



HAL
open science

Architecture et modernité

Daniel Pinson D. Pinson

► **To cite this version:**

Daniel Pinson D. Pinson. Architecture et modernité. Flammarion, 100, 128 p., 1996, Dominos, Michel Serres, Nayla Farouki, 2-08-0355149-4. hal-01128832

HAL Id: hal-01128832

<https://hal.science/hal-01128832>

Submitted on 10 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DO M I N O S
Collection dirigée par Michel Serres
et Nayla Farouki

DANIEL PINSON
ARCHITECTURE
ET MODERNITE

*Un exposé pour comprendre
un essai pour réfléchir*

DO M I N O S
Flammarion

NB. Cette version a été librement reproduite par l'auteur à partir de la dernière version remise à l'éditeur, qui n'a pas réédité l'ouvrage après la vente des 5000 exemplaires imprimés (abandon de la collection). N'y figurent ni les illustrations, ni les annexes (index et glossaire).

Daniel Pinson est Professeur à l'Institut d'Aménagement Régional (Université Aix-Marseille III), où il enseigne l'urbanisme, la composition urbaine et la socio-anthropologie de l'habitat.

Architecte DPLG, Docteur ès Lettres et Sciences humaines, il a longtemps enseigné à l'Ecole d'Architecture de Nantes, où il a créé, en 1987, le Laboratoire "Architecture, Usage, Altérité". Ses recherches privilégient l'étude du rapport entre l'architecture, l'urbanisme et la vie sociale.

En plus de nombreux articles publiés dans les revues scientifiques consacrées à l'architecture ou à la ville, de la revue qu'il a lui-même animée au sein de son laboratoire ("Les Cahiers du LAUA") et de plusieurs rapports scientifiques publiés, il est l'auteur de *Des banlieues et des villes*, Paris, Editions ouvrières, 1992 et de *Usage et architecture*, Paris, L'Harmattan, 1993.

SOMMAIRE

5 Avant propos

Un exposé pour comprendre

7 L'architecture dans tous états

7 Entre art et technique

17 Le modèle de la machine

47 Le retour des artistes

Un essai pour réfléchir

55 Architectures à vivre

55 A l'écoute de l'habitant

65 La ville habitable

73 La place de l'architecture

81 Bibliographie sommaire

Un exposé pour comprendre

Avant-propos

Mot ancien (1504), le terme architecture a étendu son emprise : on parlera ainsi de l'architecture d'un texte comme de celle d'un système informatique. Cette extension d'usage dit, d'une certaine manière, le prestige de l'art que le mot désigne à l'origine. Il doit beaucoup aux prouesses constructives des bâtisseurs. Ainsi l'architecture se définit-elle d'abord comme "l'art de bâtir".

A cet égard, l'architecture du passé, et d'abord celle des monuments, participe d'un patrimoine* dont les admirateurs n'ont cessé d'augmenter. L'architecture contemporaine, malgré d'incontestables progrès, reste encore peu appréciée de l'homme de la rue. Si cette fâcheuse renommée a aussi d'autres raisons, elle reste attachée au désastre toujours visible des grands ensembles*.

Or les grands ensembles sont à l'opposé des monuments du passé. Ils concernent la production la plus courante de l'architecture, le logement, alors que notre mémoire architecturale est peuplée de grandes constructions civiles ou religieuses.

Pourtant, le patrimoine architectural ne se réduit plus aux seuls édifices monumentaux. A côté de la grande architecture, sont désormais protégées et habitées les œuvres de l'architecture mi-

L'ARCHITECTURE

neure, dont l'habitation populaire, celle des villages comme celle des centres urbains anciens.

Car la performance constructive, cette dimension initiale, n'est plus le premier critère d'appréciation de l'architecture. Une autre exigence s'y superpose, celle d'un cadre de vie de qualité. On peut même considérer que cette préoccupation, autrefois réduite à l'embellissement de lieux bien circonscrits, puis à l'hygiène, tend désormais, avec les rejets produits par des territoires plus occupés et des consommations plus importantes, à supplanter la quête des prouesses techniques. Le retour de la préoccupation esthétique, auparavant trop asservie aux considérations fonctionnelles et techniques, y contribue, mais elle est elle-même trop restreinte, souvent trop égocentrée, pour satisfaire les exigences d'un mieux vivre qui touche autant l'habitat que la ville dans son ensemble.

Au lieu de l'audace et de l'originalité à tout crin, c'est plutôt la mesure que l'on attend maintenant de l'architecture, même pour de grands édifices, une capacité à tempérer les "dégats du progrès", à créer un espace beau à voir et bon à vivre, pas seulement en quelques endroits prestigieux, mais sur la totalité de notre terre-maison.

Entre art et technique

Plus qu'aucune autre production artistique, l'architecture affirme sa présence dans le quotidien. Au fond l'architecture est aussi son propre musée, vivant et habité : les œuvres du passé côtoient les réalisations les plus contemporaines, donnant au paysage une profondeur historique qui nourrit la mémoire et le rêve. Y a-t-il, alors, des traits communs qui unissent ces productions, si diverses dans leur destination, le lieu et le moment de leur réalisation, les matériaux qui les composent, le style qui les qualifie, les hommes qui les conçoivent ?

La construction et l'esthétique

L'"art de bâtir", définition la plus concise de l'architecture, est précisée par les trois critères qu'y a ajoutés l'architecte romain Vitruve : solidité, utilité, beauté. Ce trinôme canonique a traversé les siècles en suscitant bien des interprétations de la part des architectes, qui ici diront leur préférence pour le premier terme, là pour le dernier, celui d'utilité paraissant s'imposer avec une évidence qui finalement ne va pas de soi. Il faudra y revenir.

Au demeurant, les commentateurs se sont de tout temps livrés à un double exercice, au centre duquel construction et esthétique entraînent en dialogue contradictoire. Il s'agissait de cerner d'une part les origines de l'architecture et d'autre part ce qui, parmi les bâtiments de toutes sortes, pouvait distinguer l'architecture de la simple construction.

L'ARCHITECTURE , DANS TOUS SES ETATS

Au fil de cette discussion, une idée s'est imposée. La hutte la plus primitive est certes à l'origine de l'architecture, mais c'est le mausolée, grandiose et dernière demeure du chef disparu, qui élève la maison au rang d'œuvre d'art et fonde, à travers l'édifice sacré, l'architecture. Ainsi naît cette tradition qui identifie l'architecture à la construction monumentale, y compris celle des palais, et met la maison quelque peu en marge de l'architecture.

A cette vision tenace s'oppose celle qui voit au contraire dans la demeure la plus humble un idéal de simplicité et de vérité et autorise ainsi à l'associer à la plus grande architecture. La maison et le temple se rejoignent alors, pour ne plus se distinguer d'autres maisons et d'autres temples que par le fait, comme le dit l'Eupalinos de Paul Valéry (1944), que "les uns sont *muets* ; [que] les autres *parlent* ; et [que] d'autres enfin, qui sont les plus rares, *chantent*".

Cette définition est d'une certaine manière l'écho musical de celle, célèbre et plus sculpturale, qu'a laissée Le Corbusier (1929) : "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière". La banale construction se transforme ainsi en œuvre sublime, inscrite au panthéon des Beaux-Arts.

L'homme, de l'ouvrage à l'œuvre

Et pourtant, en tant que pratique, l'architecture n'a d'abord été considérée que comme travail technique, savoir-faire d'artisan, connaissance de nature inférieure, située loin derrière les savoirs qui fondent la politique, la philosophie ou la religion. C'est la rencontre du talent de ces hommes de chantiers connus ou inconnus et de circonstances politiques et économiques favorables qui va permettre la production d'édifices dont la perfection nous étonne encore aujourd'hui.

Sur le chemin de l'art, les prouesses techniques, celles qui se jouent du franchissement par l'architrave*, la voûte, la coupole et la croisée d'ogive*, comptent comme autant d'étapes pour traduire le

ENTRE ART ET TECHNIQUE

génie des Grecs, la science de l'organisation des Romains, l'héroïsme des bâtisseurs du Moyen-Age.

Mais l'histoire de l'art nous dévoile aussi les subtilités et les artifices qui traversent l'invention technique et s'attachent à faire disparaître ce rapport presque trop présent que les matériaux de construction, jusque dans le bâtiment, conservent avec la terre dont ils proviennent. Car il s'agit bien, pour ces magiciens du chantier, de faire en sorte que l'édifice, dans son élancement aérien, accomplisse ce lien idéal entre la terre et le ciel qui constituent le sens du monde.

Il faut alors se rappeler comment les Grecs savaient jouer des corrections optiques pour galber les colonnes et donner la perception d'édifices plus légers, les arabes créer, par les entrelacs, les arabesques et autres artifices de la géométrie, la dimension infinie du cosmos divin, tandis que les maîtres-maçons du Moyen-âge tentaient, dans leur quête de l'évidement par la nervure*, d'aller chercher toujours plus haut la lumière de Dieu.

Les bouleversements de la Renaissance

L'architecte n'acquiert véritablement ses lettres de noblesse qu'à la Renaissance, dans l'Italie du *quattrocento*. C'est Brunelleschi, l'architecte du dôme* de Florence, qui, parmi les premiers, s'élève de sa condition de chef de chantier au rang d'artiste et de savant. L'exécution des travaux est désormais précédée par les dessins du projet. Ceux-ci préfigurent, en les représentant sur le plan, par les étapes successives du croquis, de l'esquisse et du projet, et par le recours à une échelle* de réduction adéquate, les formes et les dimensions de l'édifice, les opérations à mettre en œuvre et les machines nécessaires à l'érection de l'ouvrage.

C'est à cette époque aussi que la discipline se dote d'une théorie. L'architecte Alberti, figure typique de l'homme au savoir universel, écrit *De Re Aedificatoria*. A la différence des "Dix livres

L'ARCHITECTURE , DANS TOUS SES ETATS

d'architecture" du Romain Vitruve, son ouvrage n'est pas seulement un recueil de bâtiments, mais un traité de la discipline architecturale, qui en précise les fins et les règles.

Ainsi consacrée, l'architecture tient désormais, mieux définis que ne l'avait fait Vitruve, les trois principes de son art : *Commoditas*, *Necessitas*, *Voluptas*, soit la commodité qui est la réponse à des exigences sociales, la nécessité qui tient compte des contraintes de l'exécution et de l'entretien, le plaisir qui se préoccupe de l'effet esthétique produit par le bâtiment. Cette trilogie va désormais structurer la manière de penser l'architecture en Europe, tout en se distribuant et se concevant de façon différente selon les époques et les cultures.

La ville comme architecture

En même temps qu'elle redécouvre l'Antiquité et qu'elle s'en réapproprie la pensée dans tous les domaines, la Renaissance invente également la perspective*, mode de restitution de l'espace concret sur le plan qui est propre à la culture occidentale. Cette nouvelle façon de représenter l'espace trouve certes son lieu d'élection privilégié dans la peinture, mais aussi, comme nouvelle façon de le lire et de le vivre, à "bonne distance", dans la ville.

Auparavant fabriquée, tantôt par l'addition aléatoire des constructions, quelquefois par leur inscription dans une trame orthogonale préconçue, la ville peut désormais être mise en scène. L'architecture comme la peinture sauront l'exprimer : la ville, avec ses rues aux perspectives exagérées, est, à l'origine, le décor de scène du théâtre de Vicence de l'architecte padouan Palladio ; elle sert aussi d'arrière plan aux *Noces de Cana* que nous devons au peintre Véronèse.

A l'échelle de la ville elle-même, le pape Sixte-Quint, aux XVIe et XVIIe siècles, bouleverse les sinuosités pittoresques du tissu de la Rome médiévale pour y ouvrir des perspectives et mettre en

ENTRE ART ET TECHNIQUE

relation les sept églises de Rome. Il reconstitue ainsi l'unité de la cité, lui donne une lisibilité que n'avait pas la ville du Moyen-Age. La ville devient la "grande maison" que voulait en faire Alberti, une totalité dont la qualité architecturale d'ensemble, y compris celle de la moindre maison, mérite d'être traitée au même titre que celle des grands édifices.

Désormais les rues et surtout les places viendront souligner, mettre en valeur les monuments. La banale maison sera associée à ce projet : par sa belle et simple ordonnance, elle servira à encadrer, à accompagner la mise en scène de l'église ou de la statue royale. L'architecture classique française saura faire le meilleur usage de ces effets perspectifs, en province comme dans la capitale.

Les Académies

Au temps du Roi-Soleil, la conjonction de l'absolutisme et du colbertisme favorise en France une production architecturale très active. Elle ouvre en même temps une tradition monumentale très française. A l'écart du baroque*, qui domine l'Italie et l'est de l'Europe des XVIIe et XVIIIe, le classicisme est la traduction française des leçons de la Renaissance italienne. Elle s'appuie sur une structuration professionnelle qui, à travers l'une des premières Académies royales, tend à codifier les règles de l'art.

Les canons* repris des traités d'architecture italiens, en particulier celui d'Alberti, font référence, à côté des monuments d'Italie - ceux qu'a laissés la Rome antique comme ceux que les maîtres de la Renaissance ont édifiés -, à l'emploi conforme des ordres de l'architecture : le dorique, l'ionique et le corinthien.

Jacques-François Blondel, éminent professeur de théorie à l'Académie royale, est d'une certaine manière le dépositaire de cette pensée classique. Reprenant la trilogie vitruvienne, il met au registre de la "science" la "décoration", c'est à dire l'emploi des ordres, tandis qu'il relègue la construction et la commodité à

L'ARCHITECTURE , DANS TOUS SES ETATS

l'article moins noble de la pratique. Ici s'annonce une obsession de la forme qui enfermera plus tard le courant académique dans le pastiche.

De son côté, pour attentive qu'elle soit à cet aspect esthétique, la noblesse presse les architectes qui lui sont essentiellement attachés de mieux répondre à des exigences de confort, d'intimité et de liberté de déplacements dans leurs riches demeures. Le même Jacques-François Blondel sera ainsi le premier à théoriser un art de la "distribution", qui, par dégagements et escaliers dérobés, permettra à l'aristocratie d'échapper aux contraintes sociales de l'étiquette et de l'entourage domestique, et de participer ainsi à cette conquête de la personne qui caractérise la veille de la Révolution.

De la raison à la science

Ce vent de liberté conduit aussi à la contestation des modèles canoniques et, bientôt, leur imitation pure et simple est discutée. La querelle des "anciens et des modernes", qui oppose en littérature Perrault à Boileau, préfigure ce mouvement. Or elle touche aussi l'architecture, où elle trouvera son prétexte dans l'épisode de la construction de la colonnade du Louvre, par Claude Perrault, le frère de Charles.

Sur fond d'une raison cartésienne qui s'impose, le "libre-arbitre" est ainsi opposé à l'application servile des règles, le recours à l'imagination est revendiqué contre l'imitation trop mécanique de principes dégradés en recettes. On assiste à la naissance de l'artiste moderne, dandy, rebelle et anticonformiste. Pour l'avenir du métier, ce voisinage de l'architecte, du peintre et du sculpteur aura, en France, plus de force que l'origine commune qui a longtemps lié l'architecte et l'ingénieur à travers l'exercice des génies civil et militaire.

ENTRE ART ET TECHNIQUE

Tandis que le classicisme, pendant la période révolutionnaire, épuise sa vigueur dans les projets sans suite de l'architecte Boullée, la révolution industrielle interpelle bientôt la jeune république dans ses missions sociales et édilitaires. Mais elle met aussi en question les matériaux et les traditions artisanales utilisés par les architectes.

Le règne naissant du fer et de la science trouve ainsi un magnifique témoignage dans la Bibliothèque Nationale que nous devons à Labrousse, architecte de formation classique ouvert aux progrès de la technique. En associant la pierre, la fonte et le fer pour la réalisation des grandes salles de lecture de cet édifice, Labrousse apportait une solution techniquement et plastiquement appropriée à un programme très symbolique des nouvelles missions culturelles de la jeune démocratie.

La rencontre qu'il réalise ici, entre la rigueur du classicisme et l'innovation portée par la science, ne trouvera guère de suite dans le milieu des architectes. Beaucoup manifesteront un dédain pour le fer qui les conduira, comme Victor Laloux à la gare d'Orsay et à la fin du XIXe, à masquer, derrière des caissons de plâtre, l'ossature métallique des édifices modernes qui leur seront confiés en grand nombre. Ainsi, en France, à la différence de l'Allemagne, la majorité des architectes prendra de haut l'ingénieur, ce technicien qui prétend soumettre l'art et la proportion au calcul et à la production industrielle. Le Corbusier, un demi-siècle plus tard, en prendra argument pour condamner les Académies.

Du monument au logement

Sur le plan des programmes, les ingénieurs assument les cités ouvrières que dédaignent les architectes, occupés pour leur part aux commandes monumentales nombreuses de la jeune république. Son instauration se traduit en effet par une multiplication de bâtiments civils relevant de la justice, de la santé, de l'enseignement, du pouvoir préfectoral et plus tard de l'exercice

L'ARCHITECTURE , DANS TOUS SES ETATS

étendu de la démocratie locale. L'élite restreinte des architectes formés à l'Ecole des Beaux Arts doit ainsi répondre à des programmes de préfectures, de mairies, de lycées, de musées, de bibliothèques, de palais de justice, d'hôpitaux, cependant que la production des logements ne la concerne principalement qu'à travers les maisons de rapports*.

De son côté, le patronat affronte la question chaque jour plus cruciale du logement de ses salariés, et seule une partie des industriels s'efforce de fixer sa propre main d'œuvre en créant des cités ouvrières. Dans cette entreprise, ils s'appuient principalement sur leurs ingénieurs. Ces derniers conçoivent et réalisent des maisons économiques, par ailleurs régulièrement présentées dans les expositions universelles.

A la fin du siècle, l'Etat vient relayer le patronat en subventionnant les habitations à bon marché (HBM). Quelques jeunes architectes, en rupture ou à l'écart de l'Académie, mettent leurs talents dans la réalisation d'ensembles de maisons ou d'immeubles HBM. La cité des Etats-Unis à Lyon, due à Tony Garnier, et la cité-jardin de Suresnes, due à Henri Maistrasse, en constituent d'excellents exemples.

L'éclectisme stylistique

La plupart des architectes formés par les Académies manifestent une grande surdité aux nouvelles techniques comme aux nouveaux programmes. Dans le registre de la "décoration", ils versent, sans grand peine, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, dans un éclectisme stylistique dont le Sacré-Cœur de l'architecte Adadie donne une bonne illustration. Les références classiques, celles qui en appellent aux ordres antiques ne sont plus considérées comme les seuls valables.

Entre-temps, Goethe en Allemagne, Victor Hugo en France ont mis l'architecture gothique au cœur de l'épopée romantique et de la

ENTRE ART ET TECHNIQUE

sublimation du génie populaire et national qu'elle véhicule. L'architecte Viollet-Le-Duc construit la version savante et architecturale de cet élan romantique. Contesté par l'Académie, ce rationaliste convainc l'œuvre dans une double direction. Il défend d'une part la voie tracée par Labrouste, celle d'une architecture utilisant les matériaux de son temps, en mettant au centre de sa démonstration la grande maîtrise des bâtisseurs de cathédrales. Il développe d'autre part, en relation avec l'un des inventeurs du patrimoine, l'écrivain Mérimée, et avec la bienveillante attention de l'impératrice Eugénie, un considérable travail de restauration dont témoignent la cité de Carcassonne et Notre-Dame de Paris.

Cette nouvelle conscience historique construit une autre vision du monde où l'Antiquité ne constitue plus l'unique civilisation de référence. Ce regard est encore élargi avec la conquête coloniale et la formation des empires. A la domination et à l'ethnocentrisme qui la justifie, se mêle la curiosité de la découverte. Elle trouve sa traduction dans l'architecture : Charles Garnier, l'architecte de l'opéra, contribue à la réalisation, pour l'exposition universelle de 1889, d'un village du monde où se côtoient la hutte gauloise, et les maisons syrienne et vietnamienne.

Ces découvertes donnent naissance à un déferlement d'exotisme dont on trouve encore la trace dans l'habitat de villégiature et les hôtels des stations balnéaires, mais aussi dans certains grands édifices urbains. Le style néo-byzantin dispute ainsi, avec le néo-gothique, l'hégémonie du style classique.

L'annonce de la modernité

En marge des architectes qui cherchent des références formelles dans les architectures du passé ou d'autres terres, diverses écoles apparaissent qui tentent de trouver un langage nouveau, tant dans ses figures que dans les matériaux qu'elles emploient.

L'ARCHITECTURE , DANS TOUS SES ETATS

L'évocation d'une nature menacée par l'ère industrielle trouve ainsi son expression dans le pittoresque rural de l'Anglais Voysey et plus tard dans l'élégance des courbes feuillues de l'Art nouveau*, celui de l'Ecole de Nancy, dont le chef de file Hector Guimard nous a laissé à Paris de superbes bouches de métro, mais aussi ceux du Belge Victor Horta ou du solitaire Catalan Antonio Gaudi.

Ces voies nouvelles vont être explorées dans les pays les plus avancés de la planète : en Autriche avec le Viennois Otto Wagner aussi bien qu'aux Etats-Unis avec Luis Sullivan.

En Angleterre et en Allemagne, les architectes affrontent la question du rapport entre architecture et industrie. Le mouvement Arts and Crafts*, fondé par l'Anglais William Morris, l'aborde sur le mode nostalgique, en préconisant les méthodes artisanales, les Allemands du Werkbund*, présidé par l'architecte Peter Behrens, l'envisagent dans une perspective optimiste, à travers une collaboration plus étroite des industriels et des artistes. Cette orientation est à l'origine du célèbre Bauhaus*, école d'architecture et d'arts appliqués créée dans les années 20 de ce siècle. Le Mouvement moderne*, courant qui va dominer l'architecture de la première moitié de ce siècle, est là, tout proche.

Le modèle de la machine

L'architecture du XXe siècle est marquée par ce que l'on a souvent appelé la montée des avant-gardes. Elle est l'expression radicale de la liberté à laquelle aspire le monde de l'art, en écho à une société agitée par de fortes vagues révolutionnaires. Depuis Baudelaire, l'inventeur de la modernité, et pour l'avant-garde, une vision nouvelle est à construire qui doit dépasser la simple mise en représentation du monde offerte jusqu'alors.

Architecture et progrès

L'art doit désormais être décalé de l'ordinaire, contester les évidences, explorer les contrées de l'imaginaire. Et l'artiste est un rebelle qui dénonce les conventions, les habitudes routinières. Quelque chose l'apparente d'une certaine manière au révolutionnaire, à celui qui conteste l'ordre social présenté comme l'ordre naturel du monde. C'est en ce sens que l'artiste est d'avant-garde.

Les architectes ne vont pas échapper à ce débat. Il est cependant traversé, chez eux, par les préoccupations qui les

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

rapprochent ou les éloignent des ingénieurs, ces nouveaux venus de la société industrielle. La portée de cette dimension spécifique n'est pas négligeable, et elle a fait de l'Allemagne, ce pays où l'art sait encore se conjuguer avec la technique, le véritable foyer de l'architecture moderne. Car, même si le poids de Le Corbusier, Français d'adoption, est considérable dans l'animation du courant moderne qui naît au début de ce siècle, bien des idées et des initiatives trouvent leur origine dans la République allemande de Weimar.

En dépit d'un régime social démocrate faible, issu de la défaite de 1918 et de la révolution spartakiste qui l'a suivie, la révolution industrielle bat ici son plein. Autant la Renaissance avait consacré l'architecture italienne, le Grand Siècle le classicisme français, le vingtième siècle porte sur le devant de la scène les architectes de l'Europe centrale, et plus particulièrement les architectes allemands. Ils sont précisément les plus convaincus de l'apport industriel à la création artistique. L'arrivée du nazisme les disperse bientôt aux quatre coins du monde, mais la plupart d'entre eux, comme Gropius et Mies van der Rohe, trouve refuge aux Etats Unis où leur conception de l'architecture s'impose rapidement.

Œuvre solitaire et manifeste collectif

En marge des académies installées et reconnues, nourries, tout au moins pour les arts plastiques, par les commandes de l'Etat, deux attitudes se présentent : celle d'une œuvre élaborée dans une retraite superbe, mais difficile, et celle de l'association sur un programme d'opposition, une déclaration contestataire, un manifeste.

Le Finlandais Alvar Aalto représente en Europe la première voie, comme l'Américain Frank Lloyd Wright aux Etats Unis. Dans leur singularité, l'œuvre de ces deux architectes manifeste un rapport étroit avec la nature, que traduisent à merveille la fameuse

LE MODELE DE LA MACHINE

maison sur la cascade du second et l'Ecole polytechnique d'Otanemi du premier, en Finlande. A cette vision solitaire et organique, s'oppose la foi machiniste d'un Le Corbusier, chef de file du Mouvement moderne. Avec Gropius et Mies van der Rohe, directeurs successifs du Bauhaus, il illustre la seconde voie, celle de l'union rebelle.

De ce point de vue, même si l'œuvre des derniers reste, pour chacune d'entre elle, très personnelle, leur rencontre autour de quelques principes doctrinaux a inspiré le Mouvement moderne, et ce que l'héritier américain le plus en vue de Gropius et Mies van der Rohe, Philip Johnson, a nommé, dès les années 30, le "Style international". Son rayonnement et sa manifestation à travers un grand nombre de bâtiments, inscrit, dans le paysage mondial, l'image dominante de l'architecture contemporaine. L'ascension héroïque de cette conquête va couvrir plus d'un demi-siècle.

Histoire de monuments et histoire de logements

L'histoire "officielle" du Mouvement moderne, notamment celle qu'en a livrée l'historien Siegfried Giedion (qui fut l'apologue de ce courant et le témoin privilégié de ses congrès) insiste beaucoup sur les grandes réalisations des architectes de ce courant. C'est dans ces programmes, sans doute, que ces architectes ont pu mettre en œuvre, avec la liberté et les moyens nécessaires, une démarche qui les situe dans la tradition ouverte par Labrouste, celle d'une utilisation particulièrement heureuse des matériaux nouveaux.

Ainsi le béton armé, si mal aimé, a trouvé l'expression maximale de sa plasticité tant dans la petite chapelle de Ronchamp due à Le Corbusier que dans l'aéroport de la TWA d'Eero Saarinen à New York. Mies van der Rohe a donné naissance, pour sa part, à des bâtiments dont la transparence, due à l'utilisation combinée du métal et du verre, est poussée vers une élégance presque absurde.

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

Ses bâtiments de l'Illinois Institute of Technology à Chicago comme ses deux gratte-ciel d'habitation dans la même ville en constituent les meilleurs exemples.

En marge de cette histoire de l'architecture qui la pense comme production d'œuvres singulières dues à des auteurs de génie et isolées dans l'espace, on peut pourtant envisager une autre approche de l'architecture.

Il est inutile d'insister ici sur ce qui fut au départ le but du Mouvement moderne, non pas seulement l'ambition de défier les académies, de rivaliser avec elles dans la création monumentale, en ayant recours à des techniques et une esthétique nouvelles, mais aussi la volonté d'apporter une solution au logement du plus grand nombre. Cette question, largement oubliée par les académies, est au cœur des débats des différents congrès réunis par ce courant.

La naissance du Mouvement moderne

Le Mouvement moderne s'est constitué à La Sarraz, en Suisse, près de Lausanne, en 1928 et à l'initiative de Le Corbusier. En réalité cette réunion d'architectes venant des quatre coins de l'Europe n'est pas exactement fortuite. Elle est l'aboutissement d'une série d'échanges individuels et de rencontres entre des concepteurs qui s'étaient déjà organisés, dans leur propre pays, en marge des académies.

Peu avant le Congrès de La Sarraz, en 1927, l'exposition d'architecture du Weissenhof, organisée par le Deutscher Werkbund à Stuttgart avait permis à beaucoup de ces architectes de confronter sur le terrain leurs idées. Cette manifestation consistait en effet à réaliser, en vraie grandeur, un ensemble d'habitations expérimentales. Mies van der Rohe avait été chargé de la conduite de cette opération. Il en établit le plan d'ensemble et confia la conception des maisons à des architectes, qui, en Europe, avaient déjà engagé des expériences innovantes dans ce domaine.

LE MODELE DE LA MACHINE

Quelques idées simples, en rupture avec les traditions architectoniques de l'époque, permettaient de distinguer les constructions qu'avaient conçus les architectes réunis au Weissenhof : le "toit plat", le dépouillement des façades, les larges surfaces vitrées, le recours à des modes de construction nouveaux, notamment l'utilisation d'ossatures* en métal, la référence à des modes de vie modernes. On avait ici l'essentiel des principes qui allaient servir de fondement à la Déclaration de La Sarraz.

La première réunion des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, les C. I. A. M., se tint en effet un an plus tard, à La Sarraz en Suisse. Elle n'eut pas trop de difficulté à dégager les idées partagées par tous les représentants des différentes avant-gardes architecturales d'Europe. La lutte contre la sclérose des académies figurait d'ailleurs en bonne place dans la déclaration finale du congrès. Mais cette critique préalable introduisait des orientations plus positives.

Elles insistaient sur l'urbanisme, son importance dans le développement de la ville moderne, sur le problème du logement pour le plus grand nombre, cependant que l'enjeu décisif de l'industrialisation des techniques de construction, pour traiter les questions précédentes, était brandi avec énergie. Indéniablement une volonté de progrès donnait le ton de la déclaration finale. Progrès social et technique paraissaient se rencontrer dans cette perspective, le second conditionnant en quelque sorte le premier. A cet endroit se profilaient la société "machiniste" chère à Le Corbusier et sa conviction d'assurer le bonheur de l'homme par la "révolution urbanistique". Ses thèses sur la "machine à habiter" développées dans son ouvrage *Vers une architecture* (1923) trouvaient ici, sinon une confirmation, du moins un écho favorable.

L'«esthétique de l'ingénieur», qui parcourait le XXe siècle naissant avec la multiplication des silos industriels, des paquebots, l'apparition des avions et des automobiles, allait pouvoir libérer

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

l'architecture et lui ouvrir les perspectives d'un renouvellement technique et plastique. Cette conception avait déjà conduit Le Corbusier à dessiner en 1921 le prototype de la maison en série "Citrohan", "autrement dit une maison comme une auto", une maison nécessitant "que le locataire modifie sa mentalité".

L'irrésistible ascension du Mouvement moderne

Le congrès de 1928 allait être le premier d'une série qui s'épuisa au lendemain de la seconde guerre mondiale. Les idées défendues à La Sarraz vont progressivement se répandre dans les milieux architecturaux et supplanter bientôt le reste d'autorité des académies. Mieux, les idées passeront parfois assez rapidement dans des réalisations d'une ampleur remarquable.

Mais le contexte de l'entre deux-guerres contribuera aussi à freiner cette expansion, notamment en Allemagne, où le nazisme stigmatise ce courant. De la même façon les avant-gardes soviétiques, qui se sont constituées relativement à l'écart des C. I. A. M., mais dans la même perspective, seront rapidement mises à l'index par la censure stalinienne. Paradoxalement, cette forme de persécution totalitaire contribuera à renforcer le prestige du Mouvement moderne. Plus tard, la production des grands ensembles fera pourtant apparaître les éléments de totalitarisme qu'elle-même véhiculait (cf. p. 39).

"Ration" de logement et logement de masse

Au Congrès de La Sarraz, l'architecte allemand Ernst May avait fait une grosse impression en évoquant ses chantiers en cours à Francfort. Son expérience décida du lieu où se tiendrait le second congrès : Francfort. Elle inspira aussi le thème de ses débats : le logement minimum. Ernst May se trouvait en effet à la tête d'un

LE MODELE DE LA MACHINE

bureau d'urbanisme relevant de la municipalité sociale démocrate de Francfort et s'était engagé dans un vaste programme de construction de logements sociaux.

Confronté à la production d'un nombre d'habitations bien plus important que n'en contenait la cité de Pessac, édifiée à la même époque par Le Corbusier près de Bordeaux, Ernst May avait progressivement développé des techniques de construction standardisées et industrialisées. Entre 1920 et 1930, de cité en cité, on observe comment la forme de ces ensembles se simplifie, se libère des contraintes du relief pour se soumettre à l'orthogonalité dictée tant par la standardisation des panneaux préfabriqués en usine que par le tracé des voies qui permettent de les acheminer sur le chantier.

Cette soumission des formes aux exigences de simplification qu'appelle la production en série s'inscrit dans un discours de progrès social. Celui-ci affiche une ferme volonté de parvenir à des modèles architecturaux offrant le minimum de confort domestique à des familles modestes qui en sont privées.

A travers la notion troublante de "ration de logement", Ernst May s'efforce ainsi de leur offrir une surface de logement calculée selon des normes biologiques minimales, envisagée dans la même perspective que la définition d'une "ration alimentaire". Cette économie de surface passe par l'étude la plus rationnelle possible de l'organisation du logement, de la configuration de ses pièces, comme de leur distribution.

Exemple le plus frappant de cette approche, le travail de rationalisation de l'espace conduira à l'invention de la cuisine intégrée moderne, qui rompt avec l'addition d'éléments mobiliers et d'appareils ménagers introduits au gré des besoins et des inventions.

Un souffle d'imagination porte ainsi l'expérience de Francfort. Du point de vue dont se placent ses initiateurs, celui d'un logement

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

accessible au plus grand nombre, le travail d'optimisation des surfaces et des dimensions de l'espace domestique apparaît opportun : il tend à réduire les approximations qui caractérisaient le logement traditionnel et rapporte les mesures à prescrire à des exigences biologiques scientifiquement argumentées. La norme technique s'institue ici sur la base de considérations biologiques à l'exclusion de tout autre critère anthropologique et culturel.

L'expérience de Francfort est unique par son ampleur, mais la réalisation en Allemagne d'ensembles de logements conçus selon les nouveaux canons du Mouvement moderne n'est pas exceptionnelle. Plusieurs grandes villes, dont Berlin, feront intervenir des architectes modernes pour de telles opérations. En Autriche, elles restent modestes ; en Angleterre, la cité-jardin conservera longtemps la faveur des autorités, comme en France.

Le logement vertical

Après le logement minimum se trouve bientôt débattue la question du "lotissement rationnel". Au cœur de la discussion s'opposent les partisans de l'individuel et ceux du collectif. Le Corbusier fait partie des seconds. Pourtant, prisonnier d'une opinion qui en France ne jure que par le pavillon, il propose l'idée très originale de l'immeuble-villa.

Déjà présentée dans son ouvrage *Urbanisme* en 1925, ce projet consiste à empiler des duplex* accompagnés d'une vaste terrasse jardin. C'est le "lotissement vertical", alternative à la maison individuelle dévoreuse d'espace. Le Corbusier ne parviendra jamais à concrétiser cette idée, mais la célébration de son centenaire, en 1987, a donné l'occasion à plusieurs architectes de réaliser, à Paris et en région parisienne, des immeubles s'en inspirant. D'une certaine manière la Cité radieuse trouve ici, en particulier dans la disposition du duplex les prémices de sa configuration définitive.

LE MODELE DE LA MACHINE

Progressivement, le Mouvement moderne affirme sa préférence pour la verticalité. Les projets de villes modernes de Le Corbusier comme d'Hilberseimer, un des professeurs du Bauhaus, l'affirment dans leurs perspectives futuristes. Si les réalisations sont par nécessité plus modestes, les ambitions intellectuelles nourrissent le secret espoir d'une table rase où la ville pourrait s'ériger, totalement neuve et vierge. Le fameux Plan Voisin de Le Corbusier, qui ne laisse plus de Paris que Notre-Dame et la Porte Saint-Denis, est l'illustration précoce (1925) de cette volonté de puissance, l'annonce de ce qui sera mis plus tard à exécution dans l'Inde nouvellement indépendante, à Chandigahr.

La Charte d'Athènes : la verticalité et le zonage

Encore largement limité au problème du logement, le débat ne va pas tarder à se fixer fermement sur l'urbanisme. Nous sommes en 1933 et les leaders du Mouvement doivent replier leur congrès, qu'ils comptaient tenir à Moscou, dans les salons du paquebot "S. S. *Patris*", au large d'Athènes. La fameuse Charte d'Athènes, publiée en 1942, rassemble les décisions qui ont été adoptées lors de ce congrès.

Sa lecture montre qu'elle est moins diabolique qu'on a bien voulu le dire. Mais son ton souvent impératif ("Il faut...") et plusieurs de ses points de doctrines peuvent conduire aisément aux interprétations sans nuances qui ont débouché sur la production des grands ensemble et sur l'urbanisme de zoning*, pratiqué, en France notamment, pendant les Trente Glorieuses. La dissociation de la rue et de l'immeuble y est affirmée, la verticalité des constructions s'y trouve prescrite, la séparation systématique des fonctions, par activité, ne souffre pas d'exception, comme celle des circulations d'automobiles et de piétons. L'industrialisation est présentée comme la condition *sine qua non* d'un urbanisme mo-

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

derne, garantissant un logement confortable pour le plus grand nombre.

Au lendemain de la guerre, et après la reconstruction qui s'efforce de redonner aux villes et aux quartiers leur aspect antérieur, la Charte d'Athènes deviendra un outil de premier ordre pour faire face à la crise du logement qui marque les années 50-60. En France la doctrine s'impose avec une ampleur que ne connaîtront pas les autres pays d'Europe, à l'Ouest comme à l'Est. Elle aura trouvé, il est vrai, en la personne d'Eugène Claudius-Petit, ami de Le Corbusier et plusieurs fois ministre du MRU (ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme) un ardent propagateur.

Le concours qu'il met en place à Strasbourg, en 1951, pour la réalisation d'une cité de 800 logements marque en ce sens un tournant. Par sa taille, l'opération dépasse ce qu'on avait l'habitude de faire à cette époque. Les architectes invités à concourir doivent s'associer dès le départ avec une entreprise du bâtiment et le jugement des projets est prononcé à partir de critères inédits : le coût et les délais d'exécution. Le jury, hétéroclite dans sa composition, choisira le projet d'un Prix de Rome, Eugène Beaudoin, et placera Le Corbusier, qui affirmera haut et fort l'injustice de ce choix, en quatrième position. A la différence du lauréat, son projet ne tient pas compte de la configuration du terrain, du tracé des rues qui le bordent. Il place, en fonction de l'orientation optimale Est-Ouest, deux unités d'habitation du type de celle qu'il a déjà réalisée à Marseille. Une tour destinée à des célibataires accompagne les deux barres radieuses. Son projet traduit au plus près la doctrine d'Athènes : verticalité, indépendance vis-à-vis des voies, séparation fonctionnelle.

Après les échecs de ses plans pour La Rochelle et Saint-Dié, il s'agit pour Le Corbusier d'une nouvelle occasion ratée en matière d'urbanisme, alors qu'avec l'achèvement de son Unité d'habitation à Marseille, en 1949, il était parvenu, non sans mal, à faire admettre

LE MODELE DE LA MACHINE

ses idées dans le domaine du logement. Le concours de Strasbourg lui a cependant permis d'ajuster le type de Marseille aux normes HLM. Ces études faciliteront la réalisation de la deuxième unité, à Rezé, près de Nantes, dont la commande lui a été passée par une coopérative de logement social animée par des syndicalistes chrétiens.

La machine radieuse de Le Corbusier

Ici le projet architectural trouve son expression maximale : l'«unité d'habitation de grandeur conforme», conçue à l'image du paquebot, fonctionne d'une manière autonome, puisqu'elle offre aux habitants non seulement un logis, mais aussi ses prolongements : des commerces et des services de proximité, dont un bureau de poste et une école maternelle. Celle-ci se trouve sur le pont du vaisseau, terrasse offerte au soleil.

La "cité radieuse" s'apparente aussi à un "village vertical", selon l'expression de Le Corbusier. A l'isolement individualiste favorisé par le pavillon et vilipendée par le "fada", la cité radieuse oppose les avantages de la "solidarité" d'une communauté. La taille de l'ensemble n'est d'ailleurs pas fortuite : les trois cents logements en duplex sont un clin d'œil déclaré au Phalanstère de l'utopiste Fourier. Ici le projet social rejoint le projet architectural.

Le "palais social" de Fourier, imaginé dans les années 1820 et conçu pour une société à venir, accueille les 1 500 individus d'une communauté vivant en "harmonie". En plus de la taille, l'unité d'habitation de Le Corbusier lui emprunte également sa rue intérieure. En soi la "cité radieuse", comme le phalanstère, sont des éléments d'urbanisme. Inscrits dans de vastes espaces de verdure, l'un et l'autre ont l'ambition de réconcilier l'homme et la nature. En plus de la distance des styles, une grande différence sépare cependant les projets : le Phalanstère inclue les lieux de travail, la

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

Cité radieuse les met à l'écart, en conformité avec les principes de la Charte d'Athènes.

La métaphore de la machine reste également présente et se combine au projet social. En plus d'être une entité sociale autonome, le paquebot est aussi une machine qui produit les moyens de son autosuffisance, en particulier cet "air exact" si cher à Le Corbusier. Après les Suédois, mais le premier en France, il va introduire la ventilation mécanique. La cuisinette qui en bénéficie est, pour sa part, conçue comme une "cabine de pilotage". Le Corbusier, pour en décrire la rationalité d'organisation, la compare au cockpit du "Constellation", l'avion moderne des années 50, et montre comment, dans cet espace réduit au minimum, la ménagère profite du "cadeau des techniques".

La cité radieuse comme chef-d'œuvre monumental

La cité radieuse fait figure d'exception, œuvre d'un personnage d'exception, sans doute moins mal accepté qu'il ne l'a dit, mais dont l'ambition urbanistique n'a pu, dans le pays où il avait choisi de vivre, se concrétiser au-delà des quatre cités radieuses qu'il put y construire, à Marseille, à Rezé, à Firminy et à Briey.

Elles connaissent une destinée variable qui montre que bien des paramètres, hors l'architecture elle-même, conditionnent la satisfaction d'usage des destinataires, en particulier ceux qui relèvent de l'environnement et de la gestion de l'immeuble. Mais, d'une certaine manière, ce caractère d'exception des unités d'habitation corbusiennes les préserve d'une banalisation qui aurait pu faire de ces monuments du logement, en les multipliant, un quotidien d'enfer, le paysage de désolation offert par la plupart des grands ensembles.

Isolées, elles apparaissent dans le paysage, sans doute moins à Marseille que dans les autres villes, comme de gigantesques

LE MODELE DE LA MACHINE

sculptures de béton gris, égayées par les taches de couleur primaire des loggias. Et elles sont effectivement d'immenses figures sculpturales, car elles portent, sans le faire apparaître, cette "recherche patiente" d'une perfection dimensionnelle idéale, celle que réalise l'utilisation du Modulor. Appliqué à la Cité radieuse, ce système de mesures règle aussi bien la hauteur sous plafond des duplex (2, 26m, hauteur de l'homme de 1, 83m, bras levé) que les dimensions de l'ensemble de l'édifice.

Le Corbusier a imaginé le Modulor dans les années 50, mais il est pour lui l'aboutissement d'une préoccupation ancienne. En faisant appel au nombre d'or*, la "divine proportion" des Grecs redécouverte par la Renaissance, et en partant d'un homme idéal de 1, 83 m, Le Corbusier décline deux séries de mesures harmoniques qu'il veillera à utiliser systématiquement dans le dessin de son architecture. Certes, comme tout système de proportions, le Modulor ne suffit pas à donner le souffle plastique de la Cité radieuse, mais il intervient sans doute pour ajouter au génie de sculpteur de Le Corbusier ce supplément de perfection qui émane de ses réalisations.

L'épopée des grands ensembles

La Charte d'Athènes a constitué pour les Etats un outil opportun pour justifier le passage en force de l'industrialisation dans la production du bâtiment. La préfabrication en usine d'éléments de construction a pu atteindre dans les années 60-70 une dimension significative, qui a permis de faire face à une crise du logement liée au double effet des destructions de guerre et de l'essor démographique.

La production massive de logements réclame alors la constitution de vastes réserves foncières. On va les chercher aux limites du périmètre urbanisé, tantôt dans les champs de betteraves, tantôt aux confins d'un territoire lacéré par les voies ferrées et les

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

réserves destinées aux futures rocade. Sur un autre plan, l'urgence et la quantité en viennent à justifier une standardisation qui élève la répétition au rang d'une raison esthétique à laquelle les architectes se rangeront plus ou moins docilement.

Pourtant l'ampleur des opérations, qui passeront rapidement des 800 logements de la cité Rotterdam du concours de Strasbourg à cette moyenne des "4 000" qui qualifiera bien des grands ensembles, en particulier celui de La Courneuve, n'est pas sans flatter ce goût démiurgique du monumental qui caractérise les architectes formés ou non dans les académies. Leur frustration d'une composition, exprimée dans le plan ou la façade, se réalise alors dans les vues d'avion qu'ils projettent pour les ZUP*, en des plans de masse* qui sacrifie le soin du détail, encore présent dans les dernières opérations d'HBM, aux grands effets d'ombres des hautes tours et des longues barres des ZUP. Celle de Valdegour-Pissevin, à Nîmes, due à l'architecte Xavier Arsène-Henry, constitue, parmi bien d'autres exemples, une excellente illustration du drame architectural qui est en train de se jouer.

Les dégâts du progrès

Le gigantisme des grands ensembles n'est pas seulement une perception populaire, mais une réalité confirmée par la taille des opérations qui atteindra les 10 000 logements dans les plus grandes villes. Conçue pour être réalisée d'une traite, le grand ensemble est alors pensé comme si la ville qu'elle vient prolonger n'existait pas. C'est le syndrome de la page blanche inspiré par le mépris que les maîtres du moderne éprouvaient pour ce qu'avaient produit avant eux le XIXe siècle et le début du XXe. La ZUP prétend être "ville nouvelle", alors qu'elle n'en a pas les attributs, puisqu'elle respecte le principe du zonage et ne contient par conséquent rien d'autre que des logements et des services qui, d'ailleurs, tarderont à venir.

LE MODELE DE LA MACHINE

Sensibles à un malaise latent, dénommé "sarcellite", quelques architectes vont chercher refuge dans des artifices de formes. A la Grande Borne, dans les Yvelines, Emile Aillaud introduit le portrait de Rimbaud, pour ôter au pignon des immeubles sa nudité habituelle, et courbe désespérément ses barres, pour échapper aux accusations de l'urbanisme du té et de l'équerre. En vain. La crise économique qui survient en 1973 stoppera un gâchis considérable en même temps qu'elle laissera dans un état d'inachèvement désespéré nombre des chantiers de ZUP engagés.

Les architectes supportent alors la vindicte d'une opinion qui les désigne comme premiers responsables d'une situation dont ils ne sont en réalité que les complices. Il faut sans doute y voir bien plus la responsabilité d'un Etat-Providence alors tout puissant, accompagnant une croissance non moins prodigieuse. Pour faire face à la crise du logement, les Etats ont largement pris en charge le financement du logement et imposé des normes de construction qui ont accéléré la restructuration de l'industrie du bâtiment.

En s'appuyant sur la Charte d'Athènes, l'Etat-Providence est parvenu à entraîner les architectes dans ce vaste projet. Il a su par ailleurs créer, notamment en France, des fonctions d'architectes en chef qui ménageaient, pour la conception des ZUP, les hiérarchies académiques et permettaient le transfert, vers les grands ensembles, des compositions développées auparavant sur les monuments .

La solitude monumentale

Les grands ensembles ne sont sans doute qu'une perversion extrême du Mouvement moderne. Cependant, même là où ses principes d'urbanisme ont pu recevoir une application par les meilleurs de ses représentants, on peut faire aussi le constat de son échec dans deux des domaines où il prétendait se démarquer des académies : précisément ceux du logement et de l'urbanisme.

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

Ainsi, les villes de Chandigarh au Pendjab en Inde et de Brasilia, conçues respectivement par Le Corbusier et Oscar Niemeyer dans les années 60, transposent un modèle machiniste universel, à peine adapté aux différences de latitudes, dans des contextes culturels et économiques fort différents. Et, en dépit de leur volonté de se hisser au niveau des pays développés, ces sociétés n'ont pu véritablement se glisser dans un habit mal taillé pour elles.

Finalement, et Chandigarh et Brasilia le démontrent aussi, c'est dans ce domaine réservé de l'architecture monumentale que le Mouvement moderne a laissé des œuvres qui font sens. Mais elles semblent en même temps parachever ce mouvement qu'avait amorcé les académies : le détachement des édifices publics du reste de la ville, voire, et la Cité radieuse l'illustre à merveille, la tendance systématique à l'existence solitaire de tous les objets architecturaux, quelle qu'en soit la destination. L'espace habité n'est plus pensé comme un cadre de vie riche et complexe, où s'ordonnent, dans la continuité et la distinction, des éléments liés les uns aux autres, dans des rapports de hiérarchie clairs, subordonnant le domestique au public et au communautaire, le logement à la rue, à la place et à l'hôtel de ville.

L'espace moderne est en réalité une addition de performances individuelles dont la finalité est de supplanter l'œuvre du voisin. D'une certaine manière, le modèle de l'espace architectural moderne est peut-être celui des expositions universelles, inaugurée avec le XIXe siècle. Seul, de décennies en décennies, le style aura changé. Le couronnement de cette performance consiste sans doute, pour le démiurge qui gît chez l'architecte moderne, qui vit dans des temps où les utopies se sont perverties en systèmes totalitaires, à penser chacun de ces objets pour lui même, mais aussi à pouvoir réaliser sans partage la totalité de ces objets dans une ville qui soit intégralement son œuvre. Au fond Chandigarh réalise ce

LE MODELE DE LA MACHINE

projet, il achève en ce sens l'œuvre de Le Corbusier, le plus grand architecte du Mouvement moderne, il la donne à voir dans un accomplissement exhaustif, qui part du logement pour s'achever au parlement.

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

Le retour des artistes

En 1965, les murs de la Cour carrée du Louvre renvoient et amplifient l'écho pathétique de l'éloge funèbre qu'André Malraux, ministre de la Culture, prononce en l'honneur de Le Corbusier. Le "fada" paria est enfin reconnu. Mais c'est bien plus son œuvre que ses idées qui se trouvent célébrées avec sa disparition. Les œuvres construites mettent au second plan les écrits polémiques.

L'éclatement du Mouvement moderne

De son côté, le Mouvement des C. I. A. M., en même temps qu'il propulsait ses fondateurs au firmament de la célébrité, perdait de sa combativité conquérante. Les derniers congrès d'Aix-en-Provence (1953) et de Dubrovnik (1956), incapables d'élaborer la "Charte de l'habitat" pour laquelle ils sont réunis, marque son essoufflement.

Le Mouvement est en même temps traversé de tensions internes. Un groupe, animé en particulier par le Franco-grec Georges Candilis, le néerlandais Bakema et le couple anglais Smithson, tente de renouveler l'approche des C. I. A. M. au sein du groupe Team Ten. Ces architectes prennent la mesure de la complexité du social, perçoivent la réduction biologiste et mécanique opérée par les C. I. A. M., mais ne parviennent pas à y

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

apporter une réponse unanime et suffisamment convaincante pour sortir les Modernes de l'impasse.

Par ailleurs, la banalisation qui résulte de l'application des principes de la Charte d'Athènes sur le terrain engendre deux tendances. La première verse dans la fascination des performances constructives. Cette orientation stimule auprès d'une fraction de jeunes architectes un regain de propositions utopiques. Les projets de villes imaginaires, flottant comme des stations orbitales, ne se comptent plus. Le groupe anglais Archigram exprime cette tendance, mais aussi les projets de l'Allemand Frei Otto et du Français Paul Maymont.

D'une certaine manière le centre Georges Pompidou à Paris, œuvre commune de l'Italien Renzo Piano et de l'Anglais Richard Rogers, représente la concrétisation de cette tendance hyperfonctionnaliste. En plus d'une structure constructive lisible, toute la machinerie y est mise en évidence, et même sublimée. Aujourd'hui encore, cette démarche reste très actuelle, tant dans les projets de Richard Rogers que dans ceux de William Alsop.

La seconde tendance porte son regard vers les architectures vernaculaires. L'exposition "Architecture sans architectes" organisée en 1964 par l'Américain Bernard Rudofsky au Musée d'Art Moderne de New York en traduit les préoccupations : montrer "la sérénité de l'architecture des pays dits sous-développés" et inviter à des comparaisons "avec l'indigence architecturale des pays industrialisés". Paradoxalement, cette exposition se tient avec la bénédiction d'un certain nombre de grandes figures du Mouvement moderne (Gropius, Sert, Ponti, Tange). En réalité, comme alternative aux académies, l'architecture vernaculaire, en tant que traduction d'une certaine vérité fonctionnelle et constructive, a souvent constitué une référence pour certains modernes. Le Corbusier a ainsi ramené du M'zab algérien de superbes croquis et des idées pour ses projets.

LE RETOUR DES ARTISTES

La critique externe : socio-philosophique

Le prestige du Mouvement moderne reste considérable dans le milieu des architectes. La critique de ses orientations s'amplifie, mais elle est rarement portée frontalement. Ce n'est pas exactement le cas dans le domaine de l'histoire, de la philosophie et de la sociologie. L'historien Lewis Mumford, auteur d'une magistrale *Cité à travers l'histoire* (1938) est, depuis longtemps, un contradicteur de Le Corbusier, très bien armé, tant dans ses écrits savants que dans ses articles pour la presse.

En France, dès 1965, la philosophe Françoise Choay, en ressuscitant les textes oubliés de divers penseurs sur la ville, écrivains, hommes politiques, architectes, dévoile l'hégémonie arbitraire des thèses modernes. En les situant dans un courant progressiste et en les mettant en rapport avec d'autres démarches moins radicales et plus pragmatiques, elle dessine une alternative pour une ville moins en rupture à l'égard de son histoire et vis-à-vis de l'homme concret qu'elle accueille.

Henri Lefebvre, philosophe et sociologue, marxiste en rupture de ban, met en évidence le lien entre l'organisation de l'espace et les rapports de domination qui caractérisent la "société bureaucratique de consommation". Au delà d'une orientation marquée par le contexte du mouvement contestataire de 1968, H. Lefebvre développe, dans *Le Droit à la ville* (1968), puis dans *La Révolution urbaine* (1970), des analyses très fines sur la "forme urbaine" perdue, en particulier sur la rue et le *lobby* de l'auto. La rue contient les fonctions négligées par Le Corbusier : "la fonction informative, la fonction symbolique, la fonction ludique".

L'influence de cette critique sera considérable dans les milieux architecturaux : les colonnes des revues professionnelles lui seront largement ouvertes comme les amphithéâtres de l'École nationale

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

supérieure des Beaux-Arts, en voie d'éclatement, où aucun enseignement de sciences sociales n'était donné jusqu'en 1967.

Certes très écoutée en France, cette critique n'est pas moins active en Italie, où les architectes ont traditionnellement des liens avec les autres milieux intellectuels, en particulier à partir des réflexions de Calvino et Eco, comme en Allemagne, à partir des travaux de l'Ecole de Francfort, autour d'Adorno et Habermas.

Mais l'interrogation est plus largement mondiale. La société américaine, en plein engagement expéditionnaire au Vietnam, est gagnée par le doute, encore renforcé par les tensions internes dues à la discrimination raciale. L'anthropologue Edward T. Hall aborde frontalement ce problème et montre en quoi l'espace vécu est structuré, selon la nature des relations et des cultures, par des distances appropriées qu'il nomme "proxémies". La perte de ces conventions dans l'urbanisme de style international entraîne de profonds dysfonctionnements. Son ouvrage *La Dimension cachée*, publié en 1966, se conclut par un chapitre intitulé "Villes et culture", où il pose la question de l'échelle des espaces destinés à la diversité des groupes humains.

Dans les pays nouvellement indépendants, les modèles de développement occidentaux sont contestés, et des chercheurs comme Ivan Illich, adepte de la "convivialité", dénoncent, depuis le centre de Cuernavaca, au Mexique, l'aberration de techniques qui asservissent au lieu de libérer.

La critique interne

A côté de la polémique qu'engagent les représentants des sciences sociales à l'égard de l'architecture moderne, s'affirme bientôt une critique propre aux architectes, s'exprimant en rupture du Mouvement moderne. Il n'est pas tout à fait indifférent qu'elle soit née dans un pays non occidental.

LE RETOUR DES ARTISTES

L'architecte égyptien Hassan Fathy dispose déjà d'un certain recul, lorsqu'il publie, à l'aube des années 70, un livre consacré à son expérience d'architecte et d'urbaniste en Haute Egypte. Il y a édifié, entre 1945 et 1948, le nouveau village de Gourna, près de Louxor. Contre la bureaucratie cairote convaincue de la supériorité du béton, H. Fathy va engager un combat de titan pour promouvoir un matériau local, la brique de terre.

C'est surtout cet aspect que l'on a retenu de son travail. Loin de défendre un retour total à des techniques traditionnelles, il en fait le tremplin de solutions améliorées, restant cependant à la portée des populations pauvres des pays en développement. A ce volet technique s'en ajoute un autre, anthropologique, qui se traduit dans la conception du plan du village et dans l'organisation et les formes des maisons et des édifices communautaires.

Ainsi s'intéresse-t-il, en ethnographe, à la manière de vivre des différentes tribus composant le village, à ce qui les distingue par leur passé religieux ou guerrier, au mode de regroupement des familles, au rapport qu'entretiennent les femmes autour du puits, au sens qu'a la cour dans la maison arabe, aux dispositifs qu'utilise cette communauté pour lutter contre la chaleur ou les attaques nocturnes des scorpions. Tout ce luxe d'attention se retrouve dans l'architecture conçue par Hassan Fathy, à la fois simple et belle, qui aura de plus le souci de penser chaque habitation comme un cas particulier.

Le manque de soutien de l'Etat ne lui permettra pas d'aller au terme du programme initialement prévu, cependant que la localisation du nouveau village, mal choisie, compromettra l'installation stable des habitants dans le village. Ce demi-échec, reconnu par Fathy lui-même, n'ôte rien de l'intérêt des questions soulevées. L'histoire, la culture et les modèles culturels sont au centre de ce débat.

Or, c'est précisément à partir de ces thèmes que va surgir la critique interne dans les pays occidentaux. Jusqu'alors, les grandes

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

opérations de logements s'effectuaient en périphérie, les centres endommagés par la guerre ayant fait l'objet de reconstructions attentives à leur état d'origine. Mais le Mouvement moderne élargit bientôt son influence au-delà du logement social construit en banlieue. Les solutions qu'il offre paraissent efficaces pour traiter les quartiers centraux frappés d'insalubrité. Le remède est radical : on rase et on reconstruit, avec la certitude que le tissu urbain soumis à la démolition, avec ses "rues-corridors", comme les appelait Le Corbusier, autant que les immeubles qui les bordent, sont anachroniques et irrécupérables. Des tours viendront les remplacer. Le quartier de la place d'Italie, à Paris, illustre la mise en pratique de cette conception qui vise bientôt des quartiers historiques. L'opinion se soulève contre la méthode.

Aldo Rossi et l'architecture urbaine

En Italie, quelques architectes s'intéressent à la ville ancienne et, devant les trésors d'histoire que sont Venise, Padoue, Bologne et d'autres villes ne peuvent se résoudre à suivre le radicalisme destructeur du Mouvement moderne. Dès 1966, l'architecte Aldo Rossi exprime, au plan théorique, ce regard sur la ville, comme œuvre d'art et sédimentation de l'histoire.

Son livre *L'Architecture de la ville* défie le mépris historique du Mouvement moderne, en même temps qu'il renverse le point de vue monumental. Il montre en quoi l'édifice singulier, le monument, ne peut se concevoir sans l'architecture mineure, celle des habitations qui l'entourent. C'est une invitation à prendre soin de la ville dans son ensemble, elle-même envisagée comme architecture. Pour cela il faut travailler à sa connaissance, étudier la forme urbaine à travers son processus de formation historique et les différentes catégories d'édifices qui la composent, en les classant selon leur type.

LE RETOUR DES ARTISTES

Les conséquences pratiques de cette réflexion vont servir de base à une autre approche des quartiers anciens, celle de leur réhabilitation. A la différence de la rénovation, qui détruit et reconstruit, à la différence de la restauration, qui reconstitue l'architecture dans son aspect d'origine, la réhabilitation conserve le bâti, ce par quoi il contribue à la forme urbaine et à l'espace public, et en même temps l'adapte aux exigences de confort actuelles. La réhabilitation du centre historique de Bologne est la plus célèbre de ces opérations. Elle a constitué l'alternative au plan d'extension de l'architecte moderne japonais Kenzo Tange, qui, sans se préoccuper du vieillissement du centre historique, prévoyait de développer un ensemble de quartiers nouveaux sur une superficie équivalente à celle du noyau central.

Mais ce respect de la ville ancienne, par sa réhabilitation, s'accompagne aussi d'une réflexion sur la forme des architectures nouvelles. Ces dernières ne sont plus pensées comme des objets isolés, sans rapport avec le reste de la ville : elles sont la poursuite de son édification. Dans ce sens, Aldo Rossi parle de "ville analogue". Ce dernier reste cependant avant tout, dans un premier temps, un théoricien, mais le regard qu'il pose sur la ville ancienne et la vision qu'il développe sur l'architecture nouvelle trouve une illustration anticipée chez des praticiens comme Ignacio Gardella. Sa maison d'habitation des Zattere, au bord d'un canal vénitien, construite dès 1957, est un modèle de respect de la ville, sans qu'elle sombre dans le pastiche anachronique.

Cette orientation, née en Italie, va progressivement gagner l'Europe, concerner des villes telles qu'Amsterdam et Bruxelles, et bientôt d'autres quartiers dans la plupart des grandes cités. Elle sera à la naissance, dans les années 1975, d'un mouvement en faveur de la "Reconstruction de la Ville européenne", animé par le Luxembourgeois Léon Krier. Si, sur le plan de l'organisation, ce

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

regroupement se révèle éphémère, les résultats de ces réflexions ont, sur le plan des idées, une influence durable.

Robert Venturi et la question du sens

A cette sensibilité européenne, très liée à l'importance du patrimoine architectural de la vieille Europe, vient s'ajouter l'anti-conformisme américain. Robert Venturi en est le représentant le plus affirmé. Au moment où Aldo Rossi fait paraître *L'Architecture de la ville*, Venturi publie pour sa part, après un séjour italien, un "petit manifeste en faveur d'une architecture équivoque", intitulé *De l'ambiguïté en architecture*.

Puisant dans d'innombrables exemples de bâtiments du patrimoine architectural mondial, passé ou présent, savant et populaire, Venturi démonte un à un les dogmes du Mouvement moderne et montre comment l'effet symbolique des formes architecturales trouve son origine dans un jeu de contradictions d'une grande subtilité. "Ce que j'aime des choses, précise-t-il, c'est qu'elles soient hybrides plutôt que "pures"... A l'évidence de l'unité je préfère le désordre de la vie".

Sa réflexion n'est pas indifférente aux travaux du sociologue Herbert Gans, qui travaille sur les périphéries pavillonnaires, ni au Pop'Art, ni aux jeux plastiques d'Andy Warhol sur les objets banals, jouant contradictoirement de la dérision et de la sublimation. L'essentiel des premières commandes de Robert Venturi concerne des maisons particulières et lui donne l'occasion de trouver une voie originale : il y introduit de multiples clins d'œil puisés dans le répertoire décoratif des pavillons de banlieue, et expérimente ici son concept de la maison comme "abri décoré".

Cette définition vise indirectement les Modernes et se place aux antipodes de la formule corbusienne de la "Machine à habiter". Le Corbusier avait rebondi sur l'assertion de l'architecte autrichien Adolf Loos selon laquelle "le décor est un crime" ; Venturi va au

LE RETOUR DES ARTISTES

contraire exploiter la richesse sémantique de la décoration. Dans le même ordre d'idée, le chef de file du Mouvement moderne avait enterré la maison ancienne au profit de la machine ; Venturi nous rappelle, avec le concept d'"abri", les racines matricielles, historiques et anthropologiques, de la maison.

La maison Tucker près de New York (1975) illustre à merveille cette démarche. L'utilisation du bois renoue avec une tradition spécifiquement américaine, exprimée par le "Shingle Style"*, l'affirmation du toit, très débordant constitue un camouflet à peine voilé au principe de son rejet par le Mouvement moderne, et l'œil de bœuf démesuré qui troue la façade principale est un signe de complicité un peu irrévérencieuse à l'endroit des anecdotes décoratives qui ornent les maisons de banlieue. La structuration de la maison n'est pas sans faire écho à la "maison tierce" de Gaston Bachelard. Ce dernier la conçoit "de la cave au grenier" : elle s'élève, depuis les fondations ancrées dans la terre nourricière, vers la charpente, qui exprime l'esprit de géométrie, l'effort d'appréhension rationnelle. Pour sa part, Venturi, autour de la cheminée qui est la reproduction quasi homothétique du profil d'ensemble de la maison, installe, de bas en haut, la cuisine et la chambre, puis le séjour et enfin, en comble ouvert sur le séjour, la bibliothèque.

Venturi va déployer ce type de rhétorique, avec sans doute un esprit de provocation ou une emphase quelque peu excessive, sur des bâtiments publics et d'autres programmes privés importants, en particulier d'ordre culturel.

Le Postmodernisme*, impossible mouvement

Charles Jenks, un critique d'architecture anglo-saxon, tentera de faire apparaître une logique anti-moderne, "post-moderne",

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

communes aux positions d'un certain nombre d'architectes parmi lesquels figurent précisément A. Rossi et R. Venturi.

L'architecte italien Paolo Porthogesi, chargé d'organiser la section architecture de la Biennale de Venise de 1980, prend lui aussi pour parti d'exposer les projets allant dans ce sens, initiative qui révèle la puissance de ce courant, aussi bien aux Etats Unis, avec des architectes comme Robert Stern, Charles Moore, Michael Graves, qu'en Europe, avec Hans Hollein, Alessandro Anselmi, Léon et Robert Krier, Christian de Portzamparc.

En réalité ces architectes, occasionnellement rassemblés sur les cimaises d'une exposition ou les pages de livres et de revues, ne font rien, pour la plupart, en faveur de la constitution d'un quelconque mouvement. Le temps des manifestes et des mouvements collectifs semble bien révolu, en cette époque où, après les mobilisations contre la guerre du Vietnam, et les diverses révolutions culturelles, étudiantes et autres, et avant l'effondrement annoncé du socialisme réel, se libère un climat d'individualisme aussi bénéfique que pervers. Les architectes, pour leur part, en prennent les devants, en anticipant les risques d'un encadrement dogmatique de leurs réflexions.

La constitution en "mouvement", à peine esquissée en 1978 chez quelques partisans de la "Reconstruction de la ville européenne" emmenés par l'architecte Léon Krier, n'est plus, désormais, un mode de structuration dans le milieu des architectes. Si des proximités sont identifiables, elles n'autorisent pas une organisation militante comme celle qu'avait mise sur pied Le Corbusier avec les C. I. A. M.. D'ailleurs, plus que leurs convergences, les initiateurs du courant, en particulier Rossi et Venturi, souligneront volontiers, quelquefois de manière acide, leurs contradictions.

Sans avoir le monopole du renouvellement, Rossi et Venturi paraissent incontournables à cet égard. La sanction pour l'un et

LE RETOUR DES ARTISTES

l'autre du Pritzker Prize, "Nobel de l'architecture", et sans qu'il faille surestimer cette forme de récompense, donne la mesure de leur reconnaissance. Leurs écrits autant que leur œuvre construite, mais pas de la même façon, ont effectivement marqué un tournant comparable à celui du Congrès de La Sarraz.

Un habitat plus urbain

L'influence de ces réflexions et leur mise en pratique, plutôt portées par des jeunes architectes, va en particulier se concrétiser, et surtout en Europe, dans le domaine du logement. L'ensemble des Hautes Formes de l'architecte Christian de Portzamparc, situé dans le 13e arrondissement de Paris et achevé en 1978, constitue l'une des meilleures illustrations de l'évolution de la pensée architecturale des années 80.

Ce sont ces premières idées qu'il appliqua dans le projet des "Hautes Formes". Au lieu d'isoler les bâtiments au centre du terrain, comme l'aurait fait un "moderne", Portzamparc s'attache d'abord à façonner un cœur d'îlot, et, en dépit des contraintes très difficiles du terrain, il parvient à orienter les immeubles de logement sur une placette urbaine, à la fois accessible et intime.

Ce renouveau dans et par le logement est loin d'être uniquement français. Il est intense aux Pays-Bas, comme en Allemagne, en Autriche ou au Portugal. A Berlin, la reconquête des zones délaissées près du mur tombé en 1989 a été engagée dès 1976 dans le cadre de l'*International Bauausstellung (IBA)*, une exposition-expérimentation en grandeur réelle descendant en droite ligne du Weissenhof de Stuttgart (cf. p. 26). Cet immense chantier de plus de dix mille logements, la moitié en réhabilitation, l'autre en construction neuve, combine les préoccupations écologiques et participatives des Allemands, et leur sensibilité au thème de la reconstruction de la ville européenne.

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

Dans cette optique, l'architecte J.-P. Kleihues énonce quelques principes en vue d'une "rénovation circonspecte", où se trouve privilégiée l'attention à la ville ancienne, à sa trame, au système de la rue, des îlots, des places et des jardins. Sur cette base, l'IIBA invitera des architectes du monde entier à participer à cette opération-exposition.

Source des critiques portées au Mouvement moderne, la production de logement inspirée par ce dernier dans les grands ensembles va également constituer un champ de réflexion et d'intervention important. Le belge Lucien Kroll est l'un des architectes qui est allé le plus loin dans ce sens. A Alençon, dans la ZUP de Perseigne, Lucien Kroll est intervenu sur l'espace public, en redonnant au piéton des droits que la suprématie du stationnement et de la circulation automobile lui avait fait perdre. Il a également restructuré des barres en y introduisant des services, modifié l'organisation interne des logements, en y intégrant les demandes des habitants, et changé l'image externe des immeubles, en y introduisant la diversité inattendue du bricolage pavillonnaire. Là où régnait la trace du té et de l'équerre surgit le bout de toit, le balcon suspendu, la véranda greffée, le bardage* rapporté, autant d'expressions de la variété des vies qu'on prétendait mouler dans les "cellules" HLM.

L'édifice singulier réinscrit dans la ville

Le logement collectif s'est ainsi trouvé au cœur d'une réflexion sur l'architecture. Son rapport à la ville historique a été posé, son urbanité, et aussi, quoique de manière moins nette, son habitabilité, sa capacité à être approprié par l'habitant. Au moins en Europe, et particulièrement en France, le logement social constitue souvent, par concours interposés et, d'une certaine manière, comme forme de mécénat public, le tremplin des jeunes architectes vers des chantiers plus importants. Ainsi les idées développées sur le loge-

LE RETOUR DES ARTISTES

ment vont-elles également alimenter leur travail de conception d'édifices publics ou privés, d'abord dans les concours, où ils sont remarqués, puis dans la réalisation des projets lauréats.

Achevant de discréditer le radicalisme de la pensée moderne, l'aménagement de l'ancien quartier des Halles à Paris, à la fin des années 70, témoigne de l'issue d'une bataille, qui, au-delà de la destruction inopportune des halles de Baltard, opposait initialement l'érection des tours d'un centre d'affaires à la réalisation d'un jardin, en surface d'un urbanisme souterrain principalement voué au commerce.

Ce fut l'occasion d'un débat architectural sans précédent, lors d'une consultation internationale non officielle ouverte en 1979. Dans ce cadre contestataire, les architectes du monde entier offrirent leur imagination à un centre de Paris malade de son "trou". Un peu à l'écart, le Centre Pompidou, conçu par les architectes Richard Rogers et Renzo Piano, disait déjà son respect vis-à-vis de la trame et de l'épannelage* urbains, tout en poussant à l'extrême la vérité constructive chère aux Modernes.

Cette attention à la ville et à ses architectures est aujourd'hui une attitude qui marque fortement le travail de beaucoup d'architectes contemporains. "Construire dans le construit" constitue la première illustration de ce souci de l'urbain et du patrimoine, autant dans la ville historique que dans les quartiers du XIXe et même dans les grands ensembles des années 60. La restructuration, par l'architecte français Roland Simounet, de l'Hôtel Salé, au cœur du Marais, transformé en Musée Picasso, comme l'extension et la rénovation du Musée des Beaux-Arts de Stuttgart, réalisées par l'architecte anglais James Stirling, sont deux magnifiques exemples de la continuité que beaucoup d'architectes souhaitent désormais substituer à la volonté de rupture radicale ou d'ignorance du contexte qui marquait précédemment l'œuvre des modernes.

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

De la même manière, les reconversions des anciens entrepôts bordant la Tamise, à Londres, ou des "châteaux" de l'industrie textile, dans le nord de la France, comme d'autres bâtiments d'industrie dans bien des villes, exploitent positivement l'élargissement, à de nombreux bâtiments industriels, d'un patrimoine autrefois réduit aux édifices religieux ou militaires.

Mais beaucoup d'architectes contemporains adoptent aussi cette attitude de respect à l'égard de la ville dans des édifices totalement neufs. La Cité de la Musique, de Christian de Portzamparc, accomplit doublement son lien avec la ville. Comme ensemble construit faisant clairement limite entre le parc urbain de la Villette et le boulevard qui le borde, d'une part, et par sa configuration interne distribuée par des rues intérieures, des passages publics distribuant salle d'audition, audiothèque, logements de musiciens, etc., d'autre part. On perçoit, dans cette réalisation, la conception qu'a Portzamparc de la ville à venir, celle du "troisième âge" urbain et qu'il a partiellement mise en œuvre dans son projet pour la technopole de Nantes. Cette ville est ramassée, elle ne disperse pas ses bâtiments dans un espace vert indifférencié, comme le concevait Le Corbusier, qui semait ses cités radieuses sur un gazon planté d'arbres, elle les dispose en ordre minimal dans des "îlots libres", dont la lisière avec le parc urbain, avec cette nature réintroduite dans une ville qui souffre de sa disparition, est clairement exprimée.

Moderne et... moderne

Chez Portzamparc, dont l'œuvre s'est vue récompensée en 1994 par le Pritzker Prize, le minéral tient une place qui affirme encore le lien de l'architecture avec la ville héritée. Cette prégnance du solide et de l'opaque, qui l'affilie sur ce plan à Le Corbusier et Kahn, contraste avec la transparence métallique qui caractérise l'architecture de Jean Nouvel, enfant chéri des médias.

LE RETOUR DES ARTISTES

Ce dernier fait des matériaux technologiquement les plus avancés, ceux qu'il emprunte ou trouve dans la production des avions, des TGV, mais surtout dans les signes, signaux et autres balises qui constituent leur univers de déplacement, les éléments de langage de ses réalisations. Il affirme, dans ce domaine, sa filiation avec la modernité. Cependant son architecture, aussi provocante puisse-t-elle paraître, reste respectueuse du contexte dans lequel elle vient s'introduire. L'Institut du Monde arabe, à Paris, tient compte de la forme urbaine, et le nouveau centre des congrès de Tours glisse parfaitement son profil de métal et de verre entre la rue et le parc qui le limitent, tout en saluant de sa visière la vieille gare de Victor Laloux. Le soin particulier apporté au traitement de l'espace public qui sépare ces deux bâtiments montre la relation que l'on souhaite établir entre chacun de ces édifices, celui du passé et celui de l'avenir, celui du voyage réel et celui du voyage imaginaire. Ils sont dans un face à face de dialogue et non d'ignorance ; ils disent l'espace de continuité que doit être désormais la ville.

Tout autre est la position des derniers venus, sous les feux de la rampe, que sont le Français Dominique Perrault, l'Anglais William Alsop ou le Néerlandais Rem Koolhaas. D'une certaine façon, ces architectes renouent avec l'attitude iconoclaste qui caractérisait les avant-gardes. La ville reste pour eux à créer, elle est polysémique et la ville classique ne constitue pas un modèle plus légitime qu'un autre. C'est le texte qui crée le contexte et non l'inverse. A Marseille, William Alsop suspend, pour le Conseil général du département, un interminable wagon bleu outremer.

A l'autre bout de la France, Rem Koolhaas crée une petite Défense à Euralille, là où s'enchevêtrent les réseaux de circulation et de communication. A leur image, verticales, horizontales et obliques s'entrecroisent dans un savant désordre et une joyeuse transparence. Et si, ailleurs, les tours sont excessivement sévères, ici Rem Koolhaas les veut "sympas" : il se refuse de pleurer sur les

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

périphéries et leur immensité désertique. Au contraire, le vide qui les caractérise est l'occasion d'une autre modernité, qui ne se prendrait pas au sérieux, mais qui participerait au "délire" de notre monde.

Le sérieux ne semble pas quitter Dominique Perrault, l'architecte de la TGB. Sa Bibliothèque de France, le dernier grand édifice construit sous le septennat très architectural et monumental de François Mitterrand, n'est pas sans rappeler, à une échelle plus modeste, l'actualité, qui persiste dans l'imaginaire des architectes, du Plan Voisin de Le Corbusier. A son exemple, la TGB ne s'occupe pas du site. Considérant qu'il n'existe pas, D. Perrault le crée.

Il mobilise cependant, ce qui le distingue des anciens modernes, les figures architecturales éminemment symboliques que sont les quatre tours-silos destinées à archiver les ouvrages conservés : elles sont comme quatre livres ouverts sur le parc protégé qui, pour sa part, servira d'échappée au regard du lecteur-chercheur, lorsqu'il quittera le livre posé sur la table. La transparence, l'usage exhaustif du verre, matériau cher à Mies van der Rohe, sont ici poussés jusqu'à plus soif, y compris contre les avis techniques qui le déconseillaient comme habillage de bâtiments servant à l'archivage des livres. Au demeurant, l'abstraction symbolique portée par le matériau lui-même (les ouvrages sont ainsi mis à portée de regard) s'ajoute à l'évocation de la grandeur du livre, et à son ouverture, exprimées par la taille et la forme non moins symbolique des tours.

La transparence véhicule ici un imaginaire technique très particulier des architectes, qui trouve son origine dans le Crystal Palace, gigantesque serre métallique construite à Londres par le jardinier Paxton, à l'occasion de l'exposition de 1851. Cet artifice efface l'opacité et la lourdeur des parois, il allège les bâtiments, valorise la structure et encourage à la concevoir sans cesse plus légère comme si cette évanescence de l'architecture allait pouvoir

LE RETOUR DES ARTISTES

débarrasser l'homme du poids de ses peines, de ses angoisses et de ses secrets.

L'artiste retrouvé

Les années 60 ont vu la disparition de la vieille (avant-) garde. Des figures nouvelles ont émergées, qui ne sont pas véritablement imposées comme chefs de file, mais leur prise de position et leur réflexion théorique a stimulé le débat architectural et soulevé au moins trois questions importantes, celle de l'histoire, celle de la ville et celle d'un sens que posaient implicitement certains modernes (Wright, Aalto et même Le Corbusier), mais que le discours officiel des C. I. A. M. réduisait à des rationalités étroitement fonctionnelles et techniques.

Ces repères n'ont jamais convoqué, dans ces trente dernières années, que des courants ou des tendances limitées dans le temps et dans l'espace. Pourtant ils continuent de structurer la grande diversité actuelle des productions architecturales. Alors qu'autrefois une rationalité empruntée à la science et à la technique faisait, en apparence, le tri de œuvres, ou le justifiait, la quête d'un sens rapporté au champ des arts plastiques, plus largement des arts comme mode de communication, oriente désormais le marché des œuvres, la détermination de leur valeur esthétique.

La "science du logis" voulue par Le Corbusier, partisan d'une "esthétique de l'ingénieur", avait rapproché l'architecture des pratiques de conception industrielle ; elle est aujourd'hui appréhendée, dans les cercles qui pèsent sur la commande, comme un champ artistique dans lequel des individualités, prenant prétexte de programmes, petits et grands, construisent une œuvre personnelle, façonne des objets techniques pour y inscrire un sens dont ils furent un temps dépourvus. La question est de savoir pour qui ce sens fait sens...

L'ARCHITECTURE DANS TOUS SES ETATS

Le désastre des grands ensembles a conduit l'architecte à aller chercher l'artiste refoulé. Aujourd'hui l'architecture tente de redonner au cadre de vie la part de sens qu'un fonctionnalisme réducteur lui avait fait perdre.

Cependant le retour de l'artiste se fait au risque d'une architecture qui se présente comme une exposition d'oeuvres personnelles. Il faudrait aussi que les architectes se rapprochent de celui pour lequel ils construisent: l'autre qui habite.

Un essai pour réfléchir

En s'occupant du logement, en concevant et en réalisant du logement social, le Mouvement moderne a rendu sensible une question, celle du rapport de l'habitant à son espace. L'activité de l'architecte était autrefois largement réduite au service des grands. Il souhaita par la suite étendre ses missions à l'ensemble du cadre construit: la société machiniste lui semblait pouvoir offrir l'outillage technique, social et esthétique apte à répondre à ce projet. Malheureusement, la capacité des Modernes ne se montra pas à la hauteur de leur générosité. Le goût qu'ils avaient acquis de l'économie et de l'industrialisation, puis qu'ils avaient donné à quelques politiques avisés, s'est retourné contre eux : on fit plus pauvre et plus standard qu'ils ne l'avaient prévu. La vindicte habitante les prit comme boucs émissaires, et le stigmate est toujours gravé dans l'imaginaire social.

Aujourd'hui, plus encore qu'autrefois, la place de l'architecture fait problème. Certes la situation des architectes varie d'un pays à l'autre. Ces différences tiennent à l'histoire du métier, à l'organisation de la profession et à sa relation aux Etats, à la formation que reçoivent ceux qui s'y destinent, au niveau économique de tel ou tel pays et à la place qu'y occupe l'activité du bâtiment. Pourtant, en dépit de l'ampleur grandissante des missions qui paraissent lui incomber, d'une image qui s'est améliorée, la

ARCHITECTURE A VIVRE

profession d'architecte reste toujours perçue par l'opinion comme très éloignée des préoccupations de l'homme de la rue.

Alors qu'en est-il exactement de l'architecture aujourd'hui? Figure-t-elle encore dans le registre des arts ? N'a-t-elle pas perdu de son attrait, en participant d'une production matérielle désormais quelque peu banalisée dans ses performances techniques? Contradictoirement, est-elle capable de répondre à une attente confuse, mais réelle, de qualité de l'environnement quotidien ? L'architecture ne serait-elle pas à la construction ce que la littérature est à l'écriture, à cette seule, mais considérable différence, qu'elle s'impose au public, cependant que la littérature choisit son public?

La pratique savante de l'architecture, pour sa part, n'est-elle pas exclusivement réduite à la reconnaissance d'un cercle restreint ? Ce cercle n'a-t-il pas acquis sa légitimité auprès d'un pouvoir qui est le seul mécénat à la hauteur de ses ambitions, condition somme toute classique de l'exercice de cet art, mais en rupture avec le processus de démocratisation qui caractérise les sociétés contemporaines ? La fraction la plus légitimée du milieu des architectes n'a-t-elle pas construit cette reconnaissance sur la seule appréhension visuelle de ses oeuvres, au détriment d'une qualité d'habiter engageant simultanément une efficacité d'usage et des qualités plastiques?

Voilà autant de questions qui n'appellent pas des réponses faciles, mais auxquelles nous tenterons d'apporter quelques lumières.

A l'écoute de l'habitant

Au début du siècle, l'architecte Adolf Loos, un des inspirateurs du Mouvement moderne, avait soulevé ce paradoxe : le paysan savait fort bien construire sa maison, la mettre en "harmonie" avec une nature qui était son plus intime partenaire. L'architecte ne semblait manifester son talent qu'à partir du moment où on lui demandait de concevoir un imposant édifice. Et Loos d'invoquer l'absence de "culture" de la part l'architecte. "Il lui manque, précisait-il, l'assurance du paysan qui, lui, en possède une... J'appelle culture cette harmonie entre les actes de l'homme et ses aspirations intérieures, qui seule assure une pensée et une conduite saine..." (Rykwert, 1972). La notion de culture est pleine d'ambiguïtés, et Loos l'emploie ici dans un sens ethnologique qui ne nous fait pas oublier la "haute" culture, la culture savante conservée et entretenue par les clercs, anciens et modernes.

Le vulgaire et le savant

Aux origines de la culture savante des architectes, on trouve la soif de connaissance sur les "grandes civilisations" de l'Antiquité. Cette dernière livre, sous les amas de ruines, la trace des "grandes architectures", restes de palais, de temples et autres arènes. Les savants de la Renaissance, qui sont architectes, à côté d'autres

ARCHITECTURES A VIVRE

occupations, ont fait de ces ruines le premier corpus de la culture architecturale. Les prix de Rome* ont poursuivi ce travail archéologique, mais aussi les historiens, car la connaissance de l'architecture n'est pas, bien entendu, la seule propriété des architectes.

Une histoire des grandes œuvres et des grands hommes se dessine à partir de là. Le philosophe Kant y apporte sa contribution en donnant une définition de l'«artiste de génie». Il le distingue de l'artisan, qui applique des règles propres à un métier, et de l'ingénieur, qui invente en tenant compte des lois de la nature. Il dresse déjà en principe sa liberté de création, et ouvre la voie à l'imagination, la "reine des facultés", chère à Baudelaire. Le message de l'artiste, sa vision du monde, envahissent l'œuvre d'art.

Ceci n'est pas sans poser problème pour l'architecture lorsque, le message supplantant l'usage, l'architecte va contraindre l'habitant à vivre sa vision du monde, qu'il ne partage pas nécessairement. C'est en quelque sorte la situation qui a été créée lorsque les Etats ont officialisé, dans le logement social, l'esthétique des Modernes et ainsi imposé de fait leurs modèles architecturaux à un grand nombre d'habitants. A défaut d'avoir une clientèle volontaire, les architectes ont alors disposé d'une clientèle obligée. Ce qui n'est pas le meilleur moyen de la conquérir ou de la garder.

La hutte primitive, "mystère" de la nativité architecturale, esquisse l'autre versant de la culture architecturale, celui de ses humbles origines. Les romantiques, Goethe, John Ruskin et Victor Hugo, en premier lieu, quelques architectes, comme William Morris et Viollet Le Duc, et plus tard l'ethnologie naissante vont sortir de l'ombre cette banale production populaire et l'inscrire dans une épopée architecturale où la plus simple maison se hisse au niveau du monument le plus prestigieux.

Victor Hugo n'y est pas pour rien, lorsqu'il affirme que "[les maçonneries populaires] ont quelque chose d'humain qu'elles mêlent sans cesse au symbole divin sous lequel elles se produisent encore" (Hugo, 1832). Elles partagent ici un privilège que possède au plus haut point Notre-Dame de Paris. Car ce "livre de pierre" est aussi, pour Victor Hugo, le symbole par excellence du "génie constructeur" populaire, l'expression collective, érigée en légende,

A L'ECOUTE DE L'HABITANT

de forces créatrices par ailleurs dispersées dans la construction des simples maisons.

Ainsi l'architecture n'est plus seulement celle des puissants et des artistes à leur service. Ces derniers participent d'un génie collectif qui sert autant les tyrannies que les démocraties, dans l'épanouissement ou dans une sourde rage imprimée et contenue dans le tourment des formes. En inventant cette histoire collective, en faisant du monument l'œuvre d'un peuple anonyme, en contribuant à la naissance d'un patrimoine culturel dissocié de sa propriété immobilière, Victor Hugo participe à une œuvre d'éducation populaire où l'architecture tient toute sa place. Il éveille la sensibilité du public aux œuvres construites pour les puissants en même temps qu'aux architectures les plus modestes.

L'architecture sans architectes ?

Après les romantiques, les ethnologues jetèrent d'autres ponts entre ces mondes et ces cultures que l'histoire a tendu à séparer, en développant une connaissance scientifique du folklore, des "arts et traditions populaires". Ils montrèrent ainsi comment, pour nombre de leurs besoins, les sociétés anciennes vivaient en autosuffisance. L'habitation faisait ainsi partie, à côté de l'alimentation et du vêtement, de ce que le grand anthropologue André Leroi-Gourhan appelait les "techniques de consommation" (1945). Elles sollicitaient, au cœur même de ces sociétés, des savoir-faire souvent partagés, plus tard spécialisés, mais toujours maîtrisés par l'ensemble de la communauté. Le souvenir des rituels qui ponctuaient les étapes de ces édifications est encore marqué par le bouquet planté sur le faitage achevé de la maison ou la réunion pour "pendre la crémaillère".

L'ethnologie a ainsi contribué à sortir l'architecture rurale de sa banalité, à montrer la part de beauté contenue dans les objets les plus simples, produits par des anonymes. Si la division du travail et la société marchande ont fait éclater ces autarcies, les communautés paysannes ont longtemps conservé, et conservent encore, en certaines parties du monde, la maîtrise de ces "techniques de consommation". L'habitation en fait partie, celle des hommes, comme la maison du chef ou celle des dieux.

ARCHITECTURES A VIVRE

Dans la reconquête récente des fermes ruinées, on peut voir le retour vers cet état de fusion à la nature que l'écologie n'est pas sans encourager. Et le recours au pavillon n'est pas sans porter non plus des aspirations identiques. On peut y trouver cette part d'une origine perdue qu'on cherche à retenir, le reste d'une parole sur le lieu de vie qui vous est interdite en HLM, le sentiment de pouvoir ensuite disposer librement de son espace de vie, celui de l'intérieur, mais aussi celui de l'extérieur par lequel on se donne en représentation. Et pourtant cette part de liberté est sans doute largement surdéterminée par les logiques de la société marchande.

L'appropriation de l'espace, ce reste de pouvoir que l'on conserve sur le monde, lorsqu'il a disparu du travail, constitue l'un des avantages de la culture domestique et en même temps l'un de ses moteurs essentiels. Elle est, d'une certaine manière, la trace actuelle de cette culture du paysan de Loos. Mais à sa différence, l'appropriation structure aussi le passage de la nécessité élémentaire d'un abri vers le plaisir de l'habiter.

Du client à l'habitant objet

Auparavant cantonné dans la construction de grands édifices, civils ou religieux, de la résidence aristocratique ou de l'immeuble bourgeois, l'architecte était en relation directe avec celui qui faisait appel à ses compétences. Perçu dans la société du XIXe siècle comme un notable, image qu'il conservait encore dans les années 50 de ce siècle, son activité le plaçait face à des demandes qu'il cernait d'autant mieux qu'elles renvoyaient à un milieu social dont il faisait partie.

La revendication du Mouvement moderne en faveur du logement du plus grand nombre a placé l'architecte dans une toute autre situation. Alors qu'auparavant l'architecte restait en relation étroite avec son client, il va s'en trouver, dans la conception du logement de masse, plus éloigné, pour ne pas dire complètement coupé. L'architecte construira dès lors pour un homme abstrait, l'homme de la "société machiniste". Les "cadeaux de la technique", chers à

A L'ECOUTE DE L'HABITANT

Le Corbusier, sont censés le libérer, en faire un homme moderne, détaché des racines qui l'asservissaient au passé.

Certes la "société de consommation", le développement de l'information ont bouleversé la distribution des individus, fait tombé certaines barrières de classes, de générations, de niveaux culturels. Mais, son avènement n'a réduit ni les écarts de conditions, rendus encore plus flagrants avec la crise, ni les multiples distinctions qu'introduisent les groupes et les individus pour construire leur identité, leur volonté de dire leur existence singulière dans la masse.

Ainsi, les Modernes se sont trouvés enfermés dans une vision de l'homme trop strictement inspirée par les universaux des Lumières et les exigences biologiques d'une époque marquée par l'hygiénisme, d'une part, et les espoirs démesurés placés dans la science et la technique, d'autre part. Finalement, ils ne sont jamais parvenus à penser l'égalité face au logement que sous la forme de l'indifférenciation totale et l'homme pouvant y avoir accès que sous l'aspect d'un homme standard placé dans une architecture standard. Le concept de "cellule", qui qualifie, dans leur jargon, l'appartement des HLM, dit bien, plutôt que la référence pénitentiaire, la vision moléculaire, élémentariste, qu'ont les Modernes de la société.

Le "logement du plus grand nombre", projet démocratique, a ainsi tendu, d'une manière paradoxale, à effacer la diversité constitutive de la population modeste qu'il a accueillie, et à creuser davantage l'écart qui la séparait des autres groupes sociaux. Si l'égalité règne en effet, d'une certaine manière, dans l'habitat social conçu par les Modernes, il y réduit la moindre particularité dans l'identité des "cellules" standard. Et la différence de la barre et de la tour avec les autres formes de logements est encore accentuée par leur vieillissement précoce. Ce contraste montre qu'en réalité,

ARCHITECTURES A VIVRE

l'égalité portée par la cellule standard n'a de place qu'à l'intérieur de l'espace du pauvre.

Les habitants sujets

Ceci n'est pas sans expliquer que jamais un habitat, à moins qu'on y inclue les formes de la résidence imposée, la prison et l'hôpital, ne semble avoir connu le rejet qui caractérise le grand ensemble. Bien sûr de bons et beaux esprits vous diront l'attachement des "zupiens" "captifs" à ce toit qui constitue le dernier recours pour le reste de leur dignité menacée. Et puis, lorsqu'on y réfléchit, est-il possible pour ceux-là, qui, lorsqu'ils en viennent à la confidence, vous parlent de ce projet de pavillon raté, de disqualifier le lieu d'une vie qu'ils ont déjà tant de mal à conduire ? L'attachement que l'on a à ces barres ou ces tours, la larme que l'on verse lorsqu'ils sont implosés, ne concerne pas le grand ensemble, mais cette part de soi et des siens qui s'y est désespérément inscrite, faute d'avoir eu la possibilité d'un autre choix.

En réalité, la répulsion vis-à-vis du grand ensemble n'est pas seulement entretenue par le rêve pavillonnaire, modèle vers lequel tendent les couches moyennes et qu'essaient d'atteindre des milieux moins favorisés. Et ce n'est pas dans l'opposition artificielle du collectif et de l'individuel que le malaise est essentiellement contenu. Il repose aussi sur la perte, dans l'architecture de l'habitat, de dispositions matérielles précises qui faisaient sens dans l'accomplissement des pratiques habitantes.

Jusqu'alors ces dispositions, inspirées par des modèles culturels dont le fonctionnement ne s'offre pas spontanément à notre compréhension, allaient de soi, étaient convenues, portées implicitement par le savoir-faire des maîtres d'œuvre*. Dans son travail obstiné de rupture à l'égard de la tradition architecturale, le

A L'ECOUTE DE L'HABITANT

Mouvement moderne avait cru opportun de liquider ces héritages. Au lieu de discerner l'essentiel de l'anecdotique, ce goût un peu exagéré de la décoration bavarde qui caractérise une certaine fin de XIXe siècle, les Modernes firent place nette, reprirent le problème de la maison comme si elle n'avait jamais existée, comme si, brusquement, elles surgissaient de l'imaginaire technique de la société industrielle. Sa conception fut réduite à des questions fonctionnelles ; son épaisseur historique et imaginaire, accumulation et combinaison d'éléments de grande permanence et de changements progressifs, fut niée.

Le sociologue Henri Raymond a remis en cause, en son temps, les certitudes et la toute puissance de l'idéologie anti-pavillonnaire. Il dévoila, dès 1964, les structures anthropologiques, établies sur la longue durée, qui orientaient l'usage de l'habitation et trouvaient le support de leur accomplissement dans les dispositions de l'espace construit.

Ainsi se révélait la distinction entre le devant et le derrière, le montré et le caché, le propre et le sale, ainsi que les marquages de l'espace qui soulignaient ces distinctions, informaient des transitions. La parole de l'habitant véhiculait ces opérations, en disait les motivations et montrait que les pratiques de l'espace allaient au delà des seules exigences du confort technique, d'abord codifié par les Modernes et plus tard par les administrations. L'appui d'une fenêtre et la marquise* d'une entrée étaient des techniques qui, finalement, ne prenaient sens qu'en regard d'un décor floral et d'un accueil propres à l'habitant.

Le grand ensemble avait oublié tout cela. Logement minimal, sa facture se révéla souvent incapable de recevoir la plus petite initiative de l'habitant. Leurs occupants la développèrent désespérément à l'intérieur, le bricoleur étant souvent privé d'atelier et la "main verte" de balcon pour y soigner ses fleurs. A l'extérieur,

ARCHITECTURES A VIVRE

on se trouvait numérisé par des cages d'escalier indistinctes et désorientés par des barres et des tours sans "devant derrière", des espaces verts qui vous exposaient aux milles regards des barres au lieu de vous offrir les relations discrètes du jardin public.

Les architectes des générations d'après les Modernes, tout en assumant la vindicte habitante, ont su se mettre à son écoute, faire leur profits de la critique des sociologues et sont parvenus, sur certains plans, à en tirer des conséquences positives dans la conception des logements. Cette remise en cause n'a été possible qu'avec le concours d'une maîtrise d'ouvrage* elle-même plus attentive aux griefs des habitants. Dans le cadre de programmes moins ambitieux, d'une reconquête d'espaces urbains plus centraux, des opérations de meilleure qualité ont vu le jour à partir des années 80.

Elles veillent à une composition des logements plus diversifiée, tant en ce qui concerne la typologie*, que les catégories sociales accueillies, cependant que les valeurs éprouvées de l'urbanité sont réintroduites dans la disposition d'ensemble de ces quartiers. Les opérations réalisées à Berlin depuis 1987, comme celle de la ZAC* de Bercy achevée récemment à Paris, savent désormais distinguer l'espace donnant sur la rue de celui qui s'ouvre sur un jardin intérieur plus privatif et offrir aux habitants un choix d'appartements qui ne leur donne pas l'impression de retrouver, chez les autres, les dispositions de leur propre logement.

On ne dira jamais assez combien la réhabilitation des centres anciens a contribué au retour de "conventions" urbaines éprouvées, comme les appelle l'architecte Bernard Huet. Réexplorant l'histoire en intervenant sur la ville ancienne, beaucoup d'architectes, auparavant entretenus dans l'idée, très présente dans le Mouvement moderne, qu'ils allaient refaire le monde, ont abandonné l'illusion de la page blanche pour regarder autour d'eux, tenir compte de la ville existante, de l'habitant et du contexte bâti.

La ville habitable

Le langage courant dit bien les différentes échelles de l'habiter. On habite chez soi, mais on habite aussi telle ou telle ville, tel ou tel village. La maison, et la ville, cette grande maison chère à Alberti, forment un système intégré : elles disent le lien de l'homme, de la famille, à la société. Dans l'imaginaire social, la maison située à l'écart abrite souvent un être inquiétant, sorcière ou ogre des contes d'enfants, plutôt qu'un bon ermite, et, aujourd'hui, le pavillon isolé ne constitue un havre de paix que dans la mesure où la ville s'est rendue suffisamment insupportable pour donner quelques mérites à la bergerie de Marie-Antoinette. Mais surtout il est relié par les réseaux de toutes sortes qui n'en font plus véritablement un lieu hors du monde. La ville proche l'a sous haute surveillance, pour y soigner un malade, y réparer une machine à laver ou y éteindre un incendie.

Habiter la maison et la ville

Grande affaire d'architecture et d'urbanisme soulevée à la fin du siècle dernier, le logement avait capté des activités autrefois urbaines, les avait familialisées et domestiquées, depuis le lavoir public jusqu'au cinéma. Ce retrait dans l'habitat, dont le spectacle télévisuel constitue l'un des sommets, est aujourd'hui concurrencé par l'attrait potentiel d'une ville qui véhicule et accueille d'autres formes de rencontre et de sociabilité.

La ville industrielle inhabitable, que beaucoup ont fui pour les périphéries, tend à être supplantée, depuis plusieurs décennies, par

ARCHITECTURES A VIVRE

la ville des affaires et du commerce, plus aimable. Les centres en portent témoignage : ils sont réinvestis par les espaces valorisés de la chalandise et des services, plus que par l'habitat, il est vrai, car le prix des terrains, de l'immobilier et des loyers continue de favoriser, d'une autre manière, la mise à l'écart du logement, en tout cas de standing modeste.

Repliée dans un logement au confort chèrement acquis, mais de plus en plus excentré, dans les cités périphériques ou les pavillons de banlieue, la société est cependant partie à la reconquête des centres historiques que l'automobile lui avait ravis. La tendance est toutefois incertaine et loin d'être universelle. Les hypercentres commerciaux édifient, par exemple, des centralités périphériques d'une autre nature : la misère architecturale de leurs hangars et la pauvreté paysagère de leurs parkings n'échappent pas complètement au piéton refoulé, cramponnant le volant de sa voiture ou le guidon de son "caddie". Aux USA, à défaut de disposer d'un centre historique, des villes champignons telles que Houston et Dallas ont dressé en guise de centre des gratte-ciel de bureaux donnant sur de vastes atriiums intérieurs. La relation de ces espaces de travail aux villas situées en périphérie est alors assurée par d'immenses parkings et d'interminables galeries souterraines, que tentent de compenser de dérisoires espaces publics extérieurs.

Jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, la ville européenne et ses rues étaient un lieu de vie intense que favorisaient l'exiguïté du logement et l'intégration à l'habitat d'une activité artisanale ou commerciale encore caractéristique de la vie urbaine de cette époque. L'échoppe de l'artisan a tendu à disparaître comme forme de travail lié à la famille, de même que le travail à domicile, qui semble pourtant y revenir à nouveau. L'usine et le grand magasin ont ainsi progressivement supplanté l'atelier et la boutique. Sur un autre plan, l'école, puis le collège ont tiré les enfants de la rue ou de l'usine pour leur donner une instruction élémentaire et, pour les loisirs, les ont attirés dans ce que l'on a appelé les "équipements".

Si vie de travail et vie familiale sont plus dissociées qu'autrefois, l'habiter n'est pas seulement limité à l'habitat, à l'univers domestique, celui de l'appartement ou du pavillon. Le confort, ce terme franglais qui désigne une certaine qualité de l'habiter, ou, pour le dire autrement, le sentiment intellectuel et la sensation

LA VILLE HABITABLE

corporelle d'être bien dans un lieu, est en effet un objectif aussi pertinent pour l'habitat que pour l'école, la bibliothèque, l'usine et la salle de sport.

En plus de la qualité d'accueil souhaitée pour ces lieux qui reçoivent le public ou constituent un cadre de travail, on attend aussi, désormais, que la ville soit habitable, qu'elle ne soit plus simplement un espace de circulations mécaniques qui mènent au logement, au travail ou à l'équipement, mais qu'elle soit un lieu où le piéton retrouve plus qu'un trottoir encombré pour déambuler, qu'un passage clouté pour se mettre hors du danger obsédant de l'automobile, qu'elle soit un espace où le vieillard puisse disposer d'un banc pour reprendre son souffle, l'enfant un chemin protégé pour aller à l'école ou à la maison des jeunes. Cette habitabilité de la ville, pensée pour des corps fragiles, ne serait pas complète si son aménagement ne prenait pas en compte la qualité des espaces traversés, séquences d'images perçues aux rythmes de la marche à pied.

Le logement et l'“équipement”

En même temps qu'il a condamné la "rue-corridor" au profit des "voies de circulation", qui privilégient en fait l'automobile, le Mouvement moderne a banalisé les espaces collectifs clos, qu'il a appelé "équipements". Alors que l'édifice public, dans l'urbanisme du XIXe siècle, tout en étant proche du logement, structurait l'espace urbain, l'“équipement” devint souvent, dans le projet moderne, l'appendice du logement, conception qui prévaudra chez Le Corbusier.

A la manière de bien des constructions réalisées dans les années d'après guerre, ces "équipements", qu'ils soient maisons de quartier, églises ou écoles, sont souvent conçus d'une manière stéréotypée, plus en fonction de la technique à laquelle ils font appel qu'en regard de leur destination et de ce qu'elle pourrait signifier pour celui qui va en faire usage.

L'“équipement” est presque volontairement banal dans son architecture, à la mesure de la gestion administrative moderne qui se déploie sur la ville, numérote et immatricule les assurés sociaux, les véhicules et les "cages" d'escalier. Il n'a aucunement comme intention de signaler, par une mise en scène quelconque, une mission

ARCHITECTURES A VIVRE

sociale, éducative ou culturelle, comme prétendaient le faire le couple mairie-école dans le moindre bourg du XIXe siècle.

Et paradoxalement, dans le grand ensemble, c'est le logement qui est "monumental", soit qu'il se distribue dans une immense muraille comme le Corviale, cette barre d'un gigantisme inégalé, située à Rome (un kilomètre de long), soit qu'il s'empile dans les 20 étages d'une tour, comme il en existe dans toutes les grandes cités d'habitat social modernes. En France précisément, où le besoin en logements a suscité après guerre un fort engagement de l'Etat, il y a dans le paysage des villes, souvent bouleversé par la brusque érection des ZUP, l'expression de ce qu'on a appelé le "gigantisme" des grands ensembles. L'"Etat-providence" y a exprimé, aidé par la propension démiurgique des architectes, le caractère monumental de son œuvre généreuse dans le domaine du logement.

Alors que, dans la ville ancienne, l'effet monumental était réservé à l'édifice qui rassemblait la collectivité, cependant que les habitations venaient se grouper à ses pieds, ce rôle est dévolu, dans le grand ensemble, aux tours qui isolent les familles dans des cellules superposées, tandis que les espaces de leur rencontre flottent, minuscules, à l'ombre des immenses bâtiments d'habitation. Le logement était auparavant une contribution discrète, une "affaire de famille", plutôt privée. Il devient dans la ZUP, à travers cette monumentalité domestique inappropriée, une affaire d'Etat. Il s'agit en fait d'une véritable inversion des valeurs urbaines.

La tour, symbole de l'architecture moderne ?

Certes, la tour, outre qu'elle répond aux exigences d'un sol urbain "hors de prix", constitue un indéniable symbole de notre monde moderne. Après les colosses de l'Antiquité, les campaniles italiens et les beffrois de la Renaissance, après les cheminées de l'ère industrielle, l'élan vertical des tours raconte aujourd'hui le triomphe de la banque, dressé en autant de gratte-ciel et de *World Trade Centers*. L'ascenseur, apparu dans la seconde moitié du XIXe siècle, a donné naissance à une typologie d'immeuble dont la ville américaine, au damier à peine rempli de constructions, a su tirer une silhouette stupéfiante (*skyline*), marquée par l'émergence groupée des tours en son centre.

LA VILLE HABITABLE

La tour reste aux USA la grande affaire des architectes les plus en vue (Philip Johnson, Skidmore, Owings and Merrill, I. M. Pei, plus récemment Helmut Jahn). Après avoir rivalisé dans les solutions techniques conduisant à des hauteurs sans cesse plus élevées (le record étant détenu par la *Sears Towers*, à Chicago : 443 mètres), la forme des gratte-ciel est au cœur de la concurrence signalétique à laquelle se livrent les sociétés commanditaires de ces édifices et leurs architectes. Au demeurant, la tour, comme performance, dit bien la réussite du monde marchand et ce que la hauteur, vertu jupitérienne, garde comme force d'évocation symbolique dans nos sociétés.

Une monumentalité mieux intégrée

Si la vieille Europe a trop facilement cédé, dans les années 60, au mirage des gratte-ciel du Nouveau Monde, en particulier à Paris dans le quartier de la Défense, elle a aujourd'hui retrouvé les formes d'une monumentalité qui renoue plus heureusement avec sa tradition architecturale. A l'héroïsme solitaire des grands bâtiments conçus par les Modernes, a succédé la construction d'édifices dialoguant mieux avec leur contexte urbain.

Ils se retrouvent par ailleurs investis d'un sens qui se réfère plus clairement à leur destination et qui prend en compte le lieu où ils s'implantent. Ainsi, Pei ne construit pas au Louvre, à Paris, comme il construit aux Etats Unis ou à Hong Kong, et l'Anglais Norman Foster sait adapter sa virtuosité technique, largement exprimée dans des sièges de banques à Tokyo et Hong Kong, dans la confrontation, très emprunte d'histoire, de sa médiathèque "Carré d'Art" avec la célèbre Maison carrée de Nîmes.

En fait, l'imitation de l'architecture du Nouveau Monde et de ses terres vierges, si accueillantes pour les expériences des Occidentaux chassés par le nazisme, n'est plus la seule référence d'un "style international" impossible. L'Arche de la Défense, intuition monumentale et géniale d'un petit professeur danois à peine connu, Otto Van Spreckelsen, donne la juste mesure, après tant de projets avortés, du poids de l'histoire, de la vitalité d'un axe, ponctué par une somme de repères qui, en construisant siècle après siècle la perspective historique, conditionnent les édifices qui se succèdent. La ville européenne réaffirme aujourd'hui une identité,

ARCHITECTURES A VIVRE

son histoire, cependant que le modèle de croissance occidental né en Europe, mais déployé pleinement aux Etats Unis, aigüise les performances constructives vertigineuses de Hong Kong et Singapour.

Architectures fédérées par l'espace public

La ville en voiture, cette réalité de certaines villes américaines comme Los Angeles, qui semble bien se conjuguer, tant avec l'univers des tours qu'avec celui d'une périphérie pavillonnaire aux limites introuvables, menaçait aussi la ville européenne d'un éventrement accentué par les voies de circulation. Cette conception de la ville a, depuis, avec son cortège d'embouteillages, de stationnement impossible et de pollution, perdu son caractère d'évidence. Le piéton a en effet retrouvé des droits qui redonnent sens à la flânerie et, par là-même, à la rue et à l'architecture qui la borde. Le défilement des images urbaines, encore fondé en périphérie sur la vitesse automobile, créant aux entrées de villes un paysage saturé d'affiches publicitaires, retrouve en centre ville un rythme qui réordonne la relation entre but du déplacement et parcours qui y conduit. Le parcours lui-même prend sens.

Le patrimoine architectural, auparavant circonscrit à de grands édifices religieux, militaires ou à de grandes demeures aristocratiques, tend progressivement à intégrer leurs abords, puis des quartiers distingués pour la qualité de leur architecture domestique la plus modeste. Des zones centrales entières en viennent ainsi à être soumises à des mesures de protection. Elles concernent avant tout l'aspect extérieur des immeubles, l'intérieur étant essentiellement soumis à une mise aux normes d'habitabilité. Leurs effets, longs à venir, car ils posent le délicat problème du maintien en place des populations de ces quartiers, entraîne une valorisation importante de l'espace public des centres urbains.

L'extension du patrimoine urbain suscite un engouement redoublé pour les centres anciens et encourage de la part des municipalités la création de zones piétonnes plus étendues. L'espace public tend ainsi à fédérer les éléments de l'architecture monumentale en reliant les pôles qu'elle constitue par des réseaux de rues dont les façades sont restaurées, les boutiques conviées à

LA VILLE HABITABLE

subordonner leur vitrine aux exigences de protection patrimoniale et les rues et les places aménagées de mobiliers urbains spécifiques et de traitement de sol en matériaux de qualité.

Pouce après pouce, les automobiles et la coulée d'asphalte qu'avait entraînée leur pénétration en cœur de ville refluent vers la périphérie, cependant que des moyens de transports collectifs viennent les remplacer, déroulant sur le "site propre" de leur cheminement la trace de leur passage. Le tramway, réintroduit dans de nombreuses villes d'Europe, redonne ainsi de la cohérence à la cité, crée une armature dans un réseau qui antérieurement foisonnait en des circulations sans véritable hiérarchie, rapproche des quartiers excentrés du centre, les y rattache concrètement par les rails de la voie.

D'une certaine manière, les architectes procèdent à un travail de reconstitution de l'unité architecturale de la ville par un traitement privilégié de l'espace public. Pourtant cette entreprise ne va pas de soi : elle se heurte à l'éclatement de la propriété et des intérêts dans un contexte de démocratie libérale. Car, si la voie est publique, la façade est la paroi d'un immeuble privé que le regard public prétend contrôler esthétiquement. Autrefois, la volonté du Prince, par des mesures d'alignement et d'ordonnancement, imposait la discipline des façades et faisait ainsi de la ville un espace rallié à sa volonté d'ordre.

Aujourd'hui, la légitimité du regard ne peut trouver véritablement son principe que dans le consensus réalisé autour de l'appropriation patrimoniale de la ville ancienne. Ce consensus dit, d'une certaine manière, l'élargissement de l'intérêt du public pour la question des paysages urbains, de l'architecture et de la ville. Il témoigne aussi du symbole d'identité et d'enracinement que l'habitant semble trouver dans la ville ancienne et dans l'espace public qui en restitue l'unité. L'architecture contemporaine est pressée d'en tenir compte dans les projets nouveaux qu'elle conçoit.

ARCHITECTURES A VIVRE

La place de l'architecture

Les aspirations démocratiques de nos sociétés modernes rendent intolérable l'écart qui sépare la "bicoque" du pauvre et le palace du riche, cependant que l'image et le voyage ont rendu plus présents de tels contrastes, tant dans les pays développés que dans ceux qui aspirent à atteindre leur niveau, sans renier leurs singularités positives. En ce sens, les missions de l'architecture, entendues comme gain de confort corporel et visuel, semblent devoir s'élargir, comme le souhaitaient déjà les Modernes, pour répondre à l'attente sans cesse plus partagée d'un cadre bâti de meilleure qualité. Cette perspective tend en même temps à redéfinir une autre hiérarchie entre la prouesse monumentale et l'architecture quotidienne, avec certes, le risque d'amoindrir l'effet d'étonnement, voire d'intimidation, qui a souvent été recherché dans l'édifice exceptionnel, expression d'un pouvoir comme d'une idée.

L'architecture est-elle capable de satisfaire ce projet, sans sombrer dans le dogme d'un "style international" désavoué ou les manifestations cacophoniques d'œuvres essentiellement inscrites dans la logique du choc esthétique ? La réponse se trouve sans doute là où s'édifie une architecture respectueuse de la pluralité des publics et plus volontiers étalonnée à la mesure de celui qui habite qu'à l'aune de ceux qui régissent un marché de l'art architectural.

L'architecture, production banalisée?

Autrefois à la pointe des inventions techniques, dans ses productions les plus audacieuses, l'architecture ne semble plus bénéficier aujourd'hui que du transfert des innovations nées dans

ARCHITECTURES A VIVRE

d'autres domaines industriels, ceux de l'espace et de l'informatique notamment. Ils témoignent des avancées technologiques les plus fabuleuses du monde actuel et celles-ci captent un émerveillement qui autrefois allait à l'architecture. Cette nouvelle situation pourrait expliquer l'intérêt moins grand que suscite l'architecture contemporaine.

Le béton, innovation importante de l'architecture moderne, dont les performances ont encore été augmentée avec la pré-contrainte*, est plus décrié qu'il n'est loué, même si les portées ou autres prouesses qu'il a permis à l'Arche de la Défense forcent l'admiration. Là encore les excès de son utilisation renvoient à l'univers bétonné qu'il a produit dans les grands ensembles, et provoquent plus d'aversion que de louanges.

Quant au métal, il conserve la connotation industrielle qui marque son emploi exhaustif dans l'architecture des bâtiments d'usine et ce n'est qu'au profit de détournements fort provoquants que des architectes, comme Jean Nouvel dans ses immeubles de logement *Nemausus* à Nîmes, parviennent à suggérer une architecture de loft et de wagon-bateau qui n'est pas sans séduire une frange de public jeune et anticonformiste.

Le verre, autre matériau particulièrement employé dans l'architecture moderne, est également frappé d'une certaine méfiance. Il dévoile, au grand bonheur des architectes, ce que l'architecture autrefois cachait et donne accès à une lumière généralement souhaitée, mais aussi à des rayonnements caloriques trop agressifs, et coûteusement maîtrisés.

En réalité, si aujourd'hui le béton, le métal et le verre restent des matériaux essentiels de l'architecture contemporaine, les techniques d'habillage et de "carrossage", tant extérieures qu'intérieures, leur donnent un aspect moins brutal et conduisent à remettre en cause une recherche de vérité constructive, propre aux Modernes, qui a mal affronté le temps. Et c'est aussi et encore en empruntant à un imaginaire technique qui évoque la machine que les architectures les plus axées sur l'innovation technique parviennent à étonner, comme si l'architecture ne pouvait plus faire naître de ses propres ressources les arguments de son renouvellement.

L'architecture, par les matériaux qu'elle employait, dénotait autrefois un rapport très étroit au site où elle s'implantait. Bien que

LA PLACE DE L'ARCHITECTURE

les matériaux aient perdus ce caractère d'immédiateté à la terre dont ils proviennent, l'architecture conserve encore une relation très intime au sol dans lequel elle s'ancre. Sur ce plan, Le Corbusier et ses pilotis, comme les *mobil home* et autres constructions démontables et déplaçables, ne sont pas parvenus à la "libérer", et, à ce titre, l'architecture conserve quelque chose d'unique qui la distingue des autres productions techniques. Celles-ci ont connu une standardisation qui, pour l'architecture, n'a guère de sens, aussi bien dans les édifices de grande dimension que dans le logement, où l'industrialisation a contribué à l'échec des grands ensembles.

Cette particularité est renforcée par une longue histoire qui inscrit l'architecture dans les "arts libéraux" et la tient à distance de la production industrielle. Et pourtant l'architecture, par la forte prégnance des besoins fondamentaux qu'elle sert, ne s'apparente pas exactement, non plus, aux autres arts.

L'architecture, art appliqué

Le philosophe Kant, qui est pour beaucoup dans notre conception moderne de l'Art, soulignait déjà au début du XIXe siècle combien l'usage que devait servir l'architecture faisait obstacle au détachement qui doit guider l'appréciation d'une œuvre. A l'écart des "arts libres" (littérature, musique, peinture...), l'architecture est donc plutôt à situer, selon lui, du côté des "arts mécaniques", ce que nous appelons plus volontiers aujourd'hui les arts appliqués.

Dans ce type de production, la dimension plastique intervient comme la qualité supplémentaire d'un objet dont la destination principale est par ailleurs clairement identifiée. Le *design* assume cette dimension et le travail de l'ingénieur Roger Tallon sur la plastique tant intérieure qu'extérieure du TGV constitue une contribution parmi d'autres à la production de cette belle machine. Ce qu'en attend l'utilisateur, c'est d'abord qu'elle l'achemine rapidement, mais aussi dans des conditions de confort qui ne lui sont pas indifférentes. Quand au profil de la machine, il renvoie une image de dynamisme qui travaille l'imaginaire social et se répand comme une trainée de poudre en logos de banques ou de supermarchés.

L'architecture, on l'a dit, n'entre pas exactement dans le type de définition qui caractérise la machine, et cette tentative d'assimilation, établie par les Modernes, a conduit à l'échec.

ARCHITECTURES A VIVRE

L'architecture accueille en fait une attente complexe qui ne se résume pas dans une destination principale simple, telle que la rapidité d'un mode de transport ou la qualité de cuisson d'un aliment. Sa finalité se rapporte à une pratique d'une densité considérable, celle de l'habiter, qui accueille autant les pratiques domestiques que les autres activités de la société, et forme une chaîne de lieux solidaires, allant du logis à notre terre maison, en passant par ce lieu de vie sociale essentielle que constitue la ville.

L'habiter d'aujourd'hui n'est peut-être pas nécessairement plus complexe que celui d'hier. Il présente la même densité anthropologique. Mais, dans un monde où la prolifération des objets techniques multiplie de façon boulimique leur consommation, le mieux vivre invite aussi à rétablir des équilibres menacés. Ainsi, l'air conditionné, cet "air exact" cher à Le Corbusier, peut constituer un certain progrès, mais aussi faire obstacle au besoin profondément intériorisé que nous avons d'ouvrir notre fenêtre sur le monde.

En plus de la compétence technique et de la virtuosité plastique, l'architecte a donc de plus en plus besoin de l'éclairage des sciences sociales pour penser cette complexité de l'habiter et informer, au sens premier du terme, son architecture des attentes anthropologiques de celui qui vit l'espace construit. De la même manière que l'architecture s'est enrichie, au XIXe siècle, des génies civil et constructif, elle est aujourd'hui en mesure de bénéficier d'une connaissance de la société qui a fait de notables progrès depuis la seconde moitié de ce siècle.

L'architecture, art public de publics disparates

Une autre difficulté de l'architecture réside aussi dans la variété des publics qu'elle doit satisfaire. Inscrite autrefois dans les Beaux-Arts, largement limitée aux grands édifices, l'architecture laissait à la simple construction la modeste maison. L'annexion du logement populaire par les Modernes a étendu les prétentions de l'architecture à la production du plus banal bâtiment. Alors qu'autrefois, on s'en tenait à son espace de vie immédiat et que l'on s'alarmait moins des poches de laideur et de pauvreté, l'opinion est aujourd'hui devenue attentive à la production d'un cadre bâti harmonieux. La

LA PLACE DE L'ARCHITECTURE

multiplication des voyages et l'envahissement des images a renforcé ce phénomène. Pourtant cet objectif, en même temps qu'il constitue une aspiration sociale et culturelle largement partagée, reste aussi variablement interprété.

Faisant irruption dans l'espace quotidien, les constructions imposent en effet leur présence et participent à une saturation d'images qui répond à autant de logiques et d'esthétiques que d'intérêts publics et privés existants. Ainsi, paradoxalement, une même déclaration affichée de souci du paysage peut donner lieu à des incohérences qui, par leur multiplication, contribuent à le dégrader irréversiblement.

D'une certaine manière, la maison "clefs en mains" alimente sa légitimité par le désastre des grands ensembles industrialisés. Mais elle engendre elle-même le gâchis paysager d'une urbanisation dont la conduite est bien plus assurée par la vente d'espace rural et de "maisons de maçons" que par la maîtrise de leurs territoires par les communes. L'aspiration à l'antidote naturel est alors bientôt déçue par la difficulté des déplacements, l'éloignement des services et le "mitage"* de l'espace rural lui même. L'univers nostalgique du paysan auto-organisateur de son espace et de sa culture d'"harmonie", dont nous parlait Adolf Loos, est bien loin.

Mécénat d'Etat et marché protégé

L'architecture serait-elle alors à la construction ce que la littérature est à la presse ? Autrement dit le pavillon "néo-régional" et le hangar de supermarché seraient-ils les équivalents de la presse de cœur ou de la presse à sensation, cependant que la Cité de la Musique participerait à l'architecture comme "L'Amant" à la littérature. La question est probablement du même ordre et cependant différente.

Du même ordre, avec cette nuance rassurante qu'entre l'excellence et la médiocrité, il y a l'intéressant papier et l'honorable écriture du bon journaliste, comme le bel ouvrage sans prétention de l'architecte compétent ; cependant différente, parce que la visibilité, la présence au monde de ces productions ne fonctionnent pas de la même manière, n'ont pas le même rapport au public. La mauvaise "littérature" peut se cacher au fond d'un kiosque et on

ARCHITECTURES A VIVRE

peut toujours "zaper" pour échapper au navet présenté sur telle ou telle chaîne de télévision.

On pourra nous objecter que l'on peut fuir les "horreurs architecturales". Peut-être, mais on ne pourra nous faire oublier qu'on a forcé des gens à vivre dans l'architecture des grands ensembles, au nom du bien qu'on voulait pour eux. On l'a fait en regardant de haut l'"anarchie pavillonnaire". Elle était certes regrettable, mais sans doute bien anecdotique à côté de cette "grande œuvre" des ZUP devenue désastre, et les logiques pavillonnaires méritaient une autre attitude que le dédain : celle de l'écoute. Au moins la littérature n'a-t-elle pas eu la prétention d'imposer ses œuvres aux habitants de ces cités et le prestige des écrivains est-il ainsi resté intact.

En s'engageant dans la résolution du logement du plus grand nombre, les Modernes, souvent isolés comme "avant garde", ont acquis la reconnaissance du pouvoir et ce n'est qu'en bénéficiant de cet aval qu'ils ont pu imposer leur esthétique dans les grands ensembles, sans avoir, il est vrai, les moyens d'en contrôler totalement l'application. C'est là leur seule excuse. Mais, parvenus à la notoriété par l'audace de leur proposition, ils ont atteint la notabilité, position qui conduit souvent à la suffisance. Fort de cette position, ils ont fait de l'habitant cet objet dont nous avons parlé.

A travers ce marché d'Etat qui lui livrait, un temps docile, la clientèle obligée des HLM, il s'est ainsi reproduit une situation de protection du milieu, qui n'est pas sans rappeler les rapports de l'architecte au Prince. En même temps qu'il lui donne un travail assuré, ce mécénat d'Etat ne l'invite guère à se rapprocher des préoccupations des habitants. Si le soutien à la recherche de voies nouvelles est indispensable, le mécénat ne peut se faire contre les habitants. Certes, les choses ont changé dans ce domaine, mais les escroqueries à l'innovation existent encore, y compris dans le logement, et le problème est qu'au nom de l'habitant, elles se font souvent sur son dos.

En fait, l'habitant et l'architecte sont dans des logiques opposées qu'il serait nécessaire de rapprocher. Pour aller vite, ce qui est toujours excessif, le "bien vivre" structure les pratiques de l'habitant et le "voir beau" anime la démarche de l'architecte. Ces

LA PLACE DE L'ARCHITECTURE

logiques ne sont pas inconciliables et leur combinaison constitue au contraire une rencontre nécessaire à la réalisation d'un cadre de vie de qualité, respectueux de la pluralité des publics, de la cohérence et de la variété des paysages construits.

La contemplation et la vie

Là encore, la distinction établie entre l'architecture de l'artiste et l'habitation du pauvre n'est pas sans devoir aux critères du jugement de l'art énoncés par Kant. Elle n'est pas sans faire problème pour le rapprochement de ces logiques opposées de l'architecte et de l'habitant. Selon Kant en effet, la valeur d'une œuvre doit être indépendante de l'intérêt matériel ou symbolique qu'y peut trouver celui qui la considère. Remarque pertinente en une époque où nombre d'œuvres, bien plus qu'aujourd'hui, s'attachaient à flatter l'amour propre des grands.

Avec le point de vue kantien, l'utilité, ce principe qui guide, avec la solidité et la beauté, le travail de l'architecte, a été quelque peu déconsidérée. La construction tend à subir le même sort, cependant que la "décoration" a retenu toute l'attention de l'architecte. Paradoxalement, à y bien regarder, c'est aussi sur ce plan que se sont démarqués les Modernes. En déclarant que "le décor est un crime", ils ont participé à ce qui est avant tout une querelle de styles, même s'ils se sont prononcés pour une "esthétique de l'ingénieur".

Dans ce mouvement d'esthétisation de l'architecture, la suprématie acquise par la perception visuelle, depuis l'avènement de la perspective à la Renaissance, tend à avoir raison de l'attention concrète portée à l'espace, comme lieu d'accueil du corps. Ce corps, fait d'intelligence et de sensibilité, est mis à distance de l'architecture comme l'œil est à distance du paysage pictural qu'il contemple. Le corps n'est plus cette partie de soi qui évolue dans l'espace, s'y place dans différentes positions et se met en observation, en repos ou en relation avec d'autres corps.

Le corps est réduit à l'œil qui voit. La contemplation, exercice du regard, supplante l'accomplissement de la vie. La contemplation est la posture légitime de l'amateur d'art moderne et relègue dans une position seconde la vie dans l'espace. Le rapport d'intimité de l'habitant à son lieu de vie, approprié totalement, visuellement,

ARCHITECTURES A VIVRE

tactilement, olfactivement et auditivement, pris comme critère principal de la qualité architecturale est considéré comme une erreur de goût indigne de la haute culture architecturale.

A partir de là s'est construit un univers culturel et artistique, celui des architectes, qui fonctionne sur une mise en scène de différences opérées d'abord sur le plan de la forme vue, visitée et revisitée, mais non véritablement vécue. Ce monde d'initiés structure alors une compétition où le choc et la provocation ont eu tendance à s'instituer en marques d'excellence. Cette compétition construit en même temps une œuvre dont la cohérence n'est pas en rapport avec le lieu et les habitants concernés, mais avec le cheminement de l'architecte-artiste. Son espace est avant tout celui de ses œuvres accumulées et médiatisées.

Certes, il s'agit là d'un comportement qui concerne avant tout les architectes "médiatiques", ceux dont le milieu fait ses vedettes, et que met en scène la presse. Mais ce phénomène n'est pas sans structurer, comme mode de pensée dominant, l'ensemble de cette profession, même si les cultures nationales et les individualités y apportent des nuances. En tout cas, cette disposition d'esprit devra évoluer, comme elle l'a partiellement fait, si les architectes souhaitent se rapprocher du public. Ils ont certes reconquis leur qualité d'artiste, et ont fait oublier leur casque de bétonneur, mais ceci est insuffisant pour conduire leur travail vers une architecture qui ne soit pas seulement à voir, mais aussi à vivre.

Bibliographie

- ARGAN, Giulio Carlo, *Gropius et le Bauhaus*, (1951), Denoël Gonthier, 1979.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P. U. F., 1957.
- BARBEY, Gilles, *L'évasion domestique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, Collection d'architecture, 1990.
- BOUDON, Philippe, *Pessac de Le Corbusier*, Paris, Dunod, 1969.
- BOFFIL, R., ANDRÉ, J.-L., *Espaces d'une vie*, Paris, O. Jacob, 1989.
- CERVELATTI, P.L., SCANNAVINI, R., DE ANGELIS, C., *La nouvelle culture urbaine, Bologne face à son patrimoine*, (1977), Paris, Le Seuil, 1981.
- CHASLIN, François, *Les Paris de François Mitterrand*, Paris, Gallimard, 1985.
- CHOAY, Françoise, *La règle et le modèle*, Paris, Le Seuil, 1980.
- DUBY Georges, *Le temps des cathédrales*, Paris, Gallimard, 1976.
- GAUDIN Henri, *La cabane et le labyrinthe*, Liège, Mardaga, 1984.
- GIEDION, Siegfried, *Espace, temps, architecture* (1940), 1968, Paris, Denoël-Gonthier, 1978.
- FATHY, Hassan, *Construire avec le peuple*, (1969) Paris, Sindbad, 1970.
- FREY, Jean-Pierre, *La ville industrielle et ses urbanités*, Liège, Mardaga, 1886.
- KOPP, Anatole, *Ville et révolution*, Paris, Anthropos, 1967.
- LEFEBVRE, Henri, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1970.
- LÉGER, Jean-Michel, *Derniers domiciles connus*, Paris, Créaphis, 1990.

BIBLIOGRAPHIE

- LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris, Arthaud, 1977.
- LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes* (1942), Minuit, 1957.
- MUMFORD, Lewis, *La cité à travers l'histoire*, (1938), Paris, Le Seuil, 1964.
- PORTOGHESI, Paolo, *Au-delà de l'architecture moderne*, (1980), Paris, L'Equerre, 1981.
- RAGON, Michel, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie*, Paris, Albin Michel,
- RAYMOND, Henri, *L'Architecture, les aventures spatiales de la raison*, Paris, CCI-Centre G. Pompidou, 1984.
- ROSSI, Aldo, *L'architecture de la ville*, (1966), Paris, L'Equerre, 1981.
- RYKWERT, Joseph, *La maison d'Adam au paradis*, (1972), Paris, Le Seuil, 1976.
- SEGAUD, Marion, (dir.), *Espaces de vie, espaces d'architecture*, Paris, Recherches (ML), 1995.
- VENTURI, Robert, *De l'ambiguïté en architecture* (1966), Paris, Dunod, 1971.
- WOLFE, Tom, *Il court, il court, le Bauhaus* (1981), Paris, Mazarine, 1982
- WRIGHT, Franck Lloyd, *L'avenir de l'architecture* (1953), Paris, Denoël-Gonthier, 1982.