

FACES

Journal d'architecture, hiver 2025

Héritage Marc-Joseph Saugey / Jean Tschumi

86



L'ESPACE EN SUSPENS

Philippe Meier

Paolo Amaldi

Il y a deux ans, dans le numéro « Des mots et des choses », la revue *Faces* rendait hommage aux paroles ciselées que le critique Martin Steinmann avait gravées dans nos mémoires avides d'écriture. Elle les avait mises en résonance avec celles de son collègue et ami, Bruno Reichlin. Grâce à la rhétorique théorique de duettistes habiles au maniement de la langue, cette enrichissante confrontation de deux des plus importants penseurs helvétiques de l'architecture a permis, et permet toujours, de montrer que leurs visions « aussi différentes qu'elles puissent sembler, sont les deux faces d'une même médaille, une interrogation ininterrompue sur notre perception de l'architecture¹ ».

Pour ce nouveau numéro qui marque le quarantième anniversaire de la revue, il a été décidé de revenir sur l'œuvre construite de deux protagonistes majeurs du XX^e siècle en Suisse. Leur production, désormais reconnue comme une contribution importante à la modernité, n'avait pas vocation, à l'origine, à s'inscrire dans la durée, mais précisément l'inverse. Ces anciens « maîtres » affirmaient « que [leurs] constructions et celles de [leurs] jeunes collègues n'étaient pas destinées à durer très longtemps² ». Aujourd'hui la question de la préservation de ce patrimoine architectural moderne semble durablement acquise. Les campagnes de restauration des bâtiments de Marc-Joseph Saugey et Jean Tschumi impliquant l'engagement d'institutions aussi bien publiques que privées³, indiquent que ce que l'on vise dans la conservation n'est pas tant la forme en soi que l'expérience, phénomène aussi complexe que fugace. Préserver une spatialité, c'est préserver tous les composants matériels et formels qui, pour reprendre une métaphore employée par Jean-Paul Sartre dans *L'Imaginaire*, permettent au spectateur, dès qu'il se met en mouvement et en situation, de percevoir, non plus ces éléments, mais leur fonctionnement et leur relation réciproque qui fondent l'expérience⁴. L'espace est une machine complexe et fragile. C'est cette fragilité de l'expérience qu'a tenté de capter la photographie portugaise Inês d'Orey septante ans après.

En ce premier quart du XIX^e siècle qui s'achève, le choix porté sur la qualité des espaces publics de ces deux architectes vise à montrer que c'est encore et toujours

dans la complexité du travail d'imbrication des échelles que repose l'enjeu social de l'architecture, au-delà de la prise en compte des contraintes environnementales dont nous sommes, certes, comptables : mais fait-on de l'architecture avec de la comptabilité ? On peut, en revanche, agir de façon responsable, en étant conscients des marges de manœuvre réelles dont dispose l'architecte confronté aux contradictions qui traversent nos sociétés, toujours plus chaudes et conflictuelles – pour reprendre la métaphore de Lévi-Strauss⁵. C'est cette conscience aiguë qui sous-tend le travail de Saugey et Tschumi, lesquels connaissaient parfaitement les leviers de leur métier et ont su les utiliser pour contrer les phénomènes entropiques qui disloquaient, déjà à l'époque, le territoire et le paysage.

Ce numéro de *Faces* est né d'une envie d'offrir une occasion aux générations actuelles de revisiter ces œuvres enseignantes. C'est en 1991, grâce une recherche menée par Catherine Dumont d'Ayot⁶, qu'a été publié un numéro monographique sur la production de l'architecte genevois – il fera date et il est aujourd'hui épuisé. Le travail de Jean Tschumi était presque tout aussi cryptique que celui de Saugey entre les années 1960 et 1990 ; en effet son œuvre était « marginalisée de l'héritage moderniste, en orbite de ses personnalités tutélaires [et trouvait] un écho limité en France et à l'étranger⁷ ». Après l'exposition « Jean Tschumi » en 1988 à l'EPFL sous la direction de Jacques Gubler⁸, la revue s'est érigée en pionnière avec la parution du numéro monographique sur le Lausannois en 1996. S'ensuivront plusieurs articles sur des objets spécifiques aux deux auteurs⁹.

Le parti éditorial consiste à confronter, dans des visions qui seront par essence subjectives, des nouveaux articles inédits et des anciens textes de 1991 et 1996, republiés dans leur version originale parce que leur propos résonne encore aujourd'hui.

Il est donc tout à fait louable de (re)visiter avec un regard neuf, avec le recul apaisé du temps, une production qui a marqué cette décennie exceptionnelle par la profondeur de ses apports à la pensée architecturale et dépasse par sa valeur les frontières helvétiques¹⁰. Enfin

à l'heure de la sanction du bilan carbone sur toute opération de bâtir, il est peut-être utile de se pencher avec plus de précision sur la rationalité des mises en œuvre de ces années-là pour lesquelles on peut enfin conclure qu'elles ne furent pas si « gourmandes en CO₂ » que cela lors de leur érection¹¹. Sans compter que, par leur rôle structurant dans le paysage et dans la ville, les édifices de Saugey et Tschumi ont démontré leur durabilité *intrinsèque*. Si nous souscrivons au constat que « l'obsession de la performance maximale [...] conduit à un effondrement de la techno-diversité [et que] les technologies les plus efficaces écrasent les autres, plus anciennes, moins compétitives¹² », nous pouvons conclure que les stratégies constructives mixtes de Tschumi et Saugey ont encore quelque chose à nous enseigner.

Il est également tout aussi raisonnable de confirmer la nécessaire présence, sur nos épaules fragilisées par un environnement où « le maintien et l'amplification de l'incertitude¹³ » sont désormais la règle, de quelques valeurs auxquelles nous croyons de manière générale, et qui sont de l'ordre de l'expérience spatiale, de l'inscription dans un paysage urbain, de la composition et, de manière plus générale, du langage architectural, donc de l'ensemble des signes et symboles qui sous-tendent notre domaine de pensée. « Dans toutes les professions, et encore plus dans celles liées à l'art ou l'artisanat, la notion de maître est présente, [ces maîtres qui] par leur savoir, leur comportement ou leur personnalité, ont eu un impact profond sur le cursus des plus jeunes¹⁴. »

Notons que, plus d'un demi-siècle après leur réalisation, ces bâtiments, à la fois fragiles par leurs assemblages d'aluminium et de verre, et radicaux par leur implantation dans la cité, ont fait l'objet de transformations, d'agrandissements et malheureusement parfois de démolitions¹⁵, à l'époque où le regard patrimonial sur ces années-là ne trouvait pas le même écho qu'aujourd'hui.

Nous sommes naturellement conscients que cette manière virile de bâtir, pour reprendre les termes de Sartoris¹⁶, peut être un sujet de questionnement, face à l'idée d'un *moratoire sur les nouvelles constructions* qui appelle à « un changement radical des protocoles mondiaux en

matière de construction¹⁷». La période est à la remise en cause d'un certain nombre d'acquis du siècle passé, comme ces *grands récits* mondialisants décrits par Lyotard, au point qu'on peut lire aujourd'hui dans la presse spécialisée locale que «le projet d'avant-garde, aujourd'hui, c'est celui qui ne construit pas¹⁸».

Déjà en 1980, Kenneth Frampton écrivait en préface de son *Architecture moderne* : «La vulgarisation de l'architecture et son isolement progressif par rapport à la société ont récemment amené la discipline à se refermer sur elle-même, et nous sommes maintenant confrontés à une situation paradoxale dans laquelle un bon nombre des membres les plus intelligents et les plus jeunes de la profession ont déjà abandonné toute idée de réalisation¹⁹.»

En 1985, le directeur de *Faces*, Giairo Daghini, relevait dans son éditorial comment son époque se caractérisait par une annonce continuelle et répétée d'une fin et d'un déclin. Quarante ans plus tard, nous en sommes au même point. Or, à l'en croire, c'est par la recherche «qui privilégie l'idée, les conditions et les règles pratiques nécessaires pour construire maintenant un édifice, un territoire, mais aussi un concept, une image, un signe²⁰» que notre métier a encore quelque chose à offrir. C'est en partant de la constatation de ce régime de temporalité nouveau dans lequel nous sommes, à savoir ce présent immobile qui ferme toute perspective en amont et en aval (les modèles d'antan ne sont plus valables, les attentes sociales sont contradictoires), que nous proposons pour ce numéro de revenir à la pensée de l'espace public de Tschumi et Saugey, deux architectes majeurs qui ont su imaginer, dans les années 1950, non pas un futur aux horizons lointains, mais un futur immédiat, un présent dont il fallait s'emparer.

Inês d'Orey est une artiste contemporaine dont la pratique multidisciplinaire explore les récits silencieux inscrits dans la transformation du patrimoine. Ses œuvres figurent dans plusieurs collections publiques et privées au Portugal, notamment la Collection d'État d'Art Contemporain, la Fondation EDP et la Fondation Calouste Gulbenkian.

- 1 Catherine Dumont d'Ayot, Paolo Amaldi, «Lectures en miroirs», *Faces*, n° 82, été 2023, p. 3.
- 2 Jacques Gubler, «Le casse de Gare-Centre», *Faces*, n° 21, 1991, p. 61.
- 3 Par exemple, on peut rappeler le chantier de rénovation de Mont-Blanc Centre et de son emblématique cinéma Plaza qui est à bout touchant.
- 4 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], Paris, Gallimard, 1986, p. 128.
- 5 Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, René Julliard et Librairie Plon, 1961.
- 6 Catherine Dumont d'Ayot, Marc-J. Saugey, *L'espace, la ville et les affaires*, Diss. ETHZ n° 21799, 2014, Genève, MétisPresses, à paraître au printemps 2026.
- 7 Jean-Baptiste Minnaert, «Jean Tschumi, architecte», in Jean-Baptiste Minnaert, Stéphanie Quantin-Biancalani (dir.), *Jean Tschumi architecte*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, Bernard Chauveau, 2021, p. 31.
- 8 Voir aussi A. Devaud, Jacques Gubler, *Jean Tschumi : album*, catalogue d'exposition, École polytechnique fédérale de Lausanne, 22 novembre-7 décembre 1988, Genève, Archigraphy, 1988.
- 9 Pour une vision complète des articles sur les bâtiments de Marc-J. Saugey, voir *Faces* n° 21, 1991, p. 2-78, et pour ceux de Jean Tschumi, voir *Faces* n° 39, 1996, p. 3-57.
- 10 Saugey a construit en France, en Espagne et en Turquie. Il conçoit des projets dans bien d'autres pays. Pour plus de détails ; voir Armand Brulhart, «Catalogue raisonné de l'œuvre – version abrégée», *Faces* n° 21, *op. cit.*, p. 66-77. Jean Tschumi réalise des bâtiments en France et en Suisse principalement.
- 11 On ne parle bien sûr pas de la dépense en énergie pour leur usage quotidien au vu des déperditions thermiques. En revanche, on constate avec les expériences de rénovation qu'en changeant uniquement les verres, les enveloppes retrouvent une adéquation avec les normes actuelles.
- 12 Olivier Hamant, *Antitode au culte de la performance – La robustesse du vivant*, Paris, Gallimard, «Tracts», n° 50, 2023, p. 32.
- 13 *Ibid.*, p. 17.
- 14 Philippe Meier, «When the horizon is in the middle, it's boring as shit!», in François Joss, *Ombres & Lumières – Un regard croisé entre le cinéma et l'architecture*, Lausanne, EPFL Press, 2024, p. 437.
- 15 On notera les démolitions du bâtiment des Électrodes (1946-1947), du petit immeuble Cité-Confédération (1952-1954) ou du célèbre Gare-Centre (1954-1957). Parmi les édifices dont la transformation a détruit l'essence du concept d'origine, on évoquera la partie administrative de l'immeuble des Terreaux-du-Temple (1951-1955), la deuxième étape de Mont-Blanc Centre (1958-1968) et d'autres bâtiments qu'il serait trop long de mentionner ici sans argumenter plus finement. Voir aussi Philippe Meier, «Être moderne ou ne pas être», in Philippe Meier (dir.), *Marc-Joseph Saugey architecte*, Genève, FAS, 2012, p. 6-25 et suiv.
- 16 Alberto Sartoris, *Joseph-Marc Saugey, 1908-1971 ou L'Architecture retrouvée*, Cossonay-Ville, Valeurs nouvelles, 1991, p. 49.
- 17 «A drastic change to global construction protocols is necessary. A Moratorium on New Construction seeks to contribute to this transformation by calling for the first step: the suspension of new construction, now. This shall give us the time necessary to create a common map of questions, before we come up with answers.» Lancée à la Harvard Graduate School of Design en 2021 par Charlotte Malterre-Barthes, une série de rencontres a

débouché sur des déclarations lisibles sur le Net : <https://stopconstruction.cargo.site/> (consulté le 18 août 2025).

- 18 Marc Frochaux, «Concours MAH de Genève : la promesse d'un musée-environnement», *Tracés*, n° 3555, juillet 2025, p. 37.
- 19 Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique* [1980], Paris, Philippe Sers, 1985, p. 9.
- 20 Giairo Daghini, «S'emparer du présent», *Faces*, n° 1, hiver 1985-1986, p. 2-3.



DOSSIER

« MIROIRS D'UNE ÉPOQUE »

Philippe Meier

Marc-Joseph¹ Saugey (1908-1971) et Jean Tschumi (1904-1962) font partie de ces personnalités rares qui se situent légèrement en marge des « grands récits » que la modernité hégémonique avait imprimés sur un territoire devenu international. Ils ont été chacun à leur façon les interprètes de cette riche période des Trente Glorieuses, quand le pétrole, le verre et l'acier tentaient de faire oublier les affres des sinistres années 1940. Leur production résonne encore aujourd'hui par sa qualité intrinsèque et par la portée de certaines réflexions. « Les années 1950 sont celles d'un statut revitalisé de l'architecte dans une société libérale confortée par le plan Marshall et cette génération a bénéficié de la relance d'après-guerre pour se construire une carrière². » Les hasards des parcours de chacun ont fait que le Genevois a construit plus que le Vaudois, que le premier s'est plutôt concentré sur la ville, alors que le second s'est focalisé sur les abords ou les franges urbaines ; l'un cherche à tout prix à maîtriser la commande en devenant son « propre client³ », l'autre devient avec le temps l'architecte des grandes sociétés en érigeant leurs sièges sociaux ; cependant, à la fin de leur trajectoire, on comprend que ce qui pourrait les éloigner, souvent les rapproche. En effet, alors

qu'un Georges Addor décline avec une attention parfois trop maniérée les grilles miessiennes⁴, ou qu'un Georges Brera se complaît dans de subtiles réminiscences corbuséennes de sa période brutaliste, Saugey et Tschumi s'approprient tout ou partie du langage de l'*international style*, pour le façonner à leur manière dans des ambiances spatiales qui possèdent chacune leur spécificité, mais dont la perception reste encore de nos jours une expérience d'une très haute intensité. Alors que Saugey tisse des liens très forts avec le monde industriel de la production de l'aluminium, ce qui lui permet d'inventer les solutions d'angles non conventionnelles caractérisant certaines de ses enveloppes de verre⁵, de son côté Tschumi ne cherche pas à reproduire « de manière fidèle ces *curtain wall* éthérés, ces peaux tendues, lisses et brillantes qui recouvrent intégralement des volumes aux formes pures, simples, pour ne pas dire simplifiées. Au contraire, comme Ponti, [il] développe son propre registre, [par exemple en] modulant le langage selon l'orientation⁶ ». Près de septante années après leurs réalisations emblématiques, comment ne pas s'émerveiller encore devant les redents en verre et les brises-vues en aluminium de l'immeuble de logements Miremont-le-Crêt (Saugey, 1953-1957) ; ou

Jean Tschumi, détail de la salle de l'assemblée de l'OMS, Genève (1959-1966) © Philippe Meyer.
Marc-Joseph Saugey, Cinéma Le Paris, Genève (1955-1957). Photo : Gustave Klemm
© Documentation Ville de Genève.

demeurer subjugué par les courbes et le pilotis ouvert sur le Léman du siège Nestlé (Tschumi, 1956-1960); ou être fasciné par le jeu de rampe en fer et verre armé du cinéma *Le Paris* (Saugey, 1955-1957); ou encore admirer le pur volume triangulaire de l'immeuble administratif André & Cie (Tschumi, 1959-1962)?

Pour comprendre la fulgurance de leurs carrières respectives – on parle ici d'une petite quinzaine d'années⁷ –, on rappellera brièvement que Marc J. Saugey a obtenu son diplôme au Technicum de Genève en 1926, que sa biographie est assez floue pendant près de cinq années, cette dernière lui attribuant une potentielle fréquentation de l'École des beaux-arts de Genève, un stage en Suisse alémanique ou même chez Le Corbusier, un voyage au Weisenhof et à Paris⁸, et qu'enfin il réapparaît en 1931 en tant que membre du Groupe pour l'architecture nouvelle à Genève, le GANG⁹. À vingt-cinq ans, il s'associe à Louis Vincent, René Schwertz et Henri Lesemann, pour former le bureau VSSL à qui l'on doit plusieurs projets modernistes dans le canton de Genève. L'architecte se sépare de ses confrères en 1940, au moment de la mondialisation du conflit pour poursuivre, à trente-deux ans, une carrière en son nom propre. Sa production pendant la Deuxième Guerre, assez méconnue à ce jour, reste passablement étendue en nombre de projets et réalisations et l'a rompu à la recherche de mandats dans ces temps où, pendant cinq années, le domaine de la construction s'est presque arrêté¹⁰. Il lance réellement sa production personnelle en 1946 avec l'hôtel du Rhône à Genève (1947-1950). Sa fin de carrière sera plus axée sur des réflexions territoriales comme si le feu interne qui a brûlé en lui pour générer tant de bâtiments remarquables avait besoin de plus de *territoire* pour finir de se consumer. Marc J. Saugey décède en 1971¹¹ laissant son agence orpheline et sans suite, parce que «le bureau Saugey n'était vivant que parce que Saugey en était l'âme¹²».

De son côté Jean Tschumi, originaire de Renens, se forme en Suisse, d'abord à Lausanne par un apprentissage de dessinateur, puis à l'École d'architecture du Technicum de Bienne en tant que

décorateur (1919-1922). Il poursuit ensuite un parcours académique à Paris en fréquentant l'École des beaux-arts entre 1923 et 1932 sous la direction d'Emmanuel Pontremoli¹³, et en parallèle avec l'apport d'Edgar Brandt et Jacques-Émile Ruhlmann dans le domaine du mobilier et de la décoration¹⁴. Après son diplôme, il parfait sa «formation à l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris pour se ménager une carrière dans le domaine de l'urbanisme¹⁵», sans rendre son mémoire de thèse. C'est en 1924 que cette nouvelle école du domaine de l'environnement bâti est rattachée à l'université parisienne¹⁶ et Tschumi partage la vision corbuséenne que «la ville est un outil de travail¹⁷»: il a l'intuition que l'organisation du territoire est l'avenir. Sa production d'avant-guerre est assez réduite mais on peut citer le pavillon Nestlé (déjà), lors de l'Exposition internationale de Paris en 1937, ou la décoration du siège bâlois de l'entreprise Sandoz entre 1937 et 1939, deux projets pour lequel il développe une culture de l'intérieur acquise dans ses premières années de formation. Ce n'est qu'après-guerre qu'il commence véritablement sa carrière, entre la France et la Suisse, avec le succès qu'on lui connaît et en consacrant une grande partie de son temps et de son talent à la planification de son canton d'origine¹⁸. Il est emporté par un infarctus dans un train en 1962¹⁹.

Comme beaucoup d'architectes européens, les deux partagent une grande fascination pour les États-Unis²⁰, ce pays qui, au sortir de la guerre, est vu comme une sorte d'eldorado créatif, «l'art du roman, la peinture abstraite, le jazz, le cinéma technicolor, les *parkways* et *drive-in*, l'*american way of life* surtout, où la modernité va à la rencontre de la vie quotidienne²¹». Non seulement les architectes les plus émérites de l'ancienne Europe y ont émigré dans les années 1930, mais également des artistes majeurs du vieux continent de grand renom y ont été exposés²². Marc J. Saugey effectue son premier vol transatlantique en 1953²³, puis s'y rendra fréquemment. Pour Jean Tschumi, dont les «références architecturales se déplacent, à partir de années 1950, de l'autre côté de l'Atlantique [...] il est un des principaux passeurs de l'américanisme en Suisse²⁴», cependant c'est tout d'abord

Jean Tschumi, bureau du président de la Mutuelle Vaudoise Assurances, avec mobilier dessiné par Tschumi, Lausanne (1951-1956) © ACM, EPFL, Fonds Tschumi, document n° 07 0060.01.0098_04r.



son professeur aux Beaux-Arts, Edgar Brandt, qui le sensibilise à cette culture dès les années 1930²⁵. À la fin de sa carrière, il se rend encore à San Francisco pour y recevoir le R. S. Reynolds Award, prix qui lui est décerné en 1960 pour son emploi remarquable de la façade en aluminium du siège Nestlé à Vevey²⁶.

Dans ces années 1950, c'est donc une vraie liberté créative, greffée sur une maturité et un savoir-faire acquis au cours des années précédentes, qui s'affirme dans leurs œuvres, dont la facture reste à ce jour inégalée en Suisse. La genèse de cette décennie tant de fois vantée puise son élan dans la capacité à déployer les idées émises par la modernité d'avant-guerre. Sur le plan théorique, l'apport commun de ces deux acteurs, importants dans la riche histoire de l'architecture moderne suisse et internationale du siècle passé, a fait l'objet de plusieurs articles ou textes consacrés à l'un ou l'autre, mais sans jamais les confronter : c'est ce à quoi nous nous essayons brièvement ici.

Quelle modernité ?

Depuis la parution en 1980 de l'ouvrage de Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, plus personne n'ignore la grande diversité de ce mouvement moderne dont les précurseurs avaient posé les bases conceptuelles dans une vision avant-gardiste « qui visait à abolir la distinction entre l'art haut de gamme et la culture de masse²⁷ ». L'engagement des architectes et théoriciens des années 1920 et 1930 est ancré dans une pensée et une histoire politique, souvent héritées du marxisme²⁸. Mais si le dictionnaire Larousse de 1968 définit l'avant-garde comme étant « ce qui précède son époque par ses audaces²⁹ », la « position d'avant-garde revendiquait une nouvelle mission pour l'architecture, plus ouverte et plus pertinente sur le plan social, et refusait de considérer l'architecture comme clairement distincte de la construction³⁰ ». C'est ce que voulait dire Le Corbusier lorsqu'il fustigeait *ceux qui ne voyaient pas* en tant qu'héritiers honnis de l'École des beaux-arts, là où son regard se tournait vers les nouveaux matériaux et leur mise en œuvre conforme aux moyens de production en pleine évolution : « Notre monde extérieur s'est formidablement transformé dans son aspect et dans son utilisation par suite de la machine³¹. »

Dans l'approche conceptuelle des pionniers, cette préséance de la matière, et son assemblage, nous font nous poser la question tant du parcours de Saugey et Tschumi que de notre propre contemporanéité. Avant d'analyser ce point essentiel quant à l'œuvre bâtie, il ne faudrait pas considérer l'audace de leurs projets comme le trait distinctif d'une quelconque pensée avant-gardiste en leur attribuant une posture qui les placerait en *avance sur leur temps*³². En effet le débat est clos depuis longtemps car « l'architecture moderne [...] prit ses distances avec les aspirations avant-gardistes des années 1920. [...] Après la Seconde Guerre mondiale, cela est devenu très évident : l'architecture moderne n'était plus avant-gardiste³³ ».

Du côté des bords du lac Léman, la question est d'autant plus incongrue que ni Saugey ni Tschumi ne se sont installés dans une réelle réflexion sociale qui les aurait démarqués de la production locale de l'immédiat après-guerre. En effet le premier apparaît souvent comme le promoteur de ses propres opérations et le second mis au service d'une production « accueillant les affaires, [ses] architectures *corporate* [étant] en elles-mêmes des

Jean Tschumi, perspective du siège Nestlé, Vevey (1956-1966).

Marc-Joseph Saugey, immeuble de logements Miremont-le-Crêt, Genève (1953-1957) © Inès d'Orey pour Faces.





Marc-Joseph Saugey, immeuble de logements
Malagnou-Parc, Genève (1948-1952) © Inès d'Orey
pour Faces.

affaires, tenues à des impératifs de rentabilité, d'efficacité³⁴». Comme évoqué précédemment, leur fascination conjointe pour les États-Unis les range au cœur de préoccupations d'ordre plutôt stylistique que social, comme le firent en leur temps Philip Johnson et Henry-Russell Hitchcock³⁵ lorsqu'ils exposèrent en 1932 au MoMA le fruit de leur voyage en Europe et publièrent en complément le célèbre ouvrage *The International Style: architecture since 1922*³⁶. Saugey confirme ce lien entre architecture moderne et monde économique: «Le client avisé sait aujourd'hui que l'architecture contemporaine paie, commercialement parlant (le Lever House à New York en est un frappant exemple³⁷).»

En 1989, Jean-Marc Lamunière décèle chez Saugey un «souci d'exprimer architecturalement de nouvelles pratiques sociales à travers de nouveaux matériaux et de nouvelles techniques de mise en œuvre [qui n'est en fait qu'un effet de communication visant à] réaliser cette tradition de la nouveauté qu'il croit lire dans l'histoire de l'architecture et que "sa" modernité désire affirmer³⁸». Pour Jean Tschumi, ce n'est pas non plus sa «tentation d'estomper les hiérarchies sociales qui lui fait placer, par exemple, le restaurant du personnel [du siège Nestlé] au meilleur étage, celui de la terrasse³⁹» qui peut être significative et annonciatrice d'une préoccupation majeure quant à la résolution des questions de société. On est loin de cette autre définition de l'avant-garde qui sous-tend «un sens aigu de la militance, l'éloge du non-conformisme, l'exploration courageuse et précurseur⁴⁰». Les réflexions qui animent ces deux architectes doivent donc être recherchées sur d'autres plans qui permettent de rattacher plus finement leur production à l'histoire de l'architecture.

Composition(s) et *Gesamtkunstwerk*

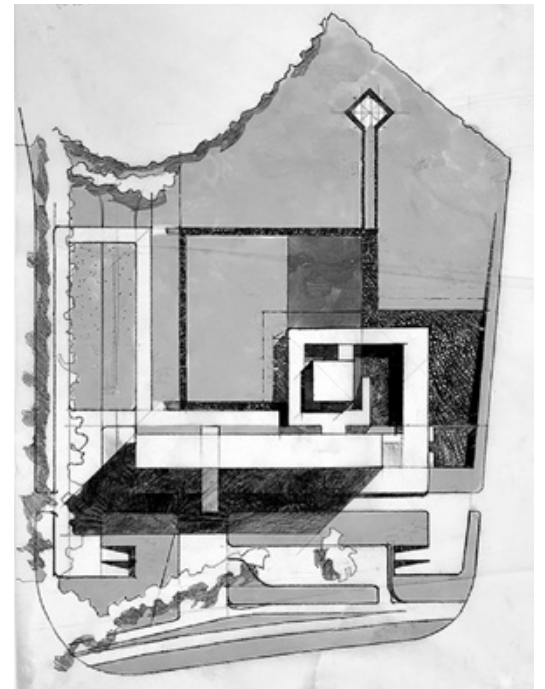
Aborder le travail de ces architectes formés entre-deux-guerres, surtout lorsque l'un des deux est passé par l'incontournable École des beaux-arts de Paris, c'est analyser indirectement la question de la composition dans leurs œuvres, pour ne pas dire dans la conception de leurs plans. Au sens où Jacques Lucan la définissait, à savoir qu'en «architecture, le mot composition devient d'un usage très courant au début du XIX^e siècle [et qu'il] a une signification attachée à tous les aspects de la conception d'un bâtiment et [selon Quatremère de Quincy] "consiste dans l'action d'embrasser non seulement l'idée générale, mais tous ses développements, tant dans la recherche de leurs détails, de leurs convenances, de leurs rapports avec le tout, que dans tous les moyens qui doivent assurer l'exécution du tout et de ses parties⁴¹". Comme dans la plupart des arts plastiques, on sait, avec le recul de l'histoire, que l'architecture a également à voir avec la notion de géométrie, quelles que soient l'époque, la société, la culture: l'architecture est une affaire de composition, ou «non-composition⁴²», mais, même dans ce cas, cela tend en fin de compte à composer encore, bien que différemment.

Par sa formation parisienne et son admiration pour Auguste Perret, on y reviendra, Jean Tschumi adopte des organisations spatiales plus *composées* au sens classique du terme: ses dessins sont plus rigoureux que ceux de Saugey, la géométrie guide son crayon, il cultive la pratique «des beaux plans [et] il est particulièrement exigeant sur la qualité graphique et visuelle des rendus⁴³». Si l'on se réfère à ses projets les plus emblématiques, on constate que la trame

structurale donne la règle à l'ensemble de l'édifice, que ce soit sur une géométrie orthogonale comme au siège de l'Organisation mondiale de la santé à Genève (1959-1966) où la grille de porteurs au rez-de-chaussée et aux étages apparaît comme un champ implacable de stèles que J.N.L. Durand n'aurait pas renié; ou dans le cas de celui de Nestlé à Vevey (1956-1960) où la structure, toujours régulière, se plie à la courbure de la forme en Y. À partir de cette épine dorsale ordonnée, se décline le dessin des cloisons, des sols, des plafonds, etc., dans des formes et des variations d'une très grande richesse. Il en ressort une organisation des bâtiments par strates quasi indépendantes, reliées par des distributions dont la virtuosité plastique fait presque oublier qu'on passe d'un monde à l'autre.

Dans la deuxième moitié des années 1940, Saugey aborde la composition structurale un peu de la même manière que Tschumi, avec une rigueur toute perretienne où les colonnes s'adaptent à la forme urbaine qui génère le plan. On l'observe pour l'hôtel du Rhône (1947-1950) et son volume courbe, puis pour Malagnou-Parc (1948-1952) et ses ailes pliées. Mais, ici, ce n'est pas tant l'influence d'une vision classique qui anime la pensée, que la rationalité de la préfabrication qui préside à ces choix. Avec le temps, et sous la pression de la rentabilité des opérations qu'il pilote lui-même, il se défait de tout carcan idéologique comme le montre l'exemple de la grille de poteaux de l'immeuble Miremont-le-Crêt (1953-1957): tirant son inspiration du «plan libre» corbuséen, elle s'adapte de manière très opportune aux plans et aux typologies⁴⁴; ou quand il mélange de longs pans de murs en béton avec une rive en poteaux métalliques (Gare-Centre, 1954-1954). Saugey procède souvent par addition ou par assemblage; il est moins enclin à suivre des règles de composition que son *alter ego*. Jouant plus sur l'interpénétration des dispositifs que sur leurs articulations, il obtient en revanche des séquences spatiales plus fluides et connectées, comme la célèbre arrivée latérale par les rampes entrecroisées de la salle du cinéma *Le Paris* (1955-1957) qui confine à la «promenade architecturale⁴⁵». À la manière des architectes du mouvement De Stijl, Saugey possède cette capacité à mettre ensemble des objets autonomes, ici un muret qui flotte dessus d'un autre pour qualifier la place du cendrier extérieur, là-bas des panneaux de verre «brise-vent» tenus par un fil d'acier plié sous les balcons face à la rade (Gustave-Addor 62, 1951-1953) ou les garde-corps en verre, encore, qui accompagnent la sculpturale entrée du 11, rue de Cornavin (Terreaux-Cornavin, 1951-1955). «Il procède par une décomposition analytique qui tend à l'éclatement, à la dématérialisation de l'espace⁴⁶»; il y parvient avec une décontraction et une habileté qui dérogent aux ordonnancements classiques, mais assurent néanmoins la *cohérence du tout*, et crée des événements spatiaux plus *surprenants* que ceux de Tschumi. Ce dernier n'est pas avare dans la richesse de détails qui composent ses bâtiments, que ce soient les remarquables scansions plissées des paillasses d'escalier (André & Cie ou OMS) ou les très élégants cendriers en marbre devant les portes d'ascenseur de l'OMS (1959-1966).

On ne peut parler de composition sans évoquer brièvement le dessin des façades de leurs édifices, souvent en verre, mais qui ne sont plus, dans les deux cas, des peaux en verre lisses, exsangues et sans âme, comme celles de l'*international style*. Chez ces auteurs, il y a une



réelle envie de dépasser l'aspect purement utilitaire de l'enveloppe et de lui conférer un rythme, une profondeur, ou des rapports proportionnels qui alternent pleins et vides, lisibles d'abord sur des rendus graphiques, puis qui s'affichent bien concrètement sur le domaine public. Sans entrer dans trop de comparaisons qui requerraient une recherche à elles seules, on constate que Marc J. Saugey, après avoir développé quelques enveloppes ossaturées où les trames A et B varient en fonction de l'espace intérieur (hôtel du Rhône, 1947-1950, Malagnou Parc, 1948-1950), se préoccupe plus de rendre expressives les contraintes du plan par des alternances de panneaux pleins et de surfaces vitrées, avec cette même aptitude à les juxtaposer dans une composition très libre (Mont-Blanc Centre, 1951-1954, ou Miremont-le-Crêt, 1953-1957). Jean Tschumi pour sa part cherche à *finir* l'objet à l'instar de Gio Ponti qui avait élaboré, dans les pages de la revue *Domus* une théorie de la «*figura finita*» qu'il appliquait à son projet du gratte-ciel Pirelli⁴⁷ : l'Y de Nestlé, la coque de l'aula des Cèdres ou le parallélépipède de l'OMS sont là pour en témoigner. Et lorsqu'il doit composer avec plusieurs volumes imbriqués, comme pour la Mutuelle vaudoise assurances (1951-1956), la façade majeure d'entrée s'exprime dans une unité qui fait presque oublier le plan. À travers ces prismes, souvent en verre, il affirme tout son talent pour subdiviser une trame élémentaire et répétitive, dont la lecture se transforme par des éléments particuliers qui en changent la perception : à Lausanne, les grandes lames verticales du siège André & Cie scandent la peau lisse et valorisent le porte-à-faux ; à Genève, ce sont les claustras en aluminium de l'OMS qui tissent un motif en volume se superposant à un rythme de façade simple, mais où l'ouvrant se décale en quinconce d'un étage sur l'autre.

Dans un exercice de rhétorique pure, on pourrait opposer l'*ensemblier* Jean Tschumi et sa formation de décorateur à l'*assembleur* Saugey, plus mécanicien-plasticien que compositeur de beaux matériaux chics. Là où Tschumi est d'une précision toute horlogère dans la conception de géométries parfois complexes, Saugey répond par des solutions de constructeur : pour lui la mécanisation, la standardisation des années 1920 ont déjà mis à mal l'enseignement des Beaux-Arts qui prônait avant tout de faire de «l'observation

archéologique et de l'autopsie architecturale⁴⁸». Il faut là encore revenir aux origines de leurs formations respectives pour les différencier.

Les espaces conçus par l'un et l'autre renvoient à une poétique où tous les *composants* – les éléments faisant partie de la *composition* – sont maîtrisés. En ce sens, ils s'inscrivent dans une vision partagée : atteindre une *Gesamtkunstwerk*. En 1943, Jean Tschumi écrit : «L'architecture est art de composition, d'intuition, d'imagination et de création⁴⁹.» En miroir, Marc J. Saugey note en 1954 : «Il faut repenser le terme architecte qui aujourd'hui doit être une trilogie : artiste, technicien, homme d'affaires, et non le dessinateur sophistiqué au sommet d'un phare éteint⁵⁰.» À l'aune de ces déclarations enflammées, on comprend qu'en fin de compte ce qui les préoccupe, c'est de faire de l'architecture un art complet où le détail, le mobilier ou la peinture comptent tout autant que l'enveloppe. En 1981, Jean Nouvel «osait l'ornement» dans un texte où il y affirmait que «l'ornement est plus que jamais l'écriture du détail. [...] La précision, la profondeur de l'architecture se lit dans cette relation de l'ornement à l'ensemble, dans la signification des détails architecturaux face au concept global choisi. L'ornement n'est donc plus l'accessoire, le superflu, le jeu esthétique vide de sens. C'est l'occasion de préciser, d'affirmer, d'affiner une prise de position⁵¹». Ces propos *a posteriori* de l'architecte français résonnent néanmoins sans retenue par rapport à l'appréhension qu'ont eu les deux architectes suisses qui partageaient ce non-alignement à la rigueur miessienne parce qu'ils souhaitaient conférer à leurs ouvrages une forme de poétique qui confine plus à la perception qu'à la maîtrise d'une métrique absolue. Tschumi dessine du mobilier pour les immeubles Sandoz, Nestlé et la Mutuelle vaudoise assurances, il intègre des panneaux d'artistes dans la plupart de ses projets. Pour le Genevois, «la collaboration avec des artistes et l'intégration d'œuvres, peintures ou fresques, est récurrente dans l'ensemble de [son] œuvre, [...] fresque de Georges Aubert et Éric Hermès et tapisserie de Lurçat dans l'hôtel du Rhône, peintures murales des halls de Malagnou Parc et décor de la rampe de Cité-Confédération⁵²». Il met en scène également des enseignes en lettres métalliques au sommet des vitrines à 45 degrés des Terreaux-Cornavin. Michel Seuphor résume finalement

< Jean Tschumi, vue de l'OMS, Genève (1959-1966).

Jean Tschumi, plan masse de l'OMS, phase de concours, Genève (1959) © ACM, EPFL, Fonds Tschumi, document n° 0060.04.0158_08.

Marc-Joseph Saugey, intérieur de la salle de restaurant de l'hôtel du Rhône avec les fresques de Georges Aubert, Genève (1948-1952). Photo : Gustave Klemm © Documentation Ville de Genève.

Marc-Joseph Saugey, entrée de l'immeuble de logements Miremont-le-Crêt avec le panneau d'Édouard Nierlé, Genève (1953-1957). Photo : Gustave Klemm © Documentation Ville de Genève.



assez bien leur approche dans un écrit présentant la publication d'un des projets de Saugey : «L'architecture est la clé des arts. Je ne veux pas du tout dire par là qu'il suffit d'être architecte pour être artiste, mais je crois qu'un artiste véritable est toujours un architecte⁵³.»

Héritiers d'Auguste Perret ?

En Suisse romande, l'héritier déclaré de Perret est sans conteste Denis Honegger (1907-1981) qui s'honore d'être «membre fondateur et élève libre de l'Atelier Perret⁵⁴» et qui partage avec Jean Tschumi une production franco-suisse. Ancien élève et disciple du maître précurseur du béton armé, ses ouvrages remarquables en Romandie surpassent en qualité intrinsèque celles de la région parisienne⁵⁵ par les conditions de production respectives des deux pays : l'université Miséricorde (1937-1942) et l'église du Christ-Roi à Fribourg (1942-1954) ou l'Institut de physique à Genève (1944-1953). À la question de savoir si ces deux contemporains se connaissaient

et se fréquentaient, Jacques Gubler répond par la négative en raison du fait qu'ils évoluaient «dans deux clans séparés, Tschumi nourrissant une rancœur obsessive contre Le Corbusier auquel Honegger s'était confronté⁵⁶», puisqu'ayant travaillé chez lui en 1926⁵⁷.

On sait que «Tschumi admire Perret, mais il n'a [justement] pas suivi son enseignement⁵⁸» et on peut lire dans son parcours un distinguo clair entre sa production française qui s'y réfère de manière explicite et celle en Suisse où il s'en éloigne fortement «sous la progressive domination des modèles américains⁵⁹». C'est d'abord lisible dans le projet pour les laboratoires Sandoz à Orléans (1945-1953), avec sa structure claire, son portique, ses claustras ou, en attique, ses avant-toits en berceaux très expressifs pour un bâtiment industriel, conçus ainsi en référence à la nef latérale de l'église Notre-Dame-de-la-Consolation du Raincy (Auguste et Gustave Perret, 1921-1923); puis, tout de suite après, l'usine de produits chimiques de la même industrie Sandoz⁶⁰ à Saint-Pierre-la-Garenne (1947-1961) avec son ossature affirmée, ses remplissages. Pour comprendre cette différence de langage entre les deux cultures où Tschumi construit, il faut se rappeler que la période de reconstruction en France engage des moyens de production et de préfabrication liés au béton armé. Dès lors que la mise en œuvre est comme imposée par le *momentum*, l'architecte se réfère presque naturellement à Perret⁶¹. En Suisse, et cela a déjà été évoqué, l'influence de son maître à penser reste présente, mais avec distance : en effet, «Jean Tschumi ne sépare pas sa culture classique de son attirance pour l'architecture moderne internationale ; jamais il n'oppose Perret à l'Amérique⁶²».

Au bout du lac Léman, une forme de classicisme perretien est aussi présente dans le dessin des toutes premières œuvres de Marc J. Saugey de l'immédiat après-guerre. Entre 1946 et 1948, il conçoit et réalise, avec Antoine de Saussure⁶³, le bâtiment de la Compagnie d'assurances nationale suisse qui révèle un plan et une structure symétrique, une cage de distribution centrale avec le jour zénithal qui baigne d'une douce lumière les panneaux de bois naturel et un majestueux escalier en hélice et en béton bouchardé, comme des citations plus qu'explicites de l'œuvre d'Auguste Perret. Suit immédiatement un deuxième bâtiment, souvent oublié, et malheureusement détruit très récemment⁶⁴, celui dit des Électrodes, sur le site industriel de Sécheron à Genève (1946-1947). Dans ce projet, «le programme industriel va lui offrir l'opportunité de développer un concept statique très pur et très efficace, dont le reflet en façade est exprimé avec beaucoup de simplicité⁶⁵». Ici, c'est le socle qui fait référence à Perret, avec sa colonnade très précise, son entrée et son béton bouchardé, alors que l'expression des deux étages supérieurs renvoie plus à la notion de «fenêtre en longueur» issue des «cinq points de l'architecture nouvelle».

L'hôtel du Rhône dont le projet commence tout de suite après celui des Électrodes s'éloigne de la *leçon de Perret*⁶⁶. Ici, l'automatisme, la préfabrication, le temps de chantier commencent à prendre le pas sur l'héritage du maître du béton armé. Cela se confirme pleinement à Malagnou Parc, où l'aspect constructif domine clairement. Dans les rares écrits de Saugey, il n'est fait que peu allusion à des maîtres qui l'auraient accompagné, comme si son talent lui était venu presque *naturellement*. En 1965, il évoque cependant «les formidables influences des grands pionniers tels que Le Corbusier, Wright, Gropius

Jean Tschumi, Laboratoires Sandoz, Orléans (1945-1953) © ACM, EPFL, Fonds Tschumi, document n° 0060.02.0026_21r.

Marc-Joseph Saugey, bâtiment des Électrodes, Sécheron, Genève (1946-1947). Photographie : Roland Menthonnex © Archives Architectures HEPIA – Pavillon Sicli.



et son Bauhaus, avec comme corollaire à l'œuvre de Mies Van der Rohe, [qui] ont cessé d'être des écoles et [qui] sont devenues des bases, des données, à partir desquelles, dans une unité d'esprit, un langage authentique peut être trouvé⁶⁷ ». À la lecture de ces lignes, on comprend que c'est encore une fois la modernité qui guide son travail depuis plus d'une décennie, et il y a comme une volonté de gommer son passé, où la pensée de Perret l'a néanmoins conforté dans sa démarche à l'orée des années 1945-1950. Il n'y a qu'une seule trace écrite, en juin 1954, où le nom de Perret – qui vient de disparaître quelques mois auparavant – est couché sur le papier. Saugey y réduit quelque peu l'apport du maître à celui d'un entrepreneur : « Comme le disait le grand Auguste Perret avant de mourir, les architectes et les ingénieurs doivent être des constructeurs ingénieurs qui s'expriment en poètes⁶⁸. »

Le compromis constructif

Si la construction comme support au projet est bien le ciment de la pensée des deux architectes suisses romands, leur approche diffère légèrement. On observe d'un côté un architecte épris de vitesse, dans le sens de sa propre mobilité⁶⁹ et dans celui de l'efficacité du chantier en lien avec la rentabilité qu'il recherche. Le *prix à payer* pour pouvoir suivre cette constante de la modernité est que l'attention qu'il porte à la notion de « vérité constructive » est souvent mise de côté et il recherche à tout prix des solutions techniques permettant de *gagner du temps*. Les architectes qui se sont confrontés à la restauration de bâtiments du Genevois en savent quelque chose : papier journal à la place d'une isolation, dalle composée de plusieurs matériaux, y compris des coffrages perdus en bois, etc. Contrairement à Tschumi, « Saugey n'est pas un architecte qui recherche à tout prix la perfection de l'objet fini. Ses bâtiments, avec toutes les qualités évoquées, ont pour corollaire à l'invention du moment, des éléments de compromis qui en altèrent la pureté à laquelle ils étaient certainement promis⁷⁰ ». On pense par exemple à la toiture en pente sur l'immeuble Gustave-Addor 62 dont on ne pourrait imaginer la présence tant le projet procède par une mise en avant d'un langage d'une modernité absolue.

À l'autre bout du lac, Tschumi est issu d'une tradition plus classique qui lui enjoint de respecter la règle. Celle de la construction logique et lisible comme telle. Dans sa pratique d'enseignant, il postule souvent, à propos de la mise en œuvre, qu'« il s'agit de choisir et d'utiliser les matériaux au plus près de leurs contingences techniques, dans une recherche de vérité et de simplicité⁷¹ ». L'exemple le plus clair de cette recherche de la « vérité constructive » est patent dans le bâtiment des laboratoires Sandoz à Orléans (1947-1953) : colonnade de grande dimension qui supporte un linteau de large taille puisque supportant à son tour une grille de poteaux-poutres réguliers avec un remplissage soit en claustras verticaux, soit en panneaux de fenêtres. Tout est clair, lisible, voire didactique : une leçon de composition structurale. Cependant, comme son confrère, la réalité du moment le fait changer légèrement de cap. Pour le projet du siège Nestlé, les questions de structure et d'efficacité de celle-ci font débat au sein de son agence. À l'issue des réflexions internes, il « privilégie l'équilibre de la composition de l'ensemble à la rationalité constructive de la structure porteuse dont la descente

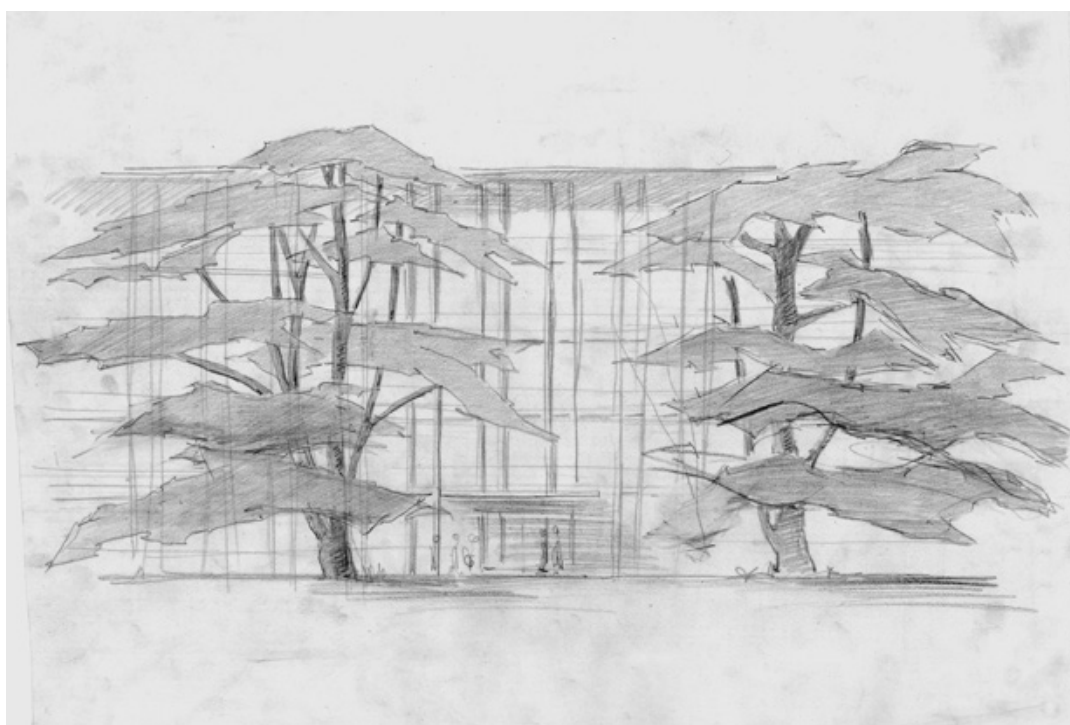


des charges est fort compliquée par les décalages successifs des porteurs verticaux⁷² ». Il recourra à deux ingénieurs civils, chacun spécialisé dans son domaine de prédilection : Alexandre Sarasin pour le béton, Maurice Cosandey pour l'acier⁷³. Sans revenir sur la potentielle référence au Pavillon suisse de Le Corbusier (1930-1933), « disons-le d'emblée : Jean Tschumi ne s'intéresse pas à la construction. Il ne s'intéresse pas à la construction au sens du bon et juste emploi des matériaux, héritage du rationalisme. Pour l'architecte, la rationalité constructive n'est ni un parti pris ni un but en soi. Au contraire, il cherche à plier la technique à son architecture, à l'issue d'une démarche de composition implacable que lui-même définit comme « une création soutenue, continue, une lutte serrée entre l'esprit et la matière⁷⁴ » ».

Tous les deux cherchent « les outils pour adapter la construction à [leur] architecture, et non pas

Jean Tschumi, vue du chantier, Siège Nestlé, avec les deux types de structures qui se superposent, Vevey (1956-1960) © ACM, EPFL, Fonds Tschumi, document n° 0060.01.0101_18.

Jean Tschumi, esquisse de la façade principale de la Mutuelle Vaudoise Assurances, avec la trame A-B-A, Lausanne (1951-1956) © ACM, EPFL, Fonds Tschumi, document n° 0060.04.0195_10.



l'inverse⁷⁵ ». Peut-être est-ce la fin de la leçon rationnelle de Perret ? Peut-être assiste-t-on à une forme d'anticipation de ce qu'en 2001, Jacques Lucan, dans le cadre de l'exposition « Matière d'art », notait à propos de l'architecture contemporaine suisse, à savoir « que les développements récents peuvent maintenant adopter une distance plus grande par rapport à l'héritage de l'architecture moderne, une décontraction même, dans la mesure où il ne s'agirait plus de résister pour défendre des positions attaquées, mais simplement, et plus difficilement, d'affirmer des positions⁷⁶ ». Ces propos résonnent presque comme un lointain écho avec l'attitude également décalée que Saugey et Tschumi adoptèrent par rapport à la modernité d'avant-guerre, certes avec moins de *décontraction*, mais avec ce détachement suffisant pour ne pas s'enfermer dans des postures théoriques qui auraient pu brider leur créativité. Un demi-siècle après les réalisations des deux architectes suisses romands, Peter Zumthor tient également des propos qui exposent des envies similaires : « L'acte de construire représente pour moi le cœur même de tout travail architectural. Là où des matériaux concrets sont assemblés et édifiés, l'architecture imaginée devient une part du monde réel. J'éprouve du respect pour l'art de l'assemblage, l'habileté du constructeur, de l'artisan et de l'ingénieur⁷⁷. »

Résistance partielle de l'œuvre construite

Pour conclure ce bref survol parallèle de l'œuvre bâtie de Marc J. Saugey et Jean Tschumi, il convient encore d'observer comment leurs ouvrages ont résisté au temps. De cette vaste production bicéphale qui s'étend sur tout l'arc lémanique, mais également en France, en Espagne, ou en Turquie, plusieurs ouvrages ont subi les aléas de la prétendue obsolescence technique en faisant les beaux jours de visions économiques insensibles à la valeur culturelle des objets concernés ; d'autres ont vu leur espace « vital » se restreindre sous la pression de la croissance de la ville ou des entreprises qui les occupent ; enfin certains ont été sauvés *in extremis* d'une mort annoncée grâce à la pression des milieux professionnels et patrimoniaux ou la prise de conscience populaire. On avait précisé en ouverture du présent article que le Genevois avait plutôt construit au cœur de la cité et que le Vaudois avait quant à lui officié en périphérie. Cette différenciation dans les lieux d'intervention se révèle quand on analyse la substance bâtie qui nous est léguée : d'un côté, pour Saugey, on se trouve devant un bilan soit de démolition pure et simple, soit de restauration de l'original, plus ou moins réussie, tandis que chez Tschumi, on note que la plupart de ses édifices ont été agrandis, certains d'entre eux ayant également fait l'objet d'une rénovation.

Dans le cas des bâtiments du Genevois, on rappellera encore une fois les trois ouvrages d'importance qui n'ont pas résisté à la pression du monde économique du moment : le bâtiment des Électrodes (1946-1947) démoli en 2015⁷⁸ ; le bâtiment commercial Cité-Confédération (1952-1954) ; et le grand volume en verre Gare-Centre (1954-1957) mis à terre dans les années 1980⁷⁹. Les deux derniers ont été remplacés par deux vastes centres commerciaux, des *malls*, pour reprendre la terminologie anglo-saxonne, et ont eu une « vie » de moins de trente ans. Ce terrible constat, à l'aune de notre société qui prône la préservation du patrimoine, de la substance

construite et de son CO₂, démontre, s'il était encore nécessaire de le faire, le grand écart qui s'est opéré depuis. Ces pertes ont certainement servi de détonateurs aux deux situations emblématiques qui ont suivi, où des chefs-d'œuvre ont été sauvés de la démolition grâce à une intervention du monde professionnel et de la population civile. D'abord le cinéma *Le Paris* (1955-1957), qui devait être remplacé par une grande surface alimentaire, encore une fois, a été maintenu après une mobilisation de la Fédération suisse des architectes section Genève et la présence d'un mécène sensibilisé à cette substance d'une rare qualité spatiale⁸⁰. Très récemment, c'est au tour de l'autre grande salle dessinée par Saugey au cœur du quartier des Pâquis, *Le Plaza*, d'être touchée : « En toute discrétion, le propriétaire s'arme d'une main professionnelle pour engager une procédure de démolition effective en février 2015⁸¹. » À partir de ce moment, face à des pouvoirs publics désarmés, une association populaire, accompagnée par l'ensemble des associations, a pris les rênes d'une campagne de signatures aboutissant à sa sauvegarde⁸². Celle-ci n'aurait pas pu être possible sans le soutien d'un mécénat. À la suite d'un concours d'architecture, les travaux de restauration sont en cours et la salle devrait retrouver son aura d'antan⁸³.

L'autre pan de la conservation du patrimoine moderne est la mise aux normes thermiques de ces gouffres à mazout qu'étaient les *curtain walls* de ces années d'insouciance énergétique. Là encore, le « cas Saugey » enseigne : on a, d'un côté, l'attitude, malheureusement commune, consistant à confier les travaux au monde de la construction, sans réflexion architecturale, qui aboutit à l'exemple de l'immeuble des Terreaux-Cornavin (1951-1955), dont la proue en verre a été littéralement défigurée par une intervention sans aucune attention à la substance et à la composition ; de l'autre, l'inverse se produit aussi, comme le cas d'une copropriété avisée qui met en concurrence des bureaux d'architectes et permet la restauration de l'enveloppe de l'immeuble de logements emblématique Miremont-le-Crêt (1953-1957), dont le projet, en deux étapes, s'est achevé en 2025⁸⁴.

Pour les bâtiments de Jean Tschumi, le propos est un peu différent. En effet, comme ils sont occupés par des sociétés commerciales ou institutionnelles depuis leur origine, la question de la démolition des locaux ne s'est jamais vraiment posée. De plus leur qualité n'a pas vraiment été remise en cause. C'est plutôt le succès des dites entreprises qui les a poussées à en entrevoir un agrandissement. Pour le siège Nestlé, « un semestre après l'inauguration du bâtiment, en novembre 1960, [la direction] écrit à la municipalité de Vevey pour lui soumettre un projet d'extension. Tschumi propose que la deuxième étape prenne la forme d'une tour hexagonale, isolée du côté de la ville, au nord-est du bâtiment⁸⁵ ». La réalisation est « maladroite⁸⁶ » : un long volume légèrement plié qui s'implante perpendiculairement à la plus longue branche du Y, faisant perdre à cette figure géométrique toute sa puissance et sa poétique. Pour l'OMS, l'extension, qui a fait l'objet d'un concours en 2014, poursuit le thème moderniste du site sous la forme d'un cube qui prend ses distances par rapport à l'icône des années 1960⁸⁷ ; le triangle de verre d'André SA est actuellement élargi dans sa partie inférieure au sud-est⁸⁸, l'agrandissement de la Mutuelle vaudoise assurances est à venir : comment ces extensions vont-elles réagir avec les prismes purs de Tschumi ? L'avenir le dira.

Marc-Joseph Saugey, Immeuble de logements Miremont-le-Crêt, Genève (1953-1957), restauration 2011-2025, meier + associés architectes, avec Oleg Calame. © Inês d'Orey.





Marc-Joseph Saugey, immeuble de bureaux, Terreaux-Cornavin, cage d'escalier, Genève (1951-1955). © Inès d'Orey.

Jean Tschumi, détail de l'escalier, immeuble administratif André, Lausanne (1959-1962). © Inès d'Orey pour Faces.

Pour ce qui concerne la restauration des édifices eux-mêmes, on constate que «les bâtiments de Jean Tschumi ont servi, ont évolué, ont vieilli. Les œuvres helvètes sont dans l'ensemble bien préservées et pour la plupart protégées⁸⁹». Paradoxalement, c'est la conservation du chef-d'œuvre de Vevey, intervenue entre 1996 et 2000, qui a été largement commentée alors qu'elle reposait sur une «substitution à l'identique, avec le même dessin et avec le même matériau, en répondant à toute une série de nouvelles exigences⁹⁰». En France, en revanche, il aura fallu tout le poids de la renommée de son fils, Bernard Tschumi, pour sauver l'usine Sandoz à Orléans⁹¹.

Au-delà de leurs qualités architecturales indéniables, c'est avant tout la résistance dans le temps des insertions urbaines, des typologies ou des systèmes constructifs des œuvres bâties de Saugey et Tschumi qui en fait des exemples pour la génération actuelle. Elles sont donc l'objet d'une attention patrimoniale très assidue. Paradoxalement, du point de vue des auteurs eux-mêmes, dans ces années 1950, cette logique de la non-permanence n'aurait pas été un réel problème philosophique tant ils imaginaient leurs constructions comme des objets de consommation, voire de profit⁹², inscrits dans la logique de ces temps d'hypercroissance pendant lesquels la notion de construire pour l'éternité n'était pas de mise⁹³. Jacques Gubler rappelait, en conclusion de son article sur le «casse» de Gare-Centre de Marc J. Saugey, démoli en 1987, que «la thèse de Frisch et de Snozzi [était] que le projet d'architecture est d'abord résistance culturelle contre l'architecture triviale du moment⁹⁴». Cette thèse, loin d'être un vœu pieux, est plus que jamais d'actualité.

- 1 L'historien Armand Brulhart relève que Saugey a utilisé différents prénoms lors de sa carrière. Armand Brulhart, «Marc Saugey (1908-1971) ou la tentation d'Icare», *Faces*, n° 21, 1991, p. 13, note 1. Marc J. Saugey est le patronyme revendiqué pour signer ses plans et celui utilisé pour cet article.
- 2 Philippe Meier, «Être moderne ou ne pas être», in Philippe Meier (dir.) *Marc-Joseph Saugey architecte*, Fédération des architectes suisses, section Genève, 2012, p. 8.
- 3 Jean-Marc Emery, «Hommage à Marc Saugey», *Werk*, n° 4, 1971, Zurich, p. 222. «Marc Saugey fournit l'exemple d'un architecte qui a mis la commande au service de l'architecture. Dès son deuxième projet, il est administrateur de la société maître de l'ouvrage – en 1933, il a vingt-cinq ans!» Bernard Cintas, «L'architecte international», *Faces*, n° 21, 1991, p. 16.
- 4 «Son attrait pour la grille comme seule modénature, qu'Addor rapporte de ses voyages aux États-Unis et qu'il déclina à travers la façade-rideau sur pratiquement tous ses projets», Nicolas Vaucher, «Une trajectoire fulgurante», *Georges Addor architecte*, Fédération des architectes suisses, section Genève, 2021, p. 4. On pense aussi ici au travail entrepris avec Istvan Vasarhelyi sur les dessins proportionnés au nombre d'or de la façade du Lignon à Vernier.
- 5 Les angles des bâtiments Terreaux-Cornavin (1951-1955) et Gare-Centre (1954-1957), l'un détruit, l'autre transformé de manière inepte, étaient les traces tangibles d'une réflexion à la fois formelle et constructive. «Saugey confirme qu'il ne recherche pas l'angle "pur" au sens de Mies Van der Rohe, mais qu'il s'accommode d'une "sous-trame" qu'il exploite à des fins de langage», Philippe Meier, «Être moderne ou ne pas être», *op. cit.*, p. 15.
- 6 Giulia Marino, «Jean Tschumi, l'architecte et le constructeur», in Jean-Baptiste Minnaert, Stéphanie Quantin-Biancalani (dir.), *Jean Tschumi architecte*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, Bernard Chauveau, 2021, p. 258.

- 7 Pour Saugey, les projets emblématiques et détonnants sont conçus et réalisés entre 1946 et 1957, et pour Tschumi entre 1947 et 1962.
- 8 Éléments de biographie cités par Armand Brulhart, *op. cit.*, p. 8-14.
- 9 Pour plus de détail sur le GANG, voir Jacques Gubler, *Nationalisme et Internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Genève, Archigraphie, 1988 [1975], p. 214.
- 10 «Marc J. Saugey, à l'instar de ses confrères genevois, commence une "traversée du désert" sur le plan des opportunités créatives liées à la notion de modernité. Cependant, et à la différence de ces derniers, son énergie et les contacts noués dans les années 1930 vont lui permettre de passer les années de la guerre en ayant une réelle production [...] axée sur des restaurations-transmutations, et principalement au centre de Genève», Philippe Meier, «Être moderne ou ne pas être», *op. cit.*, p. 7. On parle d'une quarantaine de réalisations et une trentaine de projets.
- 11 «On sait que Saugey était malade durant l'automne 1970 et l'hiver 1971 avant sa mort. Des collaborateurs ont mentionné qu'il était peu présent au bureau lors du projet du Grand Casino, mais qu'il avait lui-même fait la présentation du projet», entretien avec Catherine Dumont d'Ayot, 6 octobre 2025.
- 12 Brulhart, *op. cit.*, p. 10.
- 13 Le choix de cet atelier pourrait être guidé par «l'aura d'Emmanuel Pontremoli (1865-1956), originaire du Piémont, personnalité charismatique qui jouit d'un incontestable prestige», Amandine Diener, Jacques Gubler, «À propos d'enseignements : regards croisés», in Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 79.
- 14 Jacques Gubler nous informe qu'après son diplôme, Jean Tschumi a travaillé pour Brandt et un peu pour Ruhlmann. Jacques Gubler, «Le mobilier, plateforme de l'architecture», in Jacques Gubler, *Jean Tschumi architecture échelle grandeur*, Archives de la construction moderne, Lausanne, Presses polytechniques universitaires romandes, 2008, p. 31-34.
- 15 Diener, Gubler, «À propos d'enseignements...», *op. cit.*, p. 87.
- 16 «L'institut est fondé en 1919 en tant qu'École des hautes études urbaines, face à l'émergence de la question du logement, la montée des réflexions sur l'extension de l'agglomération parisienne et les équipements urbains en banlieue... Ces débats récurrents ont vu émerger la profession d'urbaniste en France, à la fin du XIX^e siècle. L'école devient en 1924 l'Institut d'urbanisme de l'université de Paris», https://fr.wikipedia.org/wiki/Institut_d'urbanisme_de_Paris, consulté le 7 octobre 2025.
- 17 Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris, Arthaud, 1980 [1925], p. 10.
- 18 Voir à ce sujet : Sylvain Malfroy «L'axe et le sky line – Notes sur l'urbanisme de Jean Tschumi», *Faces*, n° 21, p. 10-16; Bruno Marchand, «Le paysage comme enjeu et vecteur de l'urbanisme», *Faces*, n° 86, p. 54-59.
- 19 «Jean Tschumi serait mort d'un "arrêt cardiaque" dans le "rapide de nuit" qui circulait à partir de la gare de Lyon. Il voyageait dans un compartiment de 1^{re} classe. Le décès a été constaté à la douane de Vallorbe. D'après le témoignage de Bernard Tschumi, son fils, Jean Tschumi, trimballait, depuis le boulevard Saint-Germain, une valise pesante. Il était en retard et s'est trouvé devant des circonstances imprévues», entretien avec Jacques Gubler, 4 octobre 2025.
- 20 On rappellera que l'architecte genevois Jean-Marc Lamunière (1925-2015) fera lui aussi un voyage de quatre semaines aux États-Unis en 1957. Pour plus de précisions, voir Sabine Nemec-Piguet, «Commandes privées, commandes publiques», in Bruno Marchand (dir.), *Jean-Marc Lamunière, regards sur son œuvre*, Golliion, Infolio, 2007, p. 181-183.
- 21 Nemec-Piguet, *op. cit.*, p. 181.
- 22 C'est aux États-Unis que se montent également leurs expositions qui influenceront les mouvements de l'abstraction américaine. On pense ici à Mark Rothko qui se forme à la fréquentation des «nouvelles galeries ouvertes par les Européens, [qui] poursuivaient le travail de fusion [pendant les années 1930], dans un creuset, vers l'éducation de l'avant-garde européenne et américaine, pour faire évoluer le goût américain vers le moderne», Annie Cohen-Solal, *Mark Rothko*, Paris, Gallimard, Folio n° 334, 2023 [2013], p. 111.
- 23 «Il était épris de vitesse et de mobilité. Entre deux séances hebdomadaires de critiques à l'atelier, il faisait un aller-retour à New York. [...] Saugey décrivait à ses étudiants des réalisations toutes récentes qu'il avait visitées à Madrid,

- à Stockholm ou en Californie», Denis Dubois-Ferrière, «L'appel des étudiants – Saugey et l'École d'architecture», *Faces*, n° 21, 1991, p. 15.
- 24 Jean-Baptiste Minnaert, Stéphanie Quantin-Biancalani, «L'art, la technique et l'horizon», in Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 41. À New York il visitera, entre autres bâtiments iconiques, la Lever House et le siège de l'ONU qui viennent d'être achevés cette année-là.
- 25 «Brandt nourrit [...] une admiration pour les techniques américaines, qui inspirent son activité de ferronnier d'art comme celle d'industriel de l'armement et de l'électroménager», Jean-Baptiste Minnaert, «Les palais modernes», *ibid.*, p. 144.
- 26 «Le jury siège sous la présidence de Walter Gropius. Le règlement est strict : ne pas désigner la seule présence de l'aluminium dans la construction, monnaie courante sur les deux rives de l'Atlantique et en Australie ; mais reconnaître un exemple où «la contribution créative de l'architecte [puisse exercer] une influence potentielle sur l'architecture contemporaine», Jacques Gubler, «Hauts lieux de la corporate architecture : Sandoz et Nestlé», in Gubler, Jean Tschumi *architecture échelle grandeur*, *op. cit.*, p. 91-92.
- 27 Hilde Heynen, «What belongs to architecture? Avant-garde ideas in the modern movement», *The Journal of Architecture*, vol. 4, été 1999, Londres, Taylor & Francis, p. 130.
- 28 «Comme beaucoup de personnes de ma génération, j'ai été influencé par une interprétation marxiste de l'histoire», Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne, une histoire critique*, Paris, Philippe Sers, 1985 [1980], p. 8.
- 29 *Nouveau Petit Larousse en trois volumes*, Paris, Librairie Larousse, 1968, p. 76.
- 30 Hilde Heynen, *op. cit.*, p. 142.
- 31 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Arthaud, 1977 [1923], p. 8. Il ajoutait également qu'il était lui-même un «âne mais qui a l'œil [...] un âne qui des capacités de sensation», Le Corbusier, *Mise au point*, Paris, Forces vives, 1966, rééd. Genève, Archigraphie, 1987, p. 23.
- 32 Armand Brulhart évoque à plusieurs reprises le terme d'avant-garde en parlant de Saugey : «Le parcours de cet architecte d'avant-garde, présenté ici pour la première fois...», *op. cit.*, p. 8. Voir aussi les notes 26 et 94 de son article, p. 13-14.
- 33 Hilde Heynen, *op. cit.*, p. 143.
- 34 Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 44.
- 35 «Lorsque Hitchcock et Johnson ont introduit l'architecture moderne aux États-Unis, ils l'ont présentée comme le style le plus récent et le plus actuel. Hitchcock et Johnson ont adopté une position clairement anti-avant-gardiste en ignorant toutes les questions sociales. Ils se sont même opposés à tout élargissement de la notion d'architecture, se contentant de réaffirmer l'ancienne distinction entre «architecture» et «bâtiment».» Hilde Heynen, *op. cit.*, p. 142.
- 36 Henry-Russell Hitchcock Jr., Philip Johnson, *The International Style: architecture since 1922*, New York, W. W. Norton Inc., 1932.
- 37 Marc J. Saugey, «Relations entre architectes et réalisateurs», *Construction*, n° 1, 1954, p. 23.
- 38 Jean-Marc Lamunière, «À propos des écrits de Marc J. Saugey», *Architecture suisse*, n° 87, mai 1989.
- 39 Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 47.
- 40 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987 [1977], p. 95.
- 41 Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théorie, XIX^e-XX^e siècles*, Lausanne, Presses polytechniques universitaires romandes, 2009, p. 21-22.
- 42 *Ibid.*
- 43 Il poursuit en ce sens les préceptes de son maître Pontremoli. Pour plus de précisions sur cette période, voir Diener, Gubler, «À propos d'enseignements...», *op. cit.*, p. 79-81.
- 44 Le Corbusier a aussi par moment dérogé à la grille pure, comme dans la villa Savoye où les poteaux se dédoublent pour construire l'espace de la rampe.
- 45 Le Corbusier, «Deux hôtels particuliers à Auteuil» in W. Boesiger, O. Storonov (dir.), *Œuvres complètes 1910-1929*, Zurich, Les Éditions d'architecture (Artemis), 1984 [1964], p. 60.
- 46 Catherine Dumont d'Ayot, «Miremont-le-Crêt : le manifeste de l'«Espace habitable»», in Catherine Courtiau, Catherine Dumont d'Ayot, Philippe Thomé, «Marc J. Saugey. Spatialité, urbanisme et nouveaux programmes de l'après-guerre. La ville des années 1950-1960», rapport de recherche sous la conduite de Bruno Reichlin et Jean-Pierre Cêtre, avec l'apport de Franz Graf, Genève, IAUG, 2001, p. 235.
- 47 Gio Ponti «Espressione dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano», *Domus*, n° 316, mars 1956, p. 1-16.
- 48 Jacques Gubler, «Un Suisse à Paris», in Gubler, Jean Tschumi *architecture échelle grandeur*, *op. cit.*, p. 25.
- 49 Jean Tschumi, «De l'architecture à l'urbanisme», *Bulletin technique de la Suisse romande*, vol. 25, 1943, p. 327.
- 50 Marc-J. Saugey, «Relations entre architectes et réalisateurs», *Bulletin technique de l'ATG*, juin 1954, p. 12.
- 51 Jean Nouvel, «Oser l'ornement», in Jean Nouvel, *Mes convictions*, Paris, Flammarion, 2025 [1981], p. 50.
- 52 Catherine Dumont d'Ayot, *op. cit.*, p. 236.
- 53 Michel Seuphor, «Introduction», *Construction*, n° 2, 1954, p. 3.
- 54 Denis Honegger cité par Simon Texier, «La tradition de la construction», in Simon Texier, Sébastien Rodouan, Denis Honegger, *Carnets d'architectes*, Paris, Éditions du patrimoine, et Gollion, Infolio, 2010, p. 12. Si Honegger passe quelques mois à l'École des beaux-arts de Paris, il suit surtout «l'enseignement de Perret au palais de Bois», *ibid.*, p. 14.
- 55 Si les détails réalisés en Suisse sont de nature plus proche des mises en œuvre originales de Perret, ses quartiers de logements sociaux dans et autour de Paris démontrent de grandes qualités urbaines.
- 56 L'historien poursuit en évoquant de possibles «chapelles des Beaux-Arts» et un lien complexe avec Eugène Beaudoin, avec qui Denis Honegger travaille dans les années 1950. Entretien avec Jacques Gubler, 12 octobre 2025.
- 57 «Il reste peu de traces du passage d'Honegger chez Le Corbusier, à l'occasion du concours pour la Société des nations», Simon Texier, «La tradition de la construction», *op. cit.*, p. 15.
- 58 Jean-Baptiste Minnaert, «Les palais modernes», in Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 138.
- 59 *Ibid.*, p. 138.
- 60 Jean Tschumi et le sculpteur Édouard-Marcel Sandoz, de la famille bâloise éponyme, est «administrateur de Sandoz France et de Sandoz SA dont le siège mondial est à Bâle». Ils coopèrent pour le pavillon Nestlé à Paris en 1937. «L'appui de Sandoz lui permettra de rencontrer de grands capitaines d'industrie qui développent leurs affaires en France», Jacques Gubler, «Hauts lieux de la corporate architecture. Sandoz et Nestlé», *op. cit.*, p. 48 et 50.
- 61 «Perret restera une référence incontournable pour Tschumi», Giulia Marino, «Jean Tschumi, l'architecte et le constructeur», in Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 240.
- 62 Jean-Baptiste Minnaert, «Les palais modernes», *ibid.*, p. 139.
- 63 Il faudrait engager une recherche sur le parcours de son associé pour comprendre quelle part ce dernier a portée – ou pas – dans le «style Perret» de cet ouvrage. Voir aussi Philippe Meier, «Compagnie d'assurance nationale suisse», in Marc-Joseph Saugey *architecte*, *op. cit.*, p. 26-27.
- 64 Le bâtiment des Électrodes s'implante sur une parcelle qui se densifie dans les années suivantes ; la perte de rentabilité due à sa présence au nord du grand site industriel de Sécheron a eu raison de ce petit édifice aux relents perretiens. Sa démolition a été consommée à l'été 2015.
- 65 Philippe Meier, «Être moderne ou ne pas être», *op. cit.*, p. 11.
- 66 Lors de sa visite à Genève, Auguste Perret aurait été peu flatteur sur le dessin et les proportions de la façade de l'hôtel du Rhône qu'il a l'occasion d'analyser et dont il critique le rythme «A»-«A'». Entretien avec Jean-Marc Lamunière, 9 août 2012.
- 67 Marc J. Saugey, «Questionnaire», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 19, 1965, p. 66.
- 68 Marc J. Saugey, «Relations entre architectes et réalisateurs», *Bulletin technique de l'ATG*, juin 1954, p. 14.
- 69 «C'est aussi le temps des loisirs pour ceux qui en ont l'opportunité : on sait Saugey fêru de sport d'hiver, de tennis et de motonautisme. C'est un homme au teint en permanence hâlé [...]. C'est aussi le temps des belles voitures [...] : untel roule en Bentley, untel en Jaguar, Saugey lui, préfère principalement les Ferrari», Philippe Meier, «Être moderne ou ne pas être», *op. cit.*, p. 8. Voir aussi Jacques Gubler, «Révérence, élégance : le bon voisinage de Marc Saugey et Jean Tschumi», *Faces*, n° 86, pp. 68.
- 70 Philippe Meier, «Être moderne ou ne pas être», *op. cit.*, p. 21.
- 71 Jean Tschumi, cité par une ancienne étudiante, in François Neyroud, «Jean Tschumi, le professeur d'architecture», *Ingénieurs et architectes suisses*, vol. 114, novembre 1988, p. 404.
- 72 Giulia Marino, «Jean Tschumi, l'architecte et le constructeur», in Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 240.
- 73 Deux collègues que Jean Tschumi fréquente aussi dans le cadre de son enseignement à l'EPUL.
- 74 Giulia Marino, *op. cit.*, p. 232.
- 75 *Ibid.*, p. 232.
- 76 Jacques Lucan, «Le Tessin, vingt ans après», in Jacques Lucan (dir.), *Matière d'art. Architecture contemporaine en Suisse*, Bâle, Birkhäuser, 2001, p. 54.
- 77 Peter Zumthor, «Une vision des choses», in *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2008 [2006], p. 11.
- 78 Voir note 61.
- 79 «Ce petit immeuble commercial, [a] malheureusement [été] détruit dans les années 1980 par le grand chantier de Confédération-Centre», Philippe Meier, «Cité-Confédération», in Marc-Joseph Saugey *architecte*, *op. cit.*, p. 38-39. Pour Gare-Centre, voir aussi «Gare-Centre», *ibid.*, p. 42-43 et Jacques Gubler «Le casse de Gare-Centre», *Faces*, n° 21, p. 60-63.
- 80 Pour plus d'informations, voir *Le Cinéma Manhattan à Genève. Révélation d'un espace*, Genève, Association pour la sauvegarde du cinéma *Manhattan*, 1992.
- 81 Philippe Meier, Tarramo Broennimann, «Un espace emblématique en péril», *Faces*, n° 74, automne 2018, p. 59.
- 82 *Ibid.*, p. 56-59. Voir aussi Philippe Meier, «Il faut sauver le cinéma Plaza», 13 avril 2015, «Il faut sauver le cinéma Plaza (2)», 1^{er} septembre 2017, «On a sauvé le cinéma Plaza», 7 avril 2019, <https://architxtuel.ch/>, consulté le 10 octobre 2025.
- 83 Le projet de concours, de rénovation et de transformation du cinéma et d'une partie du bâtiment Mont-Blanc Centre est conduit par la Fondation Plaza et dirigé par le bureau d'architectes FDMP. L'ouverture est prévue en 2027.
- 84 Le projet lancé en 2011 a été achevé en 2016 pour la première étape, et en 2025 pour la deuxième. Le mandat a été confié à la suite à l'appel d'offres remporté par meier + associés architectes, avec le bureau Oleg Calame (l'agence DCM a effectué la direction des travaux de la deuxième étape 2023-2025). Voir aussi Giulia Marino, «Kampf um Millimeter», *Werk Bauen + Wohnen*, janvier 2016, p. 36-41.
- 85 Jacques Gubler, «Hauts lieux de la corporate architecture. Sandoz et Nestlé», *op. cit.*, p. 90. Voir aussi Nicole Staehli-Canetta, «Le siège administratif de Nestlé à Vevey», *Faces*, n° 36, 1996, p. 46.
- 86 Jacques Gubler, «Hauts lieux de la corporate architecture. Sandoz et Nestlé», *op. cit.*, p. 90.
- 87 Le bâtiment est conçu par les architectes zurichois Berrel Kräutler entre 2016 et 2020.
- 88 L'extension est conçue par les architectes genevois Pictet & Broillet, lauréats d'un concours en 2014. La réalisation a débuté en 2025.
- 89 Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 47-49.
- 90 Patrick Devanthéry, «Faire peau neuve – La rénovation du siège administratif de Nestlé à Vevey (1996-2000). Architectes Richter et Dahl-Rocha», *Faces*, nos 42-43, 1997-1998, p. 45.
- 91 Minnaert, Quantin-Biancalani, *op. cit.*, p. 47-49.
- 92 Pour l'investissement de Marc J. Saugey dans diverses sociétés de promotion, voir Brulhart, *op. cit.*, p. 8-14.
- 93 Dans un article daté de 1985, Jean Nouvel se faisait le transmetteur de cette posture du modernisme : «Il y a dans l'acte architectural quelque chose de pathétique et dérisoire dans cette prétention à vouloir rester debout trop longtemps, à résister au-delà des conditions de son existence», «Trans-apparences», in Jean Nouvel, *Mes convictions*, *op. cit.*, p. 94.
- 94 Jacques Gubler, «Le casse de Gare-Centre», *op. cit.*, p. 63.



Paolo Amaldi

Philippe Meier (guest editor)

Armand Brulhart

Isabelle Charollais

Patrick Devanthéry

Catherine Dumont d'Ayot

Jacques Gubler

François Jolliet

Jean-Marc Lamunière

Bruno Marchand

Inès d'Orey

Nicole Staehli-Canetta

33 CHF / 33 €

ISBN 978-2-88968-230-0



inFOLIO