

Manières de *faire*

Études sur une architecture en quête de sens

Notre énoncé traite la question de l'artisanat en architecture. Il se compose de ces 3 objets qui se lisent de façon complémentaire :

- * Le *Film-documentaire*, cœur de notre travail, est issu de la rencontre avec différents protagonistes choisis pour leur approche. Il met en avant des *manières de faire* qui présentent des solutions pour l'« architecte troublé-e ».
- * Le *Recueil de réflexions* s'appuie sur nos lectures du semestre. Organisé par chapitres selon les thématiques abordées dans le film, il constitue un apport théorique et fait le lien avec la littérature choisie.
- * Le *(contre)Manifeste* de la profession architecturale par lequel nous ne tirons pas conclusions hâtives mais proposons certaines attitudes et prises de positions qui ont émergé au cours de notre recherche.

Gregorio Heim, Julian Molliet

Énoncé théorique du projet de Master
EPFL Architecture, le 13 janvier 2025

Sous la direction de
Nicola Braghieri, Marco Bakker & Romain Dubuis

« 2025, Gregorio Heim et Julian Molliet.

Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution

(CC BY <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>) »

*Recueil de
réflexions*

	Avant-propos	4
	Contexte	6
<i>I</i>	Main et Geste	10
<i>II</i>	Régionalisme Critique	18
<i>III</i>	Coopération	26
<i>IV</i>	Architecte et Artisan-e	34
<i>V</i>	Valeur du Travail	42
<i>VI</i>	Tradition et Transmission	50
	Épilogue	58
	Bibliographie	60

Avant-propos

Le choix de réaliser un film documentaire résulte de plusieurs envies et répond de manière cohérente à la thématique que nous abordons. Ce travail découle d'une fascination commune pour le fait main, l'idée étant d'aller au-delà de celle-ci et d'en explorer la cause et les origines. De plus, l'envie de passer du temps, rencontrer, et coopérer avec les artisan-es et les architectes s'est faite ressentir, notamment après des études marquées par l'isolement lié au covid. Ainsi, il s'agit d'un thème qui nécessite un certain engagement du corps, une mise en pratique. L'idée d'avoir à l'image celui ou celle qui fait en lien direct avec son œuvre nous paraissait d'autant plus enrichissante.

À la lumière des reportages de Jacqueline Veuve sur les métiers du bois (1987-1992), nous avons eu à cœur de transmettre avec précision la maîtrise technique et le savoir-faire de chaque artisan-e tout en exposant l'impact de leur pratique respective sur leur mode vie. Ainsi, la volonté de transposer la beauté qui réside dans ces *manières de faire*, documenter le geste et transmettre la passion ont été autant de thèmes dans le travail de Veuve qui ont inspiré notre démarche.

Une seconde inspiration a été le travail photographique de Pagano pour l'exposition de 1936 à la Triennale de Milan sur l'architecture rurale italienne. En plus d'un travail de documentation sur la dite « non-architecture », l'architecte a effectué une recherche ethnographique basée sur l'observation de la réalité. En

Avant-propos

prenant en compte de différents niveaux d'étude, dont le corps, les actions et les espaces, il démontre l'importance de cette analyse au sein d'une pratique architecturale.

Ces deux références nous ont amené à adopter notre propre méthodologie pour la réalisation du film. L'idée était à la fois de ne pas perdre de vue notre question de recherche et de prendre le temps nécessaire pour échanger lors de chaque rencontre, un processus valorisant la lenteur que requiert un tel sujet sur la précipitation. Chaque entrevue a été préparée de sorte à laisser à chaque personne une liberté dans les réponses données. Nous avons bien évidemment cherché dans ce processus à mettre le doigt sur un projet important pour nous, une approche qui fait sens ou une méthodologie nouvelle sans jamais refuser un détour, une pensée à priori peut-être hors contexte qui prenait finalement tout son sens lors du montage. La décision de ne pas inclure d'autres modèles telle que l'entreprise générale, similaire en termes de structure à la coopérative que nous avons étudié, cependant possédant une vision diamétralement opposée, est un choix conscientisé. Dans les limites de temps que représente un tel exercice, nous avons préféré nous focaliser sur des approches, selon nous, vertueuses dans la question des pratiques artisanales.

Les personnes rencontrées dans le cadre du film ont été choisies pour leur approche plurielle sur la

Avant-propos

question de l'artisanat de nos jours, dans le contexte qui est le nôtre. Nous souhaitons éviter les approches trop spécifiques liées à un domaine d'expertise restreint sur des questions patrimoniales par exemple. Ainsi, nous avons approché autant d'artisan-es que d'architectes, une parité nécessaire selon nous pour aborder cette thématique qui engage finalement chaque partie de manière équitable pour la réalisation d'une œuvre. De ce fait, nous avons cherché à décomposer et comprendre l'application concrète de l'artisanat en architecture dans sa globalité et pour chaque phase du processus. Finalement, nous avons fait le choix de ne pas nous limiter à une région spécifique riche de ses traditions propres et de ses *manières de faire* ancrées, bien que ce cas de figure ait tout de même été traité. Nous avons cherché à explorer d'autres contextes, d'autres lieux dans lesquels l'artisanat trouve une place justifiée autant dans une construction nouvelle que dans une intervention sur un bâtiment existant sans valeur patrimoniale apparente et déclarée.

Il nous semble important d'inscrire notre démarche, ainsi que l'artisanat comme une alternative parmi d'autres *manières de faire* dans un contexte où la fabrication manuelle est noyée par la virtualité. Le travail artisanal s'affirme aujourd'hui comme une forme

de résistance active. Dans quelle mesure l'engagement pour l'artisanat est-il une solution pour l'« architecte troublé-e »?

L'accélération qui caractérise notre époque modifie rapidement et de façon importante le métier d'architecte. En référence à l'« artisan troublé », décrit dans le premier chapitre de l'ouvrage de Sennett (2010), nous nous réapproprions ce terme et parlons d'« architecte troublé-e ». Dans des processus de construction toujours plus opaques et complexes, celui/celle-ci se retrouve contraint de se donner à des tâches qu'il/elle ne maîtrise pas.

Tout au long du semestre, nous avons interrogé le rôle de l'architecte dans les dynamiques liées à la fabrication manuelle. Quelles actions peuvent être entreprises pour répondre aux défis sociaux, économiques et écologiques de notre époque ? Quelle est l'étendue de sa responsabilité dans ce contexte ?

La prise de conscience de la déconnexion quasi-totale et du désintérêt qui existe entre l'individu, l'objet et sa fabrication nous a poussé à nous questionner autour de celui ou celle qui fait en architecture. Dans une société où le prix des choses conditionne le choix, comment l'architecte parvient-il à sensibiliser l'individu à ces *manières de faire*? Comment est-ce que la relation entre architecte, artisan-e et client-e, qui est en grande partie régie et influencée par l'argent, peut être repensée et remise en question?

« Entre la main et l'outil commence une amitié qui n'aura pas de fin. L'une communique à l'autre sa chaleur vivante et le façonne perpétuellement. Neuf, l'outil n'est pas fait, il faut que s'établisse entre lui et les doigts qui le tiennent cet accord né d'une possession progressive, de gestes légers et combinés, d'habitudes mutuelles et même d'une certaine usure. Alors l'instrument inerte devient quelque chose qui vit. »

Henri Focillon, *Éloge de la main*



L'artisan nous parle de son outil pour la préparation des tavillons, conçu pour être utilisé aussi bien par la main droite que par la gauche. Ce geste répétitif, régulier et précis stimule sans cesse l'interaction entre la main et le cerveau. On pourrait penser qu'il est remplaçable par une machine. Or, la machine n'a aucune sensibilité pour la matière. L'artisan, lui, adapte son geste à chaque morceau de bois. Pour chaque tavillon, la main guide l'outil en suivant les fibres de ce matériau naturel, incarnant une interaction subtile et instinctive que la technologie ne saurait reproduire.

Interrogée sur l'intégration de l'artisanat dans son bâtiment, l'architecte évoque la présence de la main dans sa méthodologie. Elle exprime instinctivement sa passion et son engagement pour la conception. De la superposition de calques gribouillés jusqu'à la résolution de détails constructifs élaborés, elle engage corps et esprit dans un processus itératif. Ce geste créatif, partagé par les artisan-es, met en lumière le plaisir de produire. Il s'agit là d'un dénominateur commun dans toutes les *manières de faire* abordées dans ce travail, la main étant au centre de ces préoccupations.

Le rôle de la main dans l'organisation des mouvements et l'évolution de notre espèce attire l'attention des chercheur-euses. Wilson (2002) affirme qu'elle est bien plus qu'un simple organe contrôlé par le cerveau ; elle en est une extension. Pour le neuroscientifique, l'intelligence dépend non seulement des capacités cé-

rébrales, mais aussi du comportement de l'organisme dans son ensemble et de son histoire personnelle, faite d'interactions avec le monde.¹

« The brain is ready for experience, it learns from experience, and it uses whatever tricks it can to be prepared both for familiar troubles and for new ones. The brain does not live inside the head, even though that is its formal habitat. It reaches out to the body, and with the body it reaches out to the world. We can say that the brain ends at the spinal cord, and that the spinal cord ends at the peripheral nerve, and the peripheral nerve ends at the neuromuscular junction, and on and on down to the quarks, but brain is hand and hand is brain, and their interdependence includes everything else right down to the quarks. »²

Dans ce contexte, la main et le geste jouent un rôle fondamental dans l'acquisition du savoir-faire. Distinguons avant tout deux types de savoirs : le savoir explicite, qui se transmet par la parole, et le savoir tacite³, une connaissance personnalisée qui émerge entre autres dans l'action. Ce dernier ne se révèle que dans des contextes précis et ne peut être dissocié de l'autre. Sennett (2009) illustre cela avec le cas de la famille Stradivari et la transmission de savoir-faire pour la fabrication des instruments. Malgré des analyses approfondies – allant des copies exactes de la forme aux études chimiques des vernis utilisés à l'époque – les reproductions ne parviennent jamais à égaler les origi-

naux. Nous savons que Stradivari était partout, il surgissait à l'improviste, rassemblant à lui tout seul des milliers de bribes d'informations et faisant le lien entre ses assistants qui ne représentaient individuellement qu'une partie de cet ensemble. Nous parlons là du savoir tacite, non exprimé et non codifié par des mots, se nichant dans les gestes quotidiens, absorbés et affinés dans l'atelier du maître.

La technologie révolutionne l'architecture depuis plusieurs décennies créant autant d'opportunités que de nouvelles préoccupations. Ce nouveau paradigme affecte directement nos corps, et plus directement notre main. Ingold (2017) soutient que si le doigt aujourd'hui appuie sur un bouton pour activer une machine, il appartient toujours à une main, mais une main qui a perdu une part de son humanité. « C'est ici que réside le problème de la régression de la main. La technique est devenue démanuatisée »⁴, observe-t-il en qualité d'anthropologue. Selon lui, seule une sensibilité attentive à la technologie, alliée à une manipulation directe des matériaux, parvient à « élargir l'horizon de l'humanité, plus encore qu'il ne pourrait être réduit petit à petit »⁵. Dans « Ce que sait la main » (2010), Sennett aborde le concept de l'« artisan troublé »⁶. Il soulève le remplacement du dessin à la main par des outils numériques comme la CAO, privant l'utilisateur-riche d'une formation concrète et pratique. Simplifiant les procédés, l'ordinateur limite le processus créatif et em-

pêche l'apprenti-e de se tromper. La condition de la main comme extension du cerveau mentionnée plus haut par Wilson n'existe plus. Ainsi, la séparation de ces deux entités engendre une déficience mentale, un appauvrissement des compétences manuelles. Celui ou celle qui a appris à faire ne fait plus, il/elle se cache derrière un outil « magique ».

Dans un monde dominé par la technologie et la production de masse par série, la trace de la main rappelle que l'architecture est avant tout une création humaine. La matière brute, avec ses imperfections, vibre par qualités et ses défauts intrinsèques. Rien n'est caché : la construction devient lisible et compréhensible, laissant entrevoir une réparation et un entretien à l'avenir. L'imperfection laissée par la trace de la main, fruit d'un processus itératif, valorise le travail artisanal et l'expression individuelle. Elle active la mémoire et l'expérience vécue d'un espace, nous rappelle que l'architecture ne se limite pas à l'aspect visuel ; elle est un lieu d'interactions sensorielles et émotionnelles, invitant à toucher, sentir, écouter et vivre pleinement l'espace avec tous nos sens.

1. Patricia Guaita, *Acción y experiencia en la arquitectura*, p. 43-50
2. Franck R. Wilson, *p. The Hand How Its Use Shapes the Brain*, p. 306
3. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, p.1-26
4. T. Ingold, H.-S. Afeissa & H. Gosselin, *Faire: Anthropologie, archéologie, art et architecture*, p. 258
5. *Ibid*, p.260
6. Richard Sennett, *Ce que sait la main*, p. 74-75





« L'authenticité de l'expérience architecturale se fonde sur le langage tectonique de la construction et la compréhension de l'acte de construire par les sens. Nous regardons, touchons, écoutons et mesurons le monde avec tout notre corps, et le monde s'organise alors autour du centre du corps. Notre domicile est le refuge de notre corps, de notre mémoire et de notre identité. Nous sommes en dialogue et en interaction constants avec notre cadre de vie, au point qu'il est impossible de séparer l'image de soi de son existence spatiale et de sa localisation. »

Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*



II

Les bâtiments participent au conte des histoires silencieuses. Ils portent en eux la mémoire de la culture d'une région, d'un lieu, par les gestes qui les ont façonnés, les matériaux extraits d'une terre spécifique qui les constituent ou encore les climats auxquels ils s'adaptent. Cette voix singulière des lieux tend à s'éteindre peu à peu, noyée dans l'uniformité d'une architecture mondialisée. Nous nous posons la question de la potentielle perte qui intervient lorsque nous cédon à l'homogénéité. Dans cet entre-deux, à savoir l'héritage des traditions vernaculaires et les promesses de la modernité, Kenneth Frampton (1983) s'est tourné vers une réflexion essentielle dans laquelle il propose une autre voie aux courants de pensée dominants à l'époque.

Tout d'abord, contextualisons l'écrit de Frampton dans la sphère architecturale de l'époque. Il convient de rappeler que les années 80 marquent une remise en question des idéaux modernistes, notamment sur son caractère universalisant et sa standardisation mise en place à grande échelle. Parallèlement, le post-modernisme dominait la scène architecturale avec son éclectisme et sa superficialité décorative. Frampton prône une voie intermédiaire avec le régionalisme critique face à ces deux tendances. Son plaidoyer en faveur de bâtiments sensibles aux conditions existantes du site se voulait un outil politique pour contrer la marchandisation de l'architecture en un produit de consumma-

tion global. Cependant, dans son rejet du projet moderniste, l'approche de Frampton manque parfois de nuance. En négligeant d'autres courants de pensée de son époque, le régionalisme critique a été perçu, dans certains cas, comme excessivement protectionniste ou nostalgique. Ainsi, la volonté critique du texte, visant à dépasser un simple régionalisme traditionnel ou nostalgique, a souvent été mal comprise dans les critiques formulées après sa publication et est rapidement devenu un document historique , traduisant un ressenti poétique et jugé acritique.

« Le régionalisme critique implique nécessairement une synthèse plus réfléchie. Il ne s'agit pas de la reproduction imitative des formes vernaculaires locales, mais de l'utilisation d'éléments dérivés indirectement des particularités d'un lieu spécifique ». ¹

Cependant, il s'inscrit bel et bien dans une perspective idéologique et n'est pas uniquement une série de points anecdotiques applicables au projet d'architecture. Il propose un ensemble de catégories visant à comprendre l'architecture au-delà de l'universalisation esthétique et conduit Frampton à développer un outil théorique pour une architecture de résistance.

Selon Patteeuw et Szacka (2019), « Le régionalisme critique peut être compris de différentes manières : comme une compréhension compositionnelle de la figure au sol d'un projet ; comme un intérêt pour les histoires culturelles et matérielles d'un site spéci-

II

fique ; ou comme une conscience des contraintes et opportunités techniques qu'un site peut impliquer. »² Le plaidoyer de Frampton se veut un outil politique à l'instar de la marchandisation de l'architecture comme produit de consommation global : en faveur des conditions topographiques et climatologiques d'un site, de la tectonique de la construction architecturale et de la sensibilité tactile de l'architecture. Il souligne notamment comment l'expansion de la civilisation mondiale peut conduire à l'homogénéisation culturelle, menaçant la richesse et la diversité des patrimoines culturels. Selon lui, une réelle alternative existe dans les conditions spécifiques d'un contexte local dans lesquelles la tactilité surpasse la vue, la tectonique l'emporte sur la scénographie et l'hybridation des choses est privilégiée par rapport à l'homogénéité.

« La tectonique reste centrale dans le régionalisme critique, dans sa capacité à exprimer les spécificités du lieu, du matériau et de l'artisanat. »³

Frampton affirme l'aspect central de la tectonique qu'il décrit comme l'art de révéler la manière dont les matériaux sont assemblés et structurés. L'artisanat cité dans ce passage, lié à la matérialité, se retrouve au centre de la pratique de l'architecte et participe directement à forger la spécificité et l'identité du lieu.

« Le régionalisme critique s'appuie sur l'art de la construction pour établir une médiation avec l'environnement et répondre aux conditions uniques du site. »⁴

Même si Frampton ne mentionne pas explicitement l'artisanat, nous admettons que la formule « l'art de la construction » fait écho à des techniques artisanales spécifiques et locales. Celles-ci ont souvent évolué sur des siècles en réponse aux conditions climatiques spécifiques d'un lieu et ont fait preuve de résistance sur le long terme. Elles intègrent une connaissance profonde de l'environnement naturel, des matériaux disponibles localement et des besoins des habitants. Dans son livre « Architecture without Architects », Rudofsky considère « la philosophie et le savoir-faire pratique des bâtisseurs non formés comme des sources inexploitées d'inspiration pour l'Homme industriel »⁵. Soixante ans plus tard, nous soutenons que cette question reste pertinente et mérite une réinterprétation ou une réinvestissement dans un contexte qui a évolué. Nous soutenons que ces savoir-faire, loin d'être archaïques et dépassés, possèdent une pertinence écologique et culturelle face aux défis contemporains.

1. K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, p.20 (traduction libre)
2. Véronique Patteeuw, et Léa-Catherine Szacka, *Critical Regionalism for Our Time* (traduction libre)
3. K. Frampton, p.28 (traduction libre)
4. Ibid, p.27 (traduction libre)
5. Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, préface (traduction libre)





« Le contraste continue d'informer notre réflexion : le mot art paraît attirer l'attention sur un travail qui est unique ou tout au moins singulier, tandis qu'artisanat ou métier désigne une pratique plus anonyme, collective et continue. »

Richard Sennett, *Ce que sait la main*



III

Coopérer, signifie se mettre ensemble pour une idée commune, bâtir quelque chose qui dépasse les contributions individuelles. C'est aussi appartenir à une communauté enracinée dans un territoire et s'y reconnaître. C'est rassembler, stimuler et transmettre un savoir-faire. Nous parlons ici d'une dimension fondamentale de l'expérience humaine, un principe qui dépasse le simple travail collectif pour toucher aux racines de notre développement social. La question a été abordée par différents intellectuels comme Erik H. Erikson qui dans son livre « Enfance et Société »¹ (1982), met en avant l'idée que la coopération a été un moteur pour l'évolution de l'humanité.

Sennett affirme que l'*homo faber*² ne saurait faire seul. Dans le deuxième tome de sa trilogie intitulé « Ensemble pour une éthique de la coopération » (2014), il offre un ensemble de repères et de perspectives sur la coopération, s'appuyant sur son expérience personnelle. Dans son livre, le sociologue rappelle que lorsque Tocqueville a découvert l'Amérique, celle-ci était prospère. Il a perçu dans la coopération et les associations volontaires un contrepoids à l'individualisme croissant de la société moderne, alors que les anciens liens de tradition et de hiérarchie sociale commençaient à se dissoudre³.

S'appuyant sur son expérience de musicien, Sennett souligne l'importance de l'écoute pour une coopération qui réussit. Il établit une distinction entre

la dialectique, où le jeu verbal des opposés doit progressivement conduire à une synthèse, et la dialogique, qu'il utilise pour décrire une discussion qui n'aboutit pas à la découverte d'un terrain d'entente. Bien qu'on ne puisse trouver d'accords partagés, cet échange peut permettre aux gens de prendre conscience de leurs différents points de vue et d'approfondir leur compréhension mutuelle⁴. La coopération implique donc l'art d'écouter, de se mettre d'accord, d'apprendre des différents savoir-faire de l'autre mais aussi des désaccords.

L'artisanat s'inscrit dans une pratique collective. Sennett illustre ce propos à travers des exemples concrets, comme le travail des luthier-ère-s ou des souffleur-se-s de verre. Il montre comment la coopération, basée sur une communication dialogique et une attention aux savoir-faire de chacun-e, permet de produire des objets d'une grande qualité et de créer un environnement de travail sain.

Dans un monde structuré par la concurrence, où la compétition prime sur l'entente, l'architecte est responsable de recomposer les relations entre les acteur-rice-s de la construction. À la manière de Sennett, il s'agit de coopérer en remplaçant la dialogique par la dialectique afin de construire des relations basées sur une compréhension mutuelle. Lorsqu'une coopération entre différents partis hétérogènes réussit, l'action en ressort forcément enrichie.

III

La coopération ne contribue pas uniquement à la bonne réussite d'un projet mais elle crée aussi des liens qui évoluent à travers le temps. Au sein d'une région, elle construit une collectivité qui partage une action commune. Pendant l'hiver, le tavillonneur coopère avec un cercle de retraités pour la production de ses tavillons. Ils participent tant à la fabrication des tavillons qu'à l'assemblage des « mugia »⁵. Autonomes et nécessitant peu de moyens, les retraités coopèrent au sein d'un processus de fabrication qui tisse des liens et crée une valeur régionale. Cet exemple valorise un aspect social non-négligeable dans une société où les personnes qui ne participent pas au monde du travail sont mises à l'écart.

Coopération

1. Erik H. Erikson, *Enfances et société*
2. Notion philosophique qui fait référence à l'Homme en tant qu'être susceptible de fabriquer par ses mains à l'aide d'outils. Dans la *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt reprend ce terme à maintes reprises et cherche à le définir: « Toutes les activités humaines sont conditionnées par le fait que les hommes vivent en société, mais l'action seule est proprement inimaginable en dehors de la société des hommes [...] L'homme à l'ouvrage, fabriquant, construisant un monde qu'il serait seul à habiter, serait encore fabrication, non toutefois *homo faber* : il aurait perdu sa qualité spécifiquement humaine et serait plutôt un dieu [...]. Seule, l'action est la prérogative de l'homme exclusivement ; ni bête ni dieu n'en est capable , elle seule dépend entièrement de la constante présence d'autrui. »
3. Richard Sennett, *Ensemble pour une éthique de la coopération*, p.326
4. Ibid p.33-34
5. Terme régional utilisé pour décrire un paquet de tavillons cerclé



Coopération



« Je me promène calmement, sans inquiétude dans ce plan, dans ces coupes. Je longe les façades comme si j'avais toujours habité là. Où sont mes idées abstraites, mon monde de rêves et d'hallucinations ? Alors qu'il est facile de composer en simple maître d'oeuvre d'un ordre sévère, qui n'admettra ni faiblesse, ni mensonge, ni changement dans le programme; église, salle capitulaire, chauffoir, réfectoire, entourant le cloître. Ma journée s'est passée à dessiner comme un brave moine, maçon et maître d'oeuvre. »

Fernand Pouillon, Les pierres sauvages



IV

Dans « Les Pierres sauvages » (1964), Fernand Pouillon emprunte l'identité et le point de vue du narrateur à un personnage fictif, Guillaume Balz, un moine cistercien, concepteur, bâtisseur et habitant de l'abbaye du Thoronet au XII^{ème} siècle. Ce procédé permet à l'architecte d'explorer des réflexions personnelles en s'immisçant dans une autre époque. Il apporte au récit une dimension historique par une réalité tout à fait médiévale dans laquelle le protagoniste inventé est présenté comme un prieur-maître d'œuvre. Sans rôle ni fonction reconnue dans l'imaginaire collectif, la figure de l'architecte n'existait pas encore telle qu'on la conçoit aujourd'hui. Pouillon suggère une identification totale du concepteur-rice à son projet: le plan architectural n'est plus seulement une abstraction technique ni le fruit d'une expression personnelle, mais une extension de son esprit et de son être. En incarnant à la fois l'humilité du maçon-ne et la vision du créateur-rice, le maître ou la maîtresse d'œuvre s'efforce de conjuguer un travail collaboratif pour un but qui le/la dépasse en tant qu'individu.

Force est de constater que la situation a considérablement évolué et que le processus de création architecturale est devenu, par essence, un processus qui oblige les diverses parties prenantes au dialogue et à la coopération. Les évolutions récentes dans l'acte de concevoir et de construire ont tendance à distancer toujours plus l'artisan-e de l'architecte. L'histoire

de l'architecture nous ramène à l'origine de ces relations, notamment à travers la figure de Brunelleschi. Dans une peinture de Vasari (1556-58), l'architecte présente une maquette à Cosimo de Médicis, son client. En arrière-plan, des ouvrier-ère-s construisent l'église San Lorenzo. Par la maquette, Brunelleschi cherche à convaincre le client de son idée spatiale. La peinture parvient à mettre en scène spatialement les rapports qui prennent place entre les différent-e-s acteur-ric-e-s dans le projet architectural. Par ses « idées abstraites »¹, dans ce cas-là matérialisées sous forme de maquette, l'architecte s'engage dans un processus de "chantier à distance" en parallèle au chantier réel². Ce modèle de relations, où architecte, client-e et ouvriers-ère-s agissent comme des entités séparées, semble proche de la situation actuelle. Toutefois, la temporalité du chantier a radicalement changé. Tout prenait plus de temps, la transmission des savoir-faire étant assurée. Ainsi, l'architecte adapte sa conception au fur et à mesure de la construction. Les dessins n'étaient pas fixes, incomplets parfois, laissant par endroits une liberté d'action pour la main d'œuvre.

Aujourd'hui, la rigidité des processus et des délais limite cette flexibilité, marquant d'autant plus la séparation entre architecte et artisan-e. La complexification croissante des processus de construction, exacerbée par l'avènement de la division du travail, engendre des problèmes de communication significatifs

IV

entre les parties prenantes. Cette division des processus s'inscrit dans un contexte plus large de changements économiques et sociaux. L'essor du capitalisme, avec son impératif de production et d'accumulation, a favorisé la spécialisation et la fragmentation des tâches. L'architecte, figure centrale dans ce nouveau paradigme, se retrouve à la tête d'un système hiérarchique toujours plus complexe qu'il/elle ne maîtrise pas forcément. Son rôle s'apparente au « bureaucrate »³ décrit par Debord (1992), philosophe, écrivain, cinéaste et révolutionnaire français. D'une part, il/elle participe au « travail social total »⁴ malgré sa propre volonté, devenant un instrument de l'économie bureaucratique qui ne laisse « aucune marge notable de choix »⁵. D'autre part, malgré sa figure de spécialiste, l'architecte travaille en faveur d'un système composé de processus toujours plus complexes dans lesquels il/elle se perd. La contrainte de se conformer à des normes et des directives imposées par l'État ou par les promoteurs-rices immobiliers-ères est toujours plus pressante. Le projet en revient à être conçu à distance, employant des procédés lointains et complètement détachés du site sur lequel il sera construit.

L'artisan-e de son côté, autrefois détenteur-riche d'un savoir-faire global et intégré, se voit être confiné-e à un rôle d'exécutant-e. À l'image du travailleur-euse⁶ décrit-e par Foucault (2013), philosophe et historien français, son corps et son activité sont minutieusement

contrôlés et régulés. Le temps de l'artisan-e est fractionné et mesuré, chaque geste et chaque phase du travail étant prescrits, anticipés et surveillés. La discipline, en imposant un ordre strict et une standardisation des pratiques, a tendance à réduire la personne à un rouage interchangeable dans la machine de production, aliénant son savoir-faire et l'éloignant du produit final.

1. Formule reprise de la citation de Fernand Pouillon en préambule de ce chapitre
2. Sébastien Grosset, Bakker et Blanc Architectes, TÜRME, les chantiers de la mystériorité, p.59-61
3. Guy Debord, La Société du Spectacle, p.64
4. Ibid
5. Ibid
6. Michel Foucault, Surveiller et punir - Naissance de la prison

IV





« L'homme qui travaille reconnaît dans le monde effectivement transformé par son travail sa propre œuvre : il s'y reconnaît soi-même, il y voit sa propre réalité humaine, il y découvre et y révèle aux autres la réalité objective de son humanité, de l'idée d'abord abstraite et purement subjective qu'il se fait de lui-même. »

Alexandre Kojève, Introduction à la lecture de Hegel



Il existe, dans l'acte de faire, une forme de dialogue implicite entre l'être-humain et le monde matériel. En explorant cet échange, nous nous intéressons au sens et à la valeur du travail effectué par l'être-humain, l'architecte, l'artisan-e, celle ou celui qui fait. Reprenons le terme de l'architecte troublé-e : nous pouvons dire que de nos jours, l'architecte ne fait pas, se contentant d'imaginer et dessiner des bâtiments. Pourtant, nous avons rencontré des situations qui remettent en question cette division entre conception et construction.

Lors d'une discussion avec l'architecte, il nous explique qu'il a commencé l'activité de son bureau en faisant un chantier sur un projet de rénovation en montagne dans lequel il s'est retrouvé à faire. L'ingénieur bois, quant à lui, éprouve un besoin de toucher la matière au quotidien. Il ressent une satisfaction lorsqu'il voit l'escalier qu'il a assemblé et posé durant la journée. Cela nous amène à réfléchir sur l'intérêt du faire dans notre profession. Quel est son impact sur nos actions quotidiennes ?

Afin de mettre un contexte, intéressons-nous d'abord à l'auteure et architecte Peggy Deamer. Dans son ouvrage « *Architecture and Labor* (2020) » elle explique que l'architecte moderne semble rencontrer des difficultés à définir son travail, il/elle ne se considère ni comme un-e travailleur-euse manuel-le, ni comme un-e prestataire de services. L'architecte se voit comme un-e

créateur-riche ou artiste, détaché-e des aspects économiques et sociaux de la production. Deamer suggère une différence entre les termes *work* et *labor*, le premier étant l'activité que nous exerçons tous les jours, le travail que l'on associe à notre profession et à nos tâches quotidiennes. Le deuxième représente l'aspect économique et institutionnel du *work*. Il s'agit de la manière dont le travail est encadré, rémunéré et intégré dans le système capitaliste¹. L'auteure critique la perception des architectes qui se considèrent comme étant en dehors du domaine du *labor*. Cette perception entremêlée les empêcherait donc de prendre conscience de la réalité économique et sociale de leur profession et de s'engager dans un discours sur le travail. Ce détachement s'explique en partie à travers une déconnexion de plus en plus apparente entre la conception et la réalisation d'une construction. Avec l'essor du capitalisme, l'orientation des architectes passe d'une attention portée au constructeur-riche à une focalisation sur le consommateur-riche, au détriment du processus de production et des conditions de travail des ouvrier-ère-s. La standardisation des processus de construction a marginalisé le savoir-faire des artisan-e-s et a éloigné l'architecte de la fabrication. Ainsi, l'architecte se retrouve détaché-e de tout processus impliquant un travail manuel.

Cependant, dans son métier, l'architecte est responsable de la construction de projets dans la plupart des cas. Cela implique inévitablement une com-

préhension des matériaux, de la fabrication et de la construction. Pour soutenir cet argument, revenons à la question de la relation entre la pratique manuelle et intellectuelle à laquelle Sennett (2010) répond par l'exemple de l'artisanat. Selon lui « toutes les compétences, mêmes les plus abstraites sont au départ des pratiques physiques [...] cet argument se focalise sur le savoir acquis par la main »². L'expérience faite lors de la fabrication manuelle nous permet de mieux concevoir. Nous cherchons non seulement à comprendre comment un élément est construit mais nous entrons également en relation directe avec la matière. Si nous connaissons les propriétés du bois nous l'utilisons autrement, sachant que c'est un matériau vivant.

De nos jours, lorsque l'on réalise des tâches derrière notre ordinateur, nous restons dans une sorte d'abstraction de la réalité. Notre travail se cache dans un processus complexe que nous ne pouvons ni toucher ni sentir. En opposition à cela, le travail manuel célèbre une réalisation concrète. Intéressons-nous à l'auteur Matthew B. Crawford, philosophe de formation reconverti en mécanicien. Dans son livre « Éloge du carburateur³ » paru en 2010, il nous raconte, à travers son expérience personnelle, comment le fait de produire quelque chose de concret lui a permis de reconnaître son appartenance au monde réel et de s'y identifier. La bonne exécution d'un travail que l'on peut voir et toucher, procure une satisfaction et une fierté pour

ce qui a été fait. Il soutient que ce sentiment, qui possède un caractère intrinsèque et intime, est une sorte d'auto-affirmation. Le sens du travail bien fait permet donc à l'individu de manifester de manière concrète sa propre réalité dans le monde. Son travail, visible et ancré dans la société, laisse une trace de son existence, ajoutant une valeur sociale indéniable à ce qui a été fait.

Nous retenons donc que l'action dans sa matérialisation corporelle est étroitement liée à notre quotidien et à notre profession. Le travail manuel, en tant qu'expérience tangible et ancrée dans le réel, complète le travail intellectuel. Dans un contexte où la déconnexion entre conception et réalisation semble croître, il devient essentiel de revaloriser le rôle du faire, non seulement pour renouer avec la matière, mais aussi pour redonner un sens et une valeur à notre travail.

1. Peggy Deamer, *Architecture and Labour*, p.4
2. Richard Sennett, *Ce que sait la main*, p.21
3. Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur*





« Le mot tradition vient du verbe latin tradere, transmettre. Il s'agit ici du lien entre les générations, le fait de transmettre, d'un membre à un autre, un héritage, y compris, bien entendu la tradition artisanale. Le mot suggère une idée de rapprochement physique, de spontanéité, le passage d'une chose d'une main à une autre. »

Theodor W. Adorno, *Prismes: critiques de la culture et société*



VI

Remontons à l'origine latine du mot tradition. Le préfixe *Tra-* évoque un mouvement, souvent traduit par à travers. *Dare*, quant à lui, signifie donner. Ensemble ils forment *traditio*, qui désignait originellement l'acte de transmettre quelque chose, que ce soit un objet, un savoir ou une coutume, d'une génération à une autre¹. Au fil du temps, le mot a pris une connotation culturelle et sociale, renvoyant à l'ensemble des pratiques, croyances et valeurs transmises de génération en génération.

Il nous semble fondamental d'approfondir la notion de transmission lorsque l'on parle d'artisanat. Comme déjà vu, il existe deux types de savoir-faire que l'artisan acquiert : le savoir explicite et le savoir tacite, une connaissance qui émerge dans l'action et la répétition d'un geste. À travers l'exemple de Stradivari abordé dans le premier chapitre de ce recueil, nous avons vu l'importance de la transmission d'un savoir tacite. Bien que le luthier ait transmis son savoir à ses enfants et malgré les moyens technologiques qui existent de nos jours, il est aujourd'hui impossible de reproduire ses instruments. Cet exemple nous montre à quel point ce savoir, presque invisible et niché dans les gestes du quotidien, repose sur une question très sensible qui est celle de la transmission. Ces savoir-faire participent à la construction d'un univers en constante évolution qui est celui de la tradition.

La tradition est aussi un patrimoine culturel de

l'humanité, qui ne se limite pas à la transmission de savoir-faire mais est également un outil social et culturel. Intéressons-nous au travail effectué par Giuseppe Pagano dans le cadre de la 6ème Triennale de Milan en 1936. À travers la photographie, l'architecte documente de manière systématique l'architecture rurale italienne de son époque en y voyant un potentiel pour ses contemporains ainsi que les générations futures. Par son exposition, Pagano veut mettre en lumière une architecture fonctionnelle s'éloignant de la tradition monumentale et rhétorique du fascisme.

Comme le montre une étude faite par Federico Bilo (2019), son travail de documentation s'inscrit également dans une dimension anthropologique. Il y démontre l'importance de sa recherche dite ethnographique qui se base sur une observation de la réalité et prend en compte différents niveaux d'analyse : les corps, les actions et les espaces. Par exemple, le corps humain est considéré comme un élément central pour comprendre la forme architecturale et son interaction avec l'espace. Les actions, autre niveau d'analyse, doivent être considérées dans le contexte culturel et évaluées dans le cadre de rituels, en observant la manière dont les sujets et les espaces interagissent. Cette approche aide à traduire les pratiques quotidiennes (culture existentielle) en connaissances spécialisées (culture reflétée) applicables à l'architecture². Ces contributions nous rappellent donc l'importance de

concevoir une architecture qui résonne avec le tissu culturel et social de ses habitants.

La thématique de la temporalité est au cœur de notre réflexion. En architecture, la tradition constitue un univers de sentiments et de savoirs qui évolue constamment, gouverné par des lois tacites et des percepts formels acceptés par la communauté. Dans son livre « Architecture », William Lethaby (1912) explique que l'architecte n'a pas d'imagination ou de volonté propre mais il/elle est l'expression de l'inconscient collectif. Son architecture ne résulte pas d'une simple conception ou d'une érudition, mais d'une exploration de la nature des choses dans la construction, évoluant en réponse aux besoins, aux désirs et aux traditions. « Rien de grand ou de vrai dans la construction ne semble avoir été inventé si l'on attribue à ce terme le sens de quelque chose conçu intentionnellement [...] un bâtiment noble, voire toute œuvre d'art, n'est pas le produit de l'acte de conception de quelque génie individuel, c'est le résultat de siècles d'expérimentation »³.

L'œuvre architecturale s'inscrit ainsi dans une dimension temporelle qui dépasse celle de l'architecte. Ce/cette dernier-ère agit comme un-e médiateur-ice entre le passé, le présent et l'avenir et se retrouve confronté à un travail pour lequel il/elle n'est plus l'unique créateur. En discutant avec l'architecte valaisanne, elle n'affirme jamais détenir la vérité sur ce qu'il faut ou ne faut pas faire, elle se remet en question

face à nous. Cependant, elle nous parle d'une intuition qu'elle a pour ce travail avec les vieilles maisons, une *manière de faire* qui, selon elle, a sa place aujourd'hui. L'architecte ne peut prétendre à des conclusions ni à une finalité à travers sa pratique qui évolue constamment.

1. Dictionnaire en ligne de l'académie française, 9ème édition, 2024
2. Federico Bilo, Le indagini etnografiche di Pagano, p.124-126
3. William R. Lethaby, Architecture: an introduction to the history and theory of the art of building, p.206 (traduction libre)





Épilogue

À travers cet énoncé, nous avons essayé de saisir ce que l'artisanat signifie et ce que qu'il implique. Nous avons voulu démontrer l'importance du corps dans ces *manières de faire*, son lien à l'espace dans lequel il évolue, la matière qui l'entoure, mais aussi la notion du faire ensemble. Nous avons cherché à comprendre pourquoi l'architecture est forcément culture, revenant ainsi à nos premières fascinations, au geste de l'artisan, responsable de la transmission de cette culture.

L'artisanat est multiple et stimule l'architecte dans sa pratique. Il nous pousse à savoir et comprendre ce que nous faisons. Son impact est donc large, il va de la passion pour la conception et la satisfaction individuelle à la création de dynamique collective dans une région ou dans une communauté. Il est le résultat d'un engagement social.

Alors est-il possible d'esquisser une méthode parmi ces *manières de faire* comme solution pour l'« architecte troublé-e »? L'action ne devrait-elle pas être remise au premier plan avant toute forme de conceptualisation? Si une telle affirmation est valide, comment assurer la transmission du geste de l'architecte et l'inscrire plus largement dans une culture commune?

Une telle approche pose toujours la question du recul sur que l'on fait. S'il n'est pas possible pour l'architecte d'affirmer avec assurance que sa *manière de faire* est la bonne, il/elle peut s'appuyer sur ses expériences du faire et ses capacités d'analyse à chaque occasion qui se présente. Nous saisissons cette opportunité dans un contre manifeste de la profession architecturale. S'il ne cherche pas à tirer des conclusions à ce stade-là de notre apprentissage, il met en exergue certaines attitudes, prises de positions qui ont marquées notre recherche.

Épilogue

La question des limites dans les pratiques artisanales rencontrées pour cette recherche a été constamment sous-jacente lors de nos interactions et reste une question que nous nous sommes posées. Nous vivons dans un monde où le chantier architectural exige une répétabilité et une homogénéité que l'artisanat ne parvient pas à égaler. Il n'y a plus de place à l'erreur, à l'imperfection. La main se heurte à la cadence imposée par la machine et à une précision reproductible à l'infini. La valeur du temps n'a jamais été autant sous tension alors que les savoirs tacites demandent des années à être transmis. Ces *manières de faire* entrent en conflit avec le devoir de rentabilité exacerbé par la pression économique globale.

En reconnaissant les limites de l'artisanat, l'architecte peut redéfinir son rôle dans une vision plus large. Si l'artisanat ne peut rivaliser avec la vitesse d'exécution en série et la standardisation dominantes sur le marché, il demeure l'unique moyen d'ancrer réellement une architecture à une échelle humaine. Les traces laissées par la main sur la matière nous rappellent que l'espace n'est pas un simple assemblage de formes, mais le vecteur d'une expérience sensorielle et émotionnelle propre à chacun-e.

Nous sommes persuadés que des solutions à la situation actuelle se trouvent dans les initiatives individuelles à une échelle locale. L'architecture a la capacité de créer un lien, une collectivité, par la création d'espaces dans lesquels les gens se reconnaissent. Il nous appartient d'entreprendre, se remettre en question, faire preuve d'humilité et expérimenter la satisfaction de rendre possible l'existence d'une oeuvre collective.

Nous tenons tout d'abord à remercier notre groupe de suivi : Romain Dubuis pour son implication précieuse et rigoureuse tout au long du semestre, Nicola Braghieri et Marco Bakker, pour leurs conseils et la pluralité de leurs avis.

De plus, nous remercions profondément

- * Jonas et Lionel pour les échanges engagés sur la transmission d'un message par la vidéo - quel plaisir de discuter avec des gens passionnés - et le prêt de matériel indispensable à la réalisation du film
- * Delphine Perrottet, artisane relieuse, pour nous avoir transmis son savoir-faire pour la réalisation des livres
- * Aude et Arnaud, pour nous avoir ouvert les portes de leur entreprise, nous permettant une liberté totale pour l'impression de notre travail.
- * Adrien, notre traducteur d'un jour dans le Haut-Valais.

Nous voulons également remercier les différentes personnes rencontrées dans notre recherche: François et Jean-Pierre Krummenacher, tavillonneurs à Montbovon; Lucas Uhlmann et Rémy Meylan, co-fondateurs de la menuiserie Laporch à Bussy-sur-Moudon; Ulrich Weger, gérant de la menuiserie Weger à Münster VS; Pascal Favre, maçon indépendant spécialiste en matériau géo&bio-sourcés; Véronique Favre et Tanya Zein, architectes basées à Genève; Patrick Thurston, architecte basé à Bern; Lentje Walliser, architecte basée à Brig; Mattia Pretolani, architecte basé à Lausanne. Nous saluons la disponibilité des toutes ces personnes, la passion transmise et le temps non compté qu'ils et elles nous ont accordé.

Enfin, pour le soutien dans les moments où la confiance manquait, pour l'énergie transmise durant ces mois et la relecture des textes, merci à Blerina et Lucie.

Bibliographie

- Adorno, W. Theodor. *Prismes: critiques de la culture et société*. Payot, 2018
- Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Lévy, coll. Pocket Agora, 1983
- Bilo, Federico. *Le indagini etnografiche di Pagano*. Siracusa: Lettera Ventidue, 2019
- Crawford, M. B. *Éloge du carburateur: Essai sur le sens et la valeur du travail*. Paris: La découverte, 2010
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992
- Erikson, Erik H. *Enfances et société*. Delachaux Niestlé, 1982
- Frampton, Kenneth. *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*. In H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. 16–30). Port Townsend, WA: Bay Press, 1983
- Focillon, Henri. *Eloge de la main*. Paris: Presse universitaire de France, 1934
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir - Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 2013
- Grosset, Sébastien, Bakker et Blanc Architectes. *TÜRM, les chantiers de la mystériorité*. Ecublens: Les éditions pour la culture du bâti, 2023
- Ingold, T., Afeissa, H.-S., & Gosselin, H. *Faire: Anthropologie, archéologie, art et architecture*. Éditions Dehors, 2017
- Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1980
- Lethaby, R. William. *Architecture: an introduction to the history and theory of the art of building*. New York: H. Holt and company, 1912
- Pallasmaa, Juhani, Bellaigue, M. *Le regard des sens*. Paris: Editions du Linteau, 2010

Bibliographie

Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*. Doubleday & Company Inc. , 1966

Pouillon, Fernand. *Les pierres sauvages*. Éditions du Seuil, 1964

Rudofsky, Bernard. *Architecture Without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: MOMA, 1964

Sennett Richard. *Ce que sait la main*. Paris: Albin Michel, 2010

Sennett, Richard. *Ensemble pour une éthique de la coopération*. Paris: Albin Michel, 2014

Wilson, Franck R. *The Hand How Its Use Shapes the Brain, Language, and Human Culture*. Knopf Doubleday Publishing Group, 1999

Thèse :

Guaita, Patricia. *Acción y experiencia en la arquitectura Materia y corporalidad en la enseñanza de la era tecnológica*. Sous la direction de Dr. Aurora Herrera Gómez et Dr. Ma Auxiliadora Gálvez Pérez, Madrid, Escuela Politécnica Superior Universidad San Pablo CEU, 2022

Revue :

Patteeuw, V. et Szacka, L.-C. « *Critical Regionalism for Our Time* ». The Architectural Review, 22 novembre 2019

Documentaires :

Marchais, Dominique. *Nul homme n'est une île*. 2017

Varda, Agnès. *Les Glaneurs et la Glaneuse*. 2000

Veuve, Jacqueline. *Les métiers du bois*. 2006

Conférence :

Sennett, Richard. *L'artisanat*. 2016

Citations

I Main et geste

Focillon, Henri. *Eloge de la main*. Paris: Presse universitaire de France, 1934

II Régionalisme critique

Pallasmaa, Juhani, Bellaigue, M. *Le regard des sens*. Paris: Editions du Lintreau, 2010

III Coopération

Sennett Richard. *Ce que sait la main*. Paris: Albin Michel, 2010

IV Architecte et Artisan-e

Pouillon, Fernand. *Les pierres sauvages*. Éditions du Seuil, 1964

V Valeur du Travail

Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1980

VI Tradition et Transmission

Adorno, W. Theodor. *Prismes: critiques de la culture et société*. Payot, 2018

Illustrations

I Main et geste

<https://www.youtube.com/watch?v=ybb-HhSrtxA> (consulté le 08 janvier 2025)ff

Extrait d'une vidéo trouvée sur youtube d'un céramiste japonais

II Régionalisme critique

<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e-1027> (consulté le 08 janvier 2025)f

Villa E-1027 à Roquebrune-Cap-Martin en France, Eileen Gray

III Coopération

<https://orthoslogos.fr/peinture/ces-laborieux-insectes/> (consulté le 08 janvier 2025)

Peinture de Pieter Brueghel l'Ancien de 1565

IV Architecte et Artisan-e

https://www.researchgate.net/figure/Giorgio-Vasari-Filippo-Brunelleschi-and-Lorenzo-Ghiberti-Presenting-the-Model-of-the_fig1_362552403 (consulté le 08 janvier 2025)

Peinture de Vasari (1556-58) démontrant l'architecte, Brunelleschi, vendant son projet à son client par la maquette, les artisans travaillant au second plan

V Valeur du Travail

<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/walker-evanss-typology-of-the-american-worker> (consulté le 08 janvier 2025)

Photographies de Walker Evans, série photographique *Typology of the american worker*

VI Tradition et Transmission

<https://www.repro-tableaux.com/a/bundy-edgar/antonio-stradivari.html> (consulté le 08 janvier 2025)

Peinture d'Edgar Bundy (1893), *Antonio Stradivari* dans son atelier à Cremona

