

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de
 la ville
Band: 15 (2019)

Artikel: Projets modernes et principes d'autonomie de l'architecture dans
 l'œuvre de John-Théodore Cornaz
Autor: Aprea, Salvatore
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984561>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Projets modernes et principes d'autonomie de l'architecture dans l'œuvre de John-Théodore Cornaz

Salvatore Aprea

Né à Lausanne, John-Théodore Cornaz (1886-1974) acquiert sa formation d'architecte à Paris, où il demeure entre 1910 et 1927¹. Dans la Ville Lumière, il développe les principes fondamentaux de sa manière de concevoir une œuvre d'architecture, à travers des études à l'École des beaux-arts – jamais terminées – et un apprentissage professionnel dans l'atelier de l'architecte décorateur Emilio Terry. Rentré définitivement à Lausanne en 1927, le jeune architecte ouvre son propre cabinet et se consacre au dessin ainsi qu'à la réalisation de nombreuses demeures patriciennes.

De prime abord, on peut être tenté de qualifier la production architecturale de Cornaz de résistance néoclassique, parfois teintée de régionalisme, face au modernisme radical des années 1920 et 1930. Une telle lecture a été livrée par Henri Robert Von der Mühl, paladin de l'architecture moderne, qui a vu en Cornaz un architecte «voué à faire revivre le style du XVIII^e siècle»². Dans l'hommage qu'il lui consacre peu après sa mort, Von der Mühl mentionne plusieurs réalisations datant de la période de l'entre-deux-guerres, choisies parmi celles qui lui avaient valu le qualificatif d'architecte néoclassique³. Et pourtant, d'autres projets témoignent de l'apport concomitant de Cornaz à la diffusion du langage du mouvement moderne international sur les rives du lac Léman.

Que la production de Cornaz puisse être taxée d'ambivalence, ou d'«étonnante variété», a été mis en évidence par les quelques écrits et recherches qui ont été consacrés à cet architecte. L'expression «étonnante variété» est due à Herbert Moos qui, en 1935, entrevoyait des influences méditerranéennes dans l'œuvre de Cornaz et distinguait l'existence de compositions géométriques élémentaires au-delà de surfaces marquées par de nombreux éléments tirés du langage classique, notamment des colonnades, des frises, des corniches et des chapiteaux⁴. Ce raisonnement se renforce lorsqu'il est question des œuvres qui se terminent en «terrasses sur les toits [...], surmontées au centre par d'autres constructions cubiques»⁵. Moos estimait ainsi que

Jack Cornaz, pavillon pour l'éditeur Henry-Louis Mermod, Puidoux, 1933. Avant-projet, perspective, janvier 1933.

l'architecture de Cornaz était «*moderne, du plus raffiné moderne*», jusqu'à apparaître «*hors du temps*»⁶. L'accent mis sur l'ambivalence caractérise la lecture bien plus récente de Nadja Maillard, qui constate, chez Cornaz, à la fois un ancrage dans le passé et un attrait pour le vocabulaire formel moderne⁷. Mais, s'agit-il seulement d'ambivalence et de variété, ou existerait-il une lecture permettant d'interpréter l'œuvre de Cornaz sous le prisme d'une cohérence de fond? Et l'usage du vocabulaire moderne se justifie-t-il exclusivement sur le plan d'un attrait formel ou est-il le résultat d'une méthode précise appliquée à la composition architecturale?

La formation à Paris et la prédilection pour la géométrie élémentaire

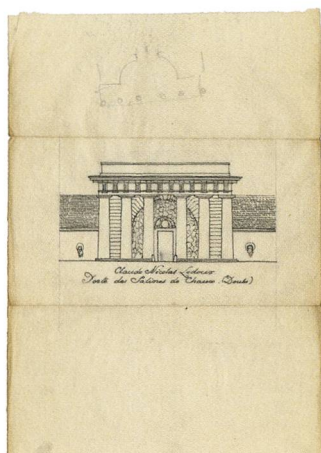
Pour essayer de vérifier ces hypothèses, il est nécessaire de remonter aux années de la formation de Cornaz à Paris. À l'École des beaux-arts, il est l'élève d'Alphonse Defrasse, qui comptait parmi les étudiants célèbres de Louis-Jules André, à côté de Julien Guadet, entre autres. Le jeune Lausannois a donc été en contact avec le milieu culturel du soi-disant classicisme rationaliste, qui figurait dans l'univers culturel complexe de l'École des beaux-arts dès sa fondation, et dont l'origine remontait à l'architecture de la période révolutionnaire en France, dite aussi de l'illuminisme. C'est probablement sur la base de ces références que Defrasse a pu concevoir un plan-type pour différents sièges départementaux de la Banque de France et le dessin épuré de l'hôpital de Juvisy-sur-Orge, tandis que Cornaz développait à Paris une prédilection



Jack Cornaz, Scène rurale près d'un puits, 1912.

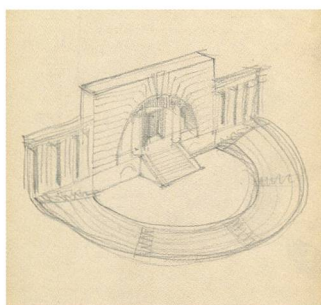
Page de droite, de haut en bas: copie à l'encre de chine, sur papier calque, d'une porte des Salines de Chaux de Claude-Nicolas Ledoux; dessin d'un théâtre; croquis d'étude pour une fontaine; croquis d'étude pour un monument.

Ces quatre documents sont extraits d'un carnet d'esquisses de Jack Cornaz (datation incertaine).

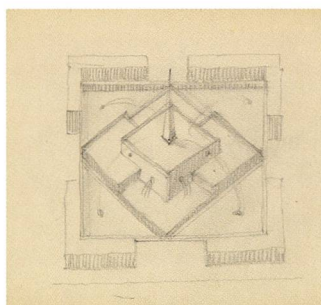


pour la géométrie élémentaire, à côté de l'exécution des projets de concours et des travaux de représentation d'architectures classiques, normalement demandés par l'École des beaux-arts.

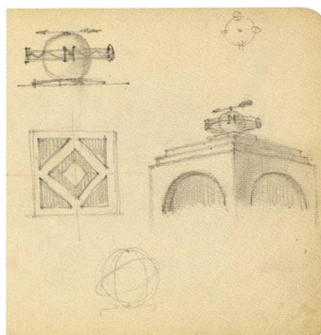
La présence d'une géométrie élémentaire pour régler la composition d'un dessin est percevable dans la *Scène rurale près d'un puits* que Cornaz réalise en 1912 dans la classe de Defrasse⁸. Malgré qu'il se situe hors du centre géométrique de la représentation, le véritable cœur de ce dessin est la niche au milieu de laquelle se trouve un puits. La disposition circulaire des gradins en grosses pierres de taille, en face de la niche, n'est pas vraiment caractéristique d'un environnement rural et fait plutôt allusion à l'hémicycle d'un théâtre classique. La scène imaginaire se déroulerait dans la niche et autour du puits, observée par les quelques personnages assis sur le côté droit de l'hémicycle en guise de spectateurs. Le paysage à l'arrière-plan a évidemment une importance secondaire dans l'ensemble du dessin et assume le rôle d'un cadre aux accents romantiques, évoquant probablement la campagne italienne. Une sphère est la figure géométrique élémentaire qui génère l'essentiel de la composition à partir de la niche. Son dessin n'apparaît pas entièrement, néanmoins sa forme, qu'elle soit déclarée ou sous-jacente, lie tous les éléments forts du dessin. Symbole atavique de l'éternité, cette sphère représente, dans l'œuvre de Cornaz, le début d'une recherche de valeurs formelles immuables de l'architecture qui donneront plus tard à ses réalisations le caractère d'objets «*hors du temps*»⁹.



L'emploi de la sphère renvoie aux architectes de l'illuminisme. Tant Claude-Nicolas Ledoux qu'Étienne-Louis Boullée, et plusieurs de leurs élèves, ont souvent eu recours à des sphères, des boules ou, plus génériquement, à des formes circulaires jouant, dans leurs dessins, le rôle de pivot de la composition¹⁰. Une observation attentive du dessin de Cornaz, épuré de son contexte, trahit un probable lien avec les dessins du Cénotaphe de Newton réalisés par Boullée en 1784. La superposition en transparence de l'élévation et du plan du Cénotaphe sur la *Scène rurale* montre des coïncidences surprenantes qui pourraient autant découler d'une régularité intrinsèque due au recours à la sphère et au cercle, qu'au contraire être la conséquence d'une citation intentionnelle. Les croquis en marge du dessin sont spécialement révélateurs. Le trait principal de la coupe semble notamment avoir été crayonné sur le profil de la boule du Cénotaphe et sur les lignes horizontales de ses terrasses arborées, tandis que la corde du puits se calque doucement sur la fumée de la flamme.



Après avoir quitté l'École des beaux-arts vers 1919, le jeune Cornaz peut cultiver son intérêt pour l'architecture de la période révolutionnaire et sa prédilection pour la géométrie élémentaire dans l'atelier de Terry, ce dernier étant lui-même attaché au répertoire formel et aux méthodes de composition des architectes de l'illuminisme. Et si le style de Terry – «*étrangement dualiste : épuré, contrasté, austère pour une part, avec un goût affirmé pour la simplification des volumes et une certaine régularité des constructions [...] ; baroque de l'autre, avec le choix de formes exubérantes*»¹¹ – conduira cet architecte décorateur vers le surréalisme dans les années 1930, Cornaz continuera à privilégier les formes de la géométrie élémentaire et poursuivra à Lausanne sa recherche visant à révéler leur potentiel dans la composition architecturale.



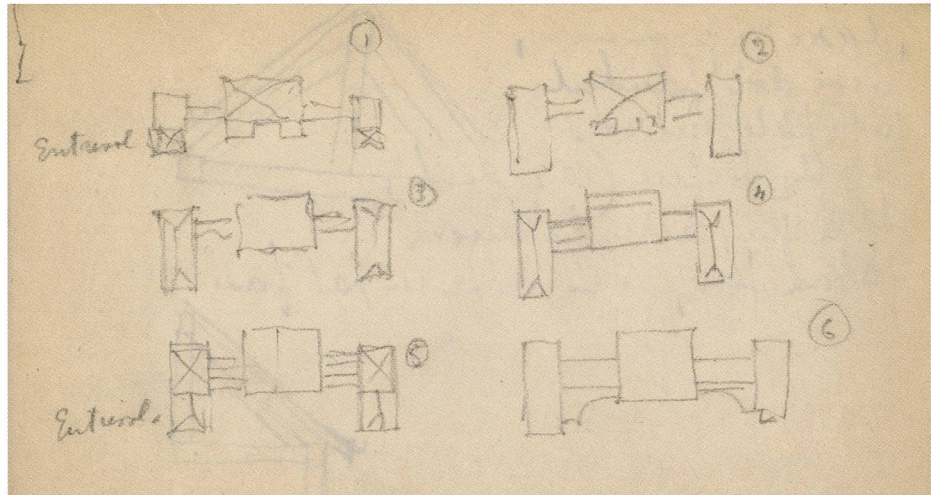
Principes d'autonomie et projets modernes au bord du lac Léman

L'inclination de Cornaz pour la géométrie élémentaire s'inscrit dans la foulée du nouvel intérêt porté à l'architecture de l'illuminisme au début du XX^e siècle, spécialement dans les rangs de ce que l'on a nommé l'école viennoise d'histoire de l'art. En 1920, le jeune historien Emil Kaufmann terminait à Vienne une thèse de doctorat sur Ledoux et sur le classicisme, sous la direction de Max Dvořák. La suite de ses recherches et de sa réflexion aboutit treize ans plus tard à la publication du livre *De Ledoux à le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*¹². Dans cet ouvrage, Kaufmann théorise la fin du caractère unitaire et hiérarchisé de l'architecture baroque entre 1770 et 1790, à travers ce qu'il appelle «l'éclatement de l'enchaînement», soit la rupture d'un système de composition où «une partie domine toutes les autres et [où] cependant toutes les parties forment un tout»¹³.

À l'enchaînement succédait ainsi «le système de la composition pavillonnaire», c'est-à-dire «la libre association d'unités autonomes», où «la partie est indépendante dans le cadre de la totalité»¹⁴. Ce système de composition était réglé par ses propres lois internes, autonomes donc, et nécessitait l'exclusion «des formes architecturales [...] déterminées par des lois étrangères, extérieures à l'architecture»¹⁵. Kaufmann invente ainsi l'expression «architecture autonome» et soutient que la «nouvelle doctrine» aurait survécu à ses prophètes initiaux, Boullée et Ledoux, tout au long du XIX^e siècle grâce à Jean-Nicolas-Louis Durand, élève du premier, et à Louis-Ambroise Dubut, élève du second. Ces derniers auraient appliqué les principes d'autonomie de l'architecture dans leurs dessins et projets, bien que souvent ils aient été dissimulés derrière un «masque néoclassique»¹⁶. Ce masque ne serait tombé qu'au moment de l'avènement de l'architecture moderne des premières décennies du XX^e siècle, que Kaufmann met en relation de filiation avec l'architecture de la période révolutionnaire¹⁷.



Jack Cornaz, croquis d'étude pour l'agrandissement du pavillon de Maurice Barbezat, Rolle, 1929.



Mais revenons à Cornaz. Ses premières réalisations sur les rives du Léman sont justement des pavillons au décor néoclassique. Par essence, ces pavillons sont le produit d'un travail de composition basé sur l'assemblage, voire la juxtaposition, de solides élémentaires et finement agrémentés d'éléments tirés de la syntaxe classique. Ce raisonnement s'applique bien à la lecture du pavillon de bain que Cornaz dessine et réalise pour Auguste Brandenburg à Lutry entre 1923 et 1928¹⁸, ainsi qu'à celle du pavillon édifié pour Walter et Béatrice Mermod à Ouchy en 1926¹⁹. Encore plus éloquent est le projet d'agrandissement du pavillon de Maurice Barbezat, réalisé en 1929 à Rolle²⁰. Les plans esquissés en amont du projet montrent comment notre architecte a recouru au «système pavillonnaire» dans la pratique, avant même que Kaufmann le définisse sur le plan théorique. Les dessins des élévations montrent également que Cornaz prévoit plusieurs variantes de «masques néoclassiques».

Étant donné que «sa réputation d'architecte néoclassique et antiquisant»²¹ a été établie principalement en raison de ses premières œuvres, une révision de la production de Cornaz sous le prisme des principes d'autonomie de l'architecture de Kaufmann permettrait de discerner une cohérence entre les pavillons définis comme néoclassiques et la production explicitement moderne, soit des projets dépouillés du décor néoclassique et basés sur l'assemblage de prismes élémentaires, que Cornaz commence à dessiner au tournant des années 1930. À cette époque-là, l'architecture traditionnelle pratiquée le long de l'arc lémanique est secouée par des événements tels que le concours pour le palais de la Société des Nations à Genève et la fondation des Congrès internationaux d'architecture moderne à La Sarraz, ainsi que par la construction d'une petite maison à Corseaux, que Le Corbusier achève en 1924.

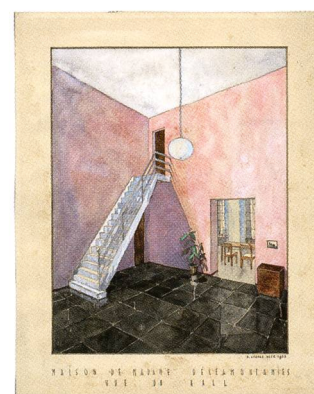
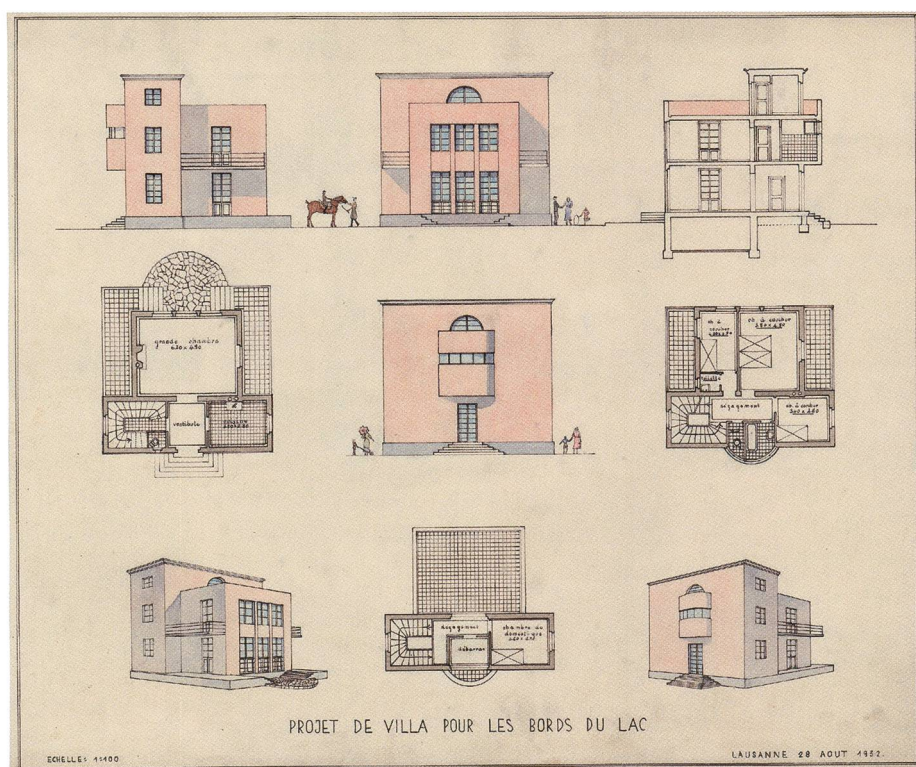
Les trois projets de villas pour les bords du lac, dessinés par Cornaz entre 1927 et 1928, peuvent être considérés comme un exercice de transition vers un langage ouvertement moderne, mais aussi, probablement, comme les fiches d'un catalogue à montrer

Ci-contre:
Jack Cornaz, pavillon de bain d'Auguste Brandenburg, Lutry, 1924 et 1928. Sur l'image de gauche, l'architecte agrémente la composition volumétrique élémentaire avec des modénatures légèrement saillantes qui confèrent à l'édifice un aspect néoclassique; sur celle de droite, l'adjonction d'un portique renforce encore ce parti néoclassique.

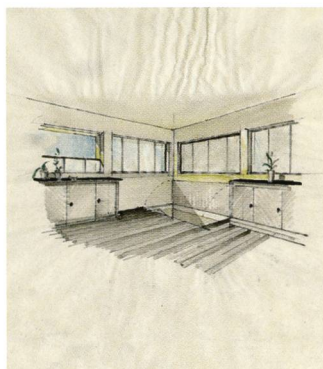
à des clients potentiels, vu que deux des planches portent l'indication exacte du cube et du prix de la maison²². Ces projets sont évidemment issus de raisonnements sur l'assemblage en élévation et en plan de prismes élémentaires à base quadrangulaire. Le «masque néoclassique» des pavillons précédemment réalisés est tombé et les élévations sont agrémentées uniquement de décorations géométriques. Les embrasures des fenêtres et des portes ont des profils à arêtes vives et les toits sont rigoureusement plats. En 1932, Cornaz retravaille l'un de ces projets, l'épurant de ses corniches qu'il a probablement jugées excessives²³. Il atteint ainsi une image plus nette du bâtiment, que la représentation graphique en perspective exalte.

Les espaces intérieurs de ces villas auraient probablement dû être similaires à ceux que l'architecte dessine en 1930 pour la maison Déléamont à Mies, près de Genève²⁴. Aucune décoration ni corniche, des embrasures à arêtes vives, un dessin épuré de l'escalier et de son garde-corps, le tout visant à une qualité de l'espace exclusivement déterminée par les volumes purs, dont la géométrie et la mesure sont mises en valeur par l'échiquier du sol.

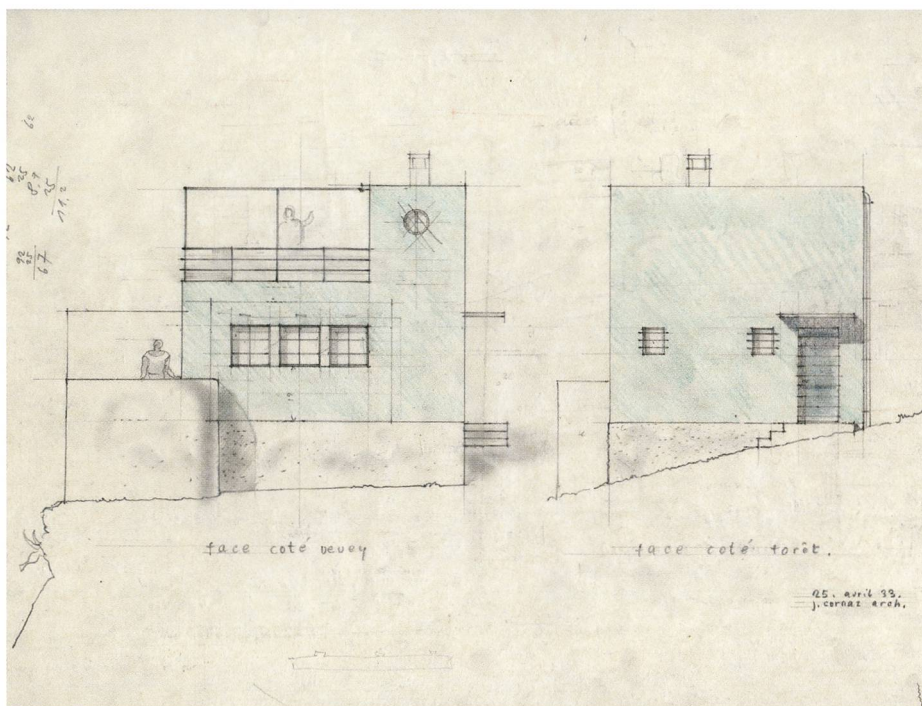
En 1932, Cornaz reçoit un mandat pour un pavillon de loisir à réaliser sur le coteau de Lavaux pour l'éditeur Henry-Louis Mermod²⁵. C'est l'occasion d'expérimenter la construction d'un petit bâtiment résolument moderne et, par ailleurs, géographiquement



En haut : Jack Cornaz, projet de villa pour les bords du lac, 1932.
À gauche : Jack Cornaz, projet de maison à Mies, Genève, 1930.

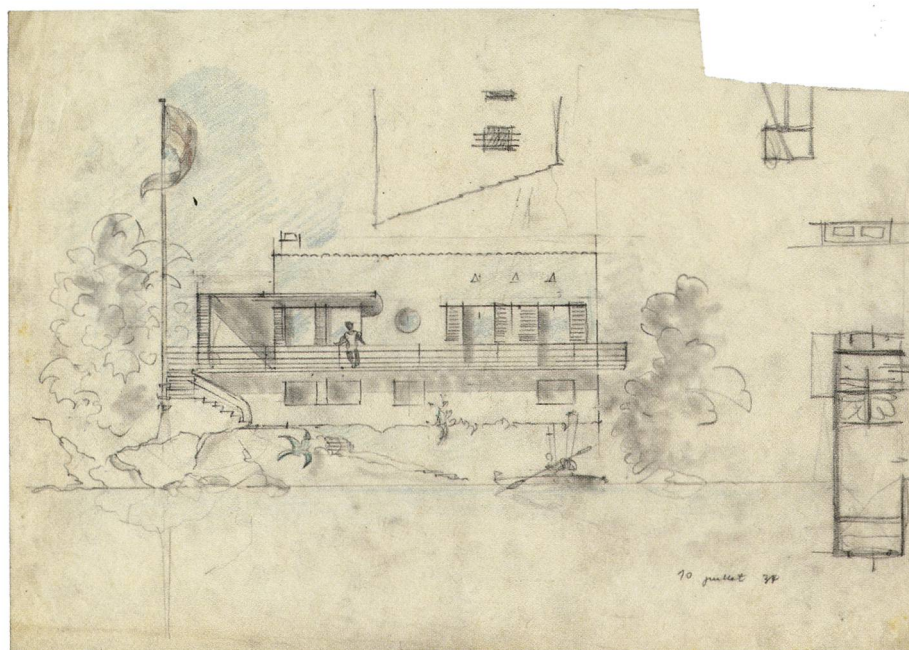


Jack Cornaz, pavillon pour Henri-Louis Mermod, Chexbres, 1932-1933. En haut : avant-projet, perspective intérieure. À droite : projet, élévations.



proche de la maison des parents de Le Corbusier. L'architecte dessine une tour d'observation à base carrée sur un éperon rocheux, soit un prisme à l'aspect solide et plutôt fermé dans la partie inférieure, alors que l'étage est caractérisé par de grandes fenêtres s'ouvrant sur les quatre côtés et faisant ainsi allusion à une frise classique ou à la fenêtre en bandeau de Le Corbusier. Pour des raisons financières, le projet est réduit à un prisme presque cubique duquel l'architecte retranche une partie pour obtenir la terrasse.

Lors d'un entretien datant de 1956, Cornaz déclare dessiner en principe trois projets pour chaque mandat, et il précise : « Le premier représente exactement ce que veut le client ; le deuxième une version améliorée selon mes goûts ; le troisième ce que je ferais si je n'avais pas à me soucier des idées de mes clients. »²⁶ Mais hélas, conclut-il, le client ne choisit jamais le dernier. Il est possible de trouver la trace de cette dynamique dans l'histoire du projet du pavillon Mermod et, plus encore, dans l'évolution du projet de villa pour Jacques Roux à Saint-Sulpice, élaboré entre 1934 et 1935²⁷. Cornaz dessine plusieurs variantes dont une manifestation moderne qui se caractérise par la juxtaposition en L de deux volumes et de deux toits à un seul pan incliné vers le jardin. Ainsi, l'élévation vers le lac montre un bâtiment avec un toit qui paraît plat et de longs balcons munis de garde-corps en bandes métalliques évoquant l'esthétique navale, alors que la partie côté jardin revêt un aspect méditerranéen. Cette version n'est pas acceptée par le client, mais le projet réalisé, quoique banal, sera toutefois basé sur l'application du système pavillonnaire.

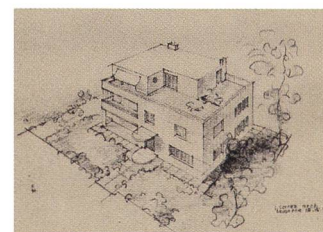


De haut en bas :
Jack Cornaz, avant-projet de villa pour Jacques Roux, Saint-Sulpice, 1934 ;
projet de villa Hirzel, Paris, 1934.

Vers la fin de l'année 1934, Cornaz dessine un projet de villa à réaliser à Paris, dont ni l'emplacement, ni le destin ne sont connus. Il s'agit d'un prisme avec une organisation spatiale interne non novatrice, mais enveloppé dans un masque épuré et moderne visant probablement à évoquer l'image de l'architecture de Le Corbusier.

L'expérience de Cornaz en matière d'architecture moderne s'arrête essentiellement ici et ne peut pas être interprétée dans le sens d'une évolution dans sa carrière, comme cela a été le cas pour de nombreux pionniers du mouvement moderne. De fait, Cornaz montre qu'il sait recourir parallèlement aux lexiques classique et moderne, sans que cela implique forcément de l'ambiguïté ou de la contradiction. Par l'application du système pavillonnaire et des masques, ainsi que par l'emploi de la géométrie élémentaire, il condense dans un temps restreint le processus que Kaufmann voit se déployer sur un siècle et demi. Et si un dualisme doit être recherché, il serait plutôt à identifier dans le rapport entre les masques extérieurs et l'essence de la composition géométrique basée sur l'assemblage de solides élémentaires.

Par ailleurs, Cornaz lui-même, dans l'un de ses très rares témoignages au sujet de sa théorie, affirme que « toute œuvre d'architecture suppose d'une part la résolution d'un problème d'ordre utilitaire et technique, de l'autre le libre choix d'une proportion, d'un rapport, d'une alternance ou d'une opposition, ce que les architectes appellent un parti »²⁸. Et c'est dans le choix de ce parti que Cornaz se réserve la liberté d'apparaître néoclassique ou moderne, tout en gardant une certaine cohérence à la base de sa méthode de composition.



Notes

¹ Le seul ouvrage monographique sur John-Théodore Cornaz est, à ce jour, celui de Nadja Maillard; voir Nadja Maillard, *Jack Cornaz, un architecte à contre-jour*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2006. Cornaz est connu plutôt sous le prénom de Jack que sous son prénom complet. La raison n'est pas vraiment connue (voir Nadja Maillard, *op. cit.*, p.75) mais, au-delà de toute spéculation, il est probablement intéressant de remarquer que Jack est un diminutif anglo-saxon pour le prénom de John, et que la mère de John-Théodore (Jack, donc) était d'origine écossaise.

² «Être resté à l'écart de ces grandes modifications de l'aspect du monde et s'être résolument voué à faire revivre le style du XVIII^e siècle avec, il est vrai, quelques influences palladiennes, dénote une nature particulière, réservée et distinguée, volontairement orientée vers la tradition, non pas pour en offrir des pastiches ou des copies, mais pour la perpétuer dans ce qu'elle présente de durable», Henri Robert Von der Mühl, «Jack Cornaz, architecte (1886-1974)», *Bulletin technique de la Suisse romande*, n°26, 1974, p.523.

³ *Ibidem*.

⁴ Herbert Moos, «L'architecte J. Cornaz», *Cœuvres, architecture, art appliqué, beaux-arts*, janvier 1935, pp.9-11.

⁵ *Ibidem*, p.9.

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir Nadja Maillard, *op. cit.*, p.75.

⁸ La dénomination du dessin est tirée de Nadja Maillard, *op. cit.*, p.91.

⁹ Voir supra note 4.

¹⁰ Voir Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Harvard University Press, Cambridge, 1955, pp.228 et ss.

¹¹ Patrick Mauriès, *Alexandre Sébriakoff: portraitiste d'intérieurs*, Franco Maria Ricci, Milan, 1990, p.70, cité in Nadja Maillard, *op. cit.*, p.46.

¹² Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Rolf Passer, Vienne-Leipzig, 1933; traduction française: *De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome*, Éditions de l'Équerre, Paris, 1981.

¹³ Emil Kaufmann, *De Ledoux à le Corbusier*, *op. cit.*, pp.38 et 41.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibid.*, p.70.

¹⁶ *Ibid.*, pp.78 et ss.

¹⁷ *Ibid.*, p.77 et pp.94-96.

¹⁸ Le projet du pavillon de bain pour Auguste Brandenburg à Lutry est réalisé par Cornaz en collaboration avec Terry.

¹⁹ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz 0024.04.0148 et 0024.02.0005.

²⁰ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.02.0001.

²¹ Nadja Maillard, *op. cit.*, p.193.

²² Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.04.0111.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.02.0004.

²⁵ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.04.0031.

²⁶ Simone Gille-Delafon, «Ce grand luxe: une petite villa», *Connaissance des arts*, n°56, 1956, pp.36-39, cité in Nadja Maillard, *op. cit.*, p.142.

²⁷ Voir Acm-EPFL, fonds Cornaz, 0024.04.0044.

²⁸ Jack Cornaz, «Notes», *Aujourd'hui*, I, n°19, 1930 (Acm 0024.05.0003)