecte peut quant à lui faire valoir sa formation et ses goûts personnels ; la reconduction des dispositifs bourgeois du XIX^e siècle lui donnant l'occasion de mettre en scène la maison comme lieu idéal de reproduction sociale et de théâtralisation du quotidien. Affinités électives, communauté d'*habitus*, il y a bien entre

24. Acm 24.03.001.

25. Voir Acm 24.02.002 et 24.02.003.

26. H.-R. Von der Mühlh, « *Nécrologie* : Jack Cornaz, architecte (1886-1974) », p. 523.

27. M. Mauss, « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », p. 153 *sqq.*

l'architecte et sa clientèle un ensemble de goûts, de comportements, de manières de percevoir qui trahit l'appartenance à une même classe sociale.

Le fonctionnement de cette société repose largement sur une forme de conscience identitaire où diverses pratiques sociales fonctionnent comme rituels d'intensification de l'entre-soi du groupe et comme signes de reconnaissance fiables entre ses membres, comme mise en scène et gestion du capital social. Elles ne sont pas sans rappeler, sous une forme dérivée, les usages qui règlent la vie de la société de l'ancien régime, décrite par N. Elias dans *La Société de cour*:

Par l'étiquette, la société de cour procède à son auto-présentation, chacun se distinguant de l'autre, tous ensemble se distinguant des personnes étrangères au groupe, chacun et tous ensemble s'administrant la preuve de la valeur absolue de leur existence²⁸.

Même si elle ne forme pas un groupe homogène, cette clientèle relève dans son ensemble d'une fraction de la société ayant une forte conscience d'elle-même, de l'entre-soi et dans les mains de laquelle sont accumulées diverses formes de capitaux (tout ensemble enjeux et conditions d'entrée dans son sein) : économique, culturel, social, symbolique. Les positions des membres de ce groupe peuvent se définir ou par l'activité professionnelle ou par le fait qu'ils s'inscrivent dans des réseaux familiaux, institutionnels et de relations où se concentrent les pouvoirs et le prestige. Les demeures et les institutions, les amis et les parents représentent des formes objectivées et incorporées de son histoire. Gravitant plus ou moins tous dans la même constellation sociale, ses commanditaires sont relativement peu nombreux mais lui assurent un travail régulier qui le met à l'abri du besoin. La clientèle qui a entretenu l'activité du bureau de J. Cornaz, parfois par plusieurs commandes, compte notamment des industriels (Maurice Barbezat, Maurice Baumgartner, Henri Bobst, Samuel Capt, André Fluckiger, Marcel Grisel, Walter Mermod, Robert Sulzer, ...), des banquiers et des financiers (Auguste Brandenburg, Max et Roger de Cérenville, Loel Guinness, Louis-Philippe Imer, ...), des médecins ou des scientifiques (Baer, Gilbert Brustlein, Eugène Ducrey, Pierre Dufour, René Mermod, Georges Piguet, Théo de Preux, Raoul de Preux, Jacques Roux, ...), des magistrats (Roger de Cérenville, consul

28. N. Elias, *La société de cour*, p. 97.

de Belgique ; Robert Guex, juge fédéral), des artistes (Jean Clerc, Vassily Photiades, Edouard-Marcel Sandoz, Maurice Sandoz), des personnalités du monde de l'édition (François Daulte, Henry-Louis Mermod), des sybarites (François de Gouy d'Arcy, Russell Greeley). Le *Livre d'Or* de la maison familiale à Faoug permet d'établir de nombreux recoupements et atteste, avec plusieurs de ces personnes, les relations amicales qui ont précédé et/ou suivi une commande. Il est donc incontestable que certains de ses clients appartenaient au cercle élargi des relations personnelles de l'architecte et de son frère²⁹.

2. *Qui construit l'architecte*

Nous aurons cent et quelques personnes demain soir, et vous recueillerez les éloges de tout le monde. Je vous recommanderai, dit César, vous verrez la tête du commerce, et vous serez connu dans une seule soirée plus que si vous aviez bâti cent maisons.

Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*

Parmi les figures qui ont profondément marqué le lancement de la carrière de J. Cornaz, celle d'Henry-Louis Mermod (1891-1962), industriel puis éditeur, joue sans doute un rôle majeur en ce qu'il représente une instance de pouvoir intellectuelle qui non seulement reçoit la production artistique mais est à même de l'orienter en la consacrant³⁰. La chronique de l'Agence télégraphique suisse à l'occasion de l'exposition que J. Cornaz fit de ses travaux et projets en 1934 indique clairement

29. Lors de la réception marquant la « pendaïson de la crémaillère » à la villa Mon Abri (avenue de l'Elysée 10, 1934, démolie), le frère de l'architecte prononça une conférence intitulée *Lausanne mon village* dans laquelle il remémorait, non sans nostalgie, la ville et la vie de cette société qui précisément constituait son auditoire. Cette inauguration constitue non seulement un rite d'identification des habitants avec leur demeure, elle est aussi un rite d'intensification pour le cercle des invités dans lequel la maison assure une fonction sociale, celle de refonder ou de perpétuer un ordre. Cette installation – au sens ontologique – dans la maison est marquée par ce récit fondateur qui l'insère dans une histoire et la rend habitable. Pour peu, on dirait qu'elle est construite, autant par le travail de l'architecte que par le récit du conférencier : stabilité d'une fondation (J. Cornaz s'est en effet appuyé sur la substructure de la construction précédente) et quête des origines.

30. Voir P. Bourdieu, « L'invention de la vie d'artiste », p. 74.

l'activité promotionnelle des rendez-vous dans la propriété d'H.-L. Mermod [Fantaisie], transformée en 1926 par celui-là et qui figurait parmi les travaux présentés :

En présence d'une brillante assistance, s'est ouverte samedi après-midi, à la galerie Manassero, à l'avenue du Théâtre, une exposition d'architecture. M. Jack Cornaz, architecte à Lausanne, a groupé avec beaucoup d'art quelques-uns de ses travaux [...]. Une réception à « Fantaisie », chez M. H.-L. Mermod, dont le jardin exhalait toutes les odeurs du printemps, a permis d'admirer encore mieux l'art et la sûreté de goût de l'architecte ³¹.

En 1933, J. Cornaz construit pour le même une résidence d'été à Chexbres qui accueillit également la fine fleur de la société qui gravitait autour de l'éditeur (fig. 7 et 8).

Les personnes qui ont pris part au travail de consécration de l'architecte (par commandes et / ou recommandations) disposaient d'un capital d'autorité esthétique suffisant pour que leur choix ne puisse pas être perçu comme un manque ou une faute de goût. Cette tâche a été accomplie principalement dans le milieu artistique et intellectuel. Que « l'appareil de célébration ou de consécration » ³² de J. Cornaz soit constitué de personnes venant des arts nobles et légitimes que sont la peinture (Louis Rivier, Henri Bischoff, René Auberjonois, Will Heer, ...), la sculpture (Edouard-Marcel Sandoz, Jean Clerc, Casimir Reymond, ...) ou la littérature (Henry-Louis Mermod, Fred-Roger Cornaz, Maurice Sandoz mais aussi lointainement Charles-Ferdinand Ramuz ou encore Edmond Jaloux) a fourni une incontestable caution qui a renforcé le capital de légitimité de l'architecte. Il faut également insister sur le fait qu'il était proche des cercles artistiques associés aux éditions Mermod, à la revue *Aujourd'hui*, et aux figures marquantes qui l'ont animée : Paul Budry, Gustave Roud, Charles-Albert Cingria, etc.

Même s'ils n'eurent pas le pouvoir des chroniques d'Ellsworth Toohey qui, dans *The Fountainhead* d'Ayn Rand, fait et défait les carrières d'architectes, les rares comptes rendus critiques des travaux de J. Cornaz ont incontestablement établi et / ou renforcé la notoriété de son auteur dans

31. Journal non nommé, non daté, article signé E.-H. C. (ACV, dossier ATS J. Cornaz).

32. *Ibid.*, p. 23.

Fig. 7 — Réunion dans les jardins de Fantaisie. Depuis le bas à gauche : A. Blanchet, Mme Budry, R. Morax, Mme Ramuz, Mme Bridel, C.-A. Cingria, G. Roud, G. Bridel, J.-B. Mermod, P. Budry, E. Gagnebin, C.-F. Ramuz, V. Mermod.

Fig. 8 — Gustave Roud, Emilio Terry, Jack Cornaz et deux personnes non identifiées sur la terrasse du pavillon d'Henry-Louis Mermod. Dans une lettre, Gustave Roud évoque ces réunions dans le *Dézaley*: «Cher Casimir Reymond, il m'arrive souvent de songer à nos premières rencontres, celles du temps <d'Aujourd'hui>, c'est-à-dire d'il y a plus de trente ans, déjà [...]. Je vous revois [à Puidoux], dans la pure lumière de septembre. Il y avait Ramuz, chapeauté jusqu'à mi-joue, Mermod toujours volubile, attentif, amical, et un Auberjonois à contre-jour qui semblait se dissoudre peu à peu dans la nappe du lac incandescent.»

et au-delà du cercle de ses clients. Ce sont d'abord, dans la presse locale, les articles élogieux relatifs à l'exposition de ses projets d'architecture à la galerie Manassero en 1934, dont celui de son ami Louis Rivier qui écrit dans la *Gazette de Lausanne*:

Un artiste dans toute l'acception du terme, créateur si richement doué et d'une qualité si rare qu'il ne semble pas avoir dans son domaine de concurrence à redouter; suffisamment abondant pour se passer d'être original [...], quoique sachant l'être à sa manière, sans exagération, les yeux ouverts sur le passé comme sur le devenir, traitant le moderne à la façon du XVIII^e siècle, ce qui est une gageure, et le classique presque à la façon d'un Le Corbusier [...] Façonnant tout ce qu'il touche en beauté, mais en beauté complètement sienne quoi

qu'elle puisse emprunter parfois de droite ou de gauche, comme seuls les maîtres le peuvent et l'osent³³.

Puis, en 1935, une rétrospective de l'ensemble de sa production dans *Œuvres*³⁴.

Si la position sociale de J. Cornaz et la reconnaissance dont il bénéficiait dans son milieu peuvent être assez aisément définis, les documents et les témoignages, qui permettent de se faire une idée précise de la place qu'il occupait dans le paysage architectural romand, en revanche sont rares. Les lois de l'inclusion/exclusion font de toute notion un agent double et expliquent la variation possible des points de vue. Ou bien J. Cornaz peut être considéré comme un architecte établi, tenant d'une architecture dominante et passéiste à laquelle ses confrères plus jeunes s'opposent ne serait-ce qu'en raison de l'écart générationnel. Ou bien, en raison de sa production atypique dans un contexte qui tend à imposer « un rationalisme sectaire »³⁵, un « fonctionnalisme desséchant », il peut apparaître comme une figure originale à laquelle s'adresser devient qualifiant pour une classe en quête de signes distinctifs. Et peut-être a-t-il été cela tout ensemble ou tour à tour en fonction des cycles de rejet et de faveur. Le fait qu'il ait si peu cherché à affirmer une identité, qu'il n'ait pas accompagné sa production et sa vision de l'architecture de discours d'encadrement le rend particulièrement malléable et irréductible à l'interprétation.

C'est la concurrence, et d'une certaine façon l'affrontement avec ces « prétendants », qui ont dû continûment rappeler à J. Cornaz le respect relatif des valeurs propres au milieu dans lequel il évoluait, au nom desquelles s'exerçait son autorité. Selon ce principe, affirme Pierre Bourdieu, ceux qui occupent une position reconnue dans un champ donné « n'ont qu'à se laisser aller aux stratégies négatives que leur impose la concurrence des prétendants pour se trouver directement ajustés aux demandes de la bourgeoisie ancienne »³⁶. Les détracteurs du travail de

33. L. Rivier, « Jack Cornaz à la galerie Manassero », p. 3.

34. H. Moos, « L'architecte J. Cornaz ».

35. Paul Perret, « Faut-il tuer le décorateur? », *Bulletin mensuel de L'Œuvre (BMO)* 1924, N° 1, p. 6 cité par R. Estermann, « Modernité et propagande : considérations sur le discours de L'Œuvre », p. 28.

36. P. Bourdieu, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », p. 13.

J. Cornaz discréditent, en même temps qu'un style architectural à leurs yeux déphasé par rapport aux nouvelles normes esthétiques, le détenteur d'un fort capital de légitimité. Les luttes pour la domination du champ conduisent nécessairement les « prétendants » à dénoncer les schèmes de production et d'évaluation des établis en faisant apparaître qu'un style qui doit son autorité et son capital de légitimité à l'ancienneté, à la tradition, ne peut être qu'hors d'usage, périmé. Mais un épisode de sa carrière montre aussi que les acquis peuvent à tout moment être remis en cause. En 1938, J. Cornaz est mandaté pour concevoir le bar du Beau-Rivage Palace à Lausanne, transformé par d'autres en 1955. Face à ce qu'il considère comme une « mutilation », J. Cornaz écrit au conseil d'administration qui note :

M. Cornaz architecte nous adresse une longue lettre au sujet du bar dont il est l'auteur. Nous avons transformé dit-il son œuvre, lui faisant perdre son caractère, bien que nous ayons conservé l'essentiel des motifs décoratifs. Il nous menace et toute sa lettre est écrite sur un ton inadmissible. Où iraient les propriétaires s'ils ne pouvaient plus modifier le travail d'un architecte sans son consentement préalable ? On propose de renvoyer simplement cette lettre, de consulter M. Tschumi professeur d'architecture à l'E.P.U.L. ou M. Ed. Sandoz, ou encore de demander une consultation à M. Turin avocat et professeur de droit intellectuel à l'Université³⁷.

Les échanges de billets internes, les à-côtés de la discussion laissent penser que la personne de l'architecte et sa production ne sont plus tenues en haute estime, c'est un membre du conseil qui fait remarquer :

Le mouvement d'orgueil et de vanité de l'architecte J. Cornaz est un comble et je dois dire, me fait de la peine. Il y a à Lausanne quelques jolies choses de lui, comme la villa ci-devant Mermod à côté de Beau-Rivage. Mais l'ancien bar du Beau-Rivage n'a jamais eu la réputation d'une œuvre d'art, malgré deux mandolines entrelacées dans une niche et un mobilier pouf très quelconque³⁸.

37. ABR, Société immobilière d'Ouchy. Hôtel Beau-Rivage S.A. Procès-verbaux des séances du conseil 1950 à 1959, 29.6.1955, p. 228.

38. ABR, cote 001, Copies de lettres, Lettre de H. Bergier au Président du conseil d'administration du Beau-Rivage Palace, 3.8.1955.

Certaines des réalisations de J. Cornaz lui ont été « confisquées » par des commanditaires qui ont laissé accroire qu'ils en étaient les auteurs. Dans un bâtiment, quelle est la part respective de travail, de trouvailles, du maître d'œuvre et du maître de l'ouvrage ? Qui prend la place de l'autre dans l'expression « maison construite par... » qui semble ne pouvoir désigner que le constructeur alors qu'elle renvoie souvent au propriétaire ? Cette confusion trahit, au sens où elle le révèle et où elle le tord, un aspect important du processus de conception et de la notion de propriété (voir plus haut le terme « edificatore » utilisé par Palladio). Au stade du projet, le bâtiment est désigné du nom du client, avant que celui-ci ne lui attribue, parfois, une appellation personnalisée (Clarmont, Fairway, la Fraidieu, ...) ; faut-il y voir une marque distinctive, une étape dans le processus d'appropriation ? Fait remarquable et révélateur de la complexité du thème de « l'autorité » vis-à-vis d'un objet construit, dans un cas, le propriétaire a baptisé sa maison du palindrome de Cornaz : Zanroc !

Nadja MAILLARD
Construire & Habiter
Histoire et anthropologie de l'architecture

BIBLIOGRAPHIE

- AVERLINO, Antonio dit Filarète, « Trattato di architettura », in *Trattati di architettura, volume secondo*, a cura di Renato Bonelli et Paolo Portoghesi [texte établi par Anna-Maria Finoli et Liliana Grassi, 2 tomes], Milano, Il Polifilo, 1972 [vers 1467].
- BOURDIEU, Pierre, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1 (1975), p. 7-36.
- , « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2 (1975), p. 67-93.
- BROWN, Jane, *Lutyens and the Edwardians: an English architect and his clients*, London, Viking, 1996.
- CORNAZ, Ferdinand, *Notice sur la famille Cornaz*, Neuchâtel, Imprimerie Attinger, 1909.
- ELIAS, Norbert, *La société de cour*, Paris, Flammarion, 1985.
- ESTERMANN, Rémy, « Modernité et propagande : considérations sur le discours de L'Œuvre », in *19-39 : la Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, p. 26-28.
- [GILLE-DELAFFON, Simone], « Ce grand luxe : une petite villa », *Connaissance des Arts*, 56 (1956), p. 36-39.
- HAUTECŒUR, Louis, *De l'architecture*, Paris, A. Morancé, 1938.
- IBSEN, Henrik, « Le constructeur Solness », in *Œuvres complètes, tome XV*, Paris, Plon, 1994 [1892], p. 59-219.
- JEANNERET-GRIS, Charles-Edouard (Le Corbusier), *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 [1923].
- KRIS, Ernst et KURZ, Otto, *L'image de l'artiste : légende, mythe et magie : un essai historique*, Paris/Marseille, Rivages, 1987 [1934].
- LÜTHI, Dave, *Les chapelles de l'Eglise libre vaudoise : histoire architecturale, 1847-1965*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 2000.

- MAILLARD, Nadja, *Jack Cornaz: un architecte à contre-jour*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2006.
- , « Un bar en rab. Grandeur et décadence d'une réalisation de J. Cornaz », in *Beau-Rivage Palace. Histoire(s)*, Gollion, Infolio, 2008, p. 268-273.
- MAUSS, Marcel, « Essai sur le don : forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1973 [1933], p. 143-279.
- MOOS, Herbert, « L'architecte J. Cornaz », *Œuvres*, janv. (1935), p. 9-32.
- PALLADIO, Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Milano, Hoepli, 2000 [1570].
- RIVIER, Louis, « Jack Cornaz à la galerie Manassero », *Gazette de Lausanne*, 16.5.1934, p. 3.
- RIVIER-ROSE, Théodore, *La famille Rivier: 1595 à nos jours*, Lausanne, Imprimeries réunies S.A., 1916.
- ROGER-CORNAZ, F. [Frédéric-Roger Cornaz], « Lausanne mon village », 1935, [Conférence dactylographiée non publiée].
- VON DER MÜHLL, Henri-Robert, « Nécrologie : Jack Cornaz, architecte (1886-1974) », *Bulletin technique de la Suisse Romande*, 1974, p. 523.

Crédits iconographiques

Fig. 1-4, 6 et 8 :
Acm.

Fig. 5 et 7 :
Coll. part.