



HAL
open science

Modern'signe. Recherche sur la travail du signe dans l'architecture moderne

Hubert Damisch

► **To cite this version:**

Hubert Damisch. Modern'signe. Recherche sur la travail du signe dans l'architecture moderne. [Rapport de recherche] 0075/77, Ministère de la culture et de l'environnement / Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA); Ecole des hautes études en sciences sociales (EHESS) / Cercle d'Histoire Théorie de l'art (CEHTA). 1977. hal-01885763

HAL Id: hal-01885763

<https://hal.science/hal-01885763v1>

Submitted on 10 Oct 2018

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.

MODERN ' SIGNE

RECHERCHES SUR LE
TRAVAIL DU SIGNE
DANS L'ARCHITECTURE
MODERNE

TOME 1

CORDA

CEHTA

1977

MODERN ' SIGNE

RECHERCHES SUR LE
TRAVAIL DU SIGNE
DANS L'ARCHITECTURE
MODERNE

TOME 1

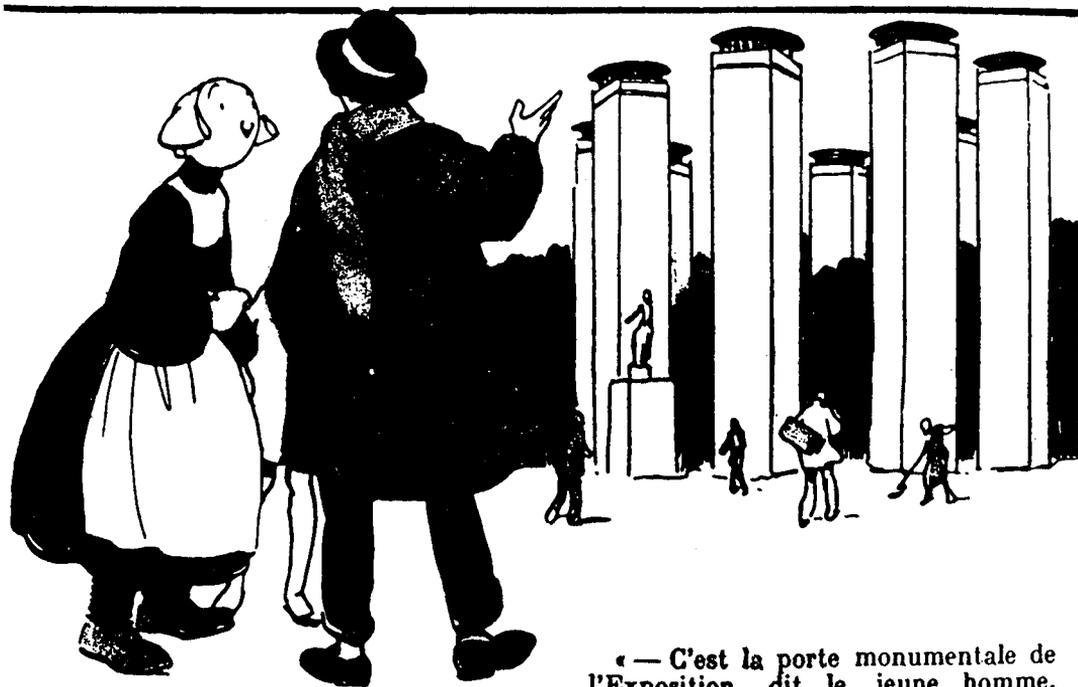
CORDA

CEHTA

1977

AVERTISSEMENT

Le présent travail a été effectué par le Cercle d'Histoire -
Théorie de l'Art (C.E.H.T.A.) de l'Ecole des Hautes Etudes
en Sciences Sociales, grâce au concours de la Direction de
l'Architecture (Contrat CORDA n° 75.73.029.00.202.75.01).
La présente édition reproduit le compte rendu scientifique
de fin de rapport. Son contenu n'engage que la seule
responsabilité de ses auteurs.



« — C'est la porte monumentale de l'Exposition, dit le jeune homme. — Mais il n'y a pas de porte. — Justement: en art moderne, on appelle une porte ce qui n'est pas une porte. Il faut bien que l'art moderne se distingue d'une façon quelconque de l'art ancien. » Il promena autour de lui un regard irquisiteur...

Bécassine à l'exposition internationale des
Arts Décoratifs, Paris, 1925

INTRODUCTION

HUBERT DAMISCH

Qu'avons nous à apprendre, aujourd'hui, de l'architecture? Ou encore (mais ce n'est peut-être pas là tout à fait la même question) : cette pratique qui, seule d'entre tous les arts, avait aux yeux de Platon le mérite d'emprunter plus de la mathésis que de la mimésis; cet art fondé sur la règle et la mesure, qui paraissait à Kepler avoir servi, par anticipation, de modèle au Créateur lui-même (1), et que Leibniz, encore, n'hésitera pas à associer, dans sa classification des sciences à la Mécanique, à l'Astronomie et à la Stratégie, toutes matières qui avaient en commun selon lui d'être fondées sur un calcul des effets où les considérations d'ordre et d'économie s'alliaient à celles d'harmonie et de finalité; cette discipline qui, dès l'origine, n'aura pas cessé d'informer, dans tous les sens du mot, la pensée, la philosophie, la science elle-même, comment comprendre qu'elle semble avoir désormais perdu, en tant que telle, et jusque dans son champ d'exercice propre, une bonne part de son prestige pédagogique et de sa valeur épistémologique, sinon tout intérêt théorique? Il n'est que de songer au traitement

 (1) "Je ne dirai pas quel témoignage décisif mon sujet apporte en faveur du fait de la création, que certains philosophes ont nié. Car nous voyons ici comment Dieu, tel un architecte humain, a entrepris de fonder le monde selon l'ordre et la règle, et a tout mesuré de telle manière qu'on pourrait croire que ce n'est pas l'art qui a pris la nature pour modèle, mais Dieu lui-même qui s'est inspiré de l'architecture des futurs hommes pour créer le monde." (Képler, Dédicace de la première édition du Mysterium Cosmographicum ; cité par Werner Eisenberg, La Nature dans la physique contemporaine, tr. fr. Paris, 1962, n. 85).

de faveur que le texte contemporain, critique, littéraire, philosophique même, réserve à la peinture pour mesurer, par différence, le changement de régime imposé à la réflexion depuis l'époque - pas si lointaine : mais qui lit encore Eupalinos ? - où Valéry reconnaissait dans le construire une opération analogue à celle du langage, un acte comparable à celui-même du connaître.

On ne redira pas ici de quel poids a pu peser, au moins au départ, la prise en considération du fait architectural dans l'élaboration théorique des notions de forme, de système, et d'abord de structure, ni comment - entre autres - le travail d'un Viollet-le-Duc a pu anticiper celui du Structuralisme contemporain (1). Il n'en va évidemment plus de même quand, après avoir prétendu, avec Levi-Strauss, déceler dans la culture - sinon, avec Lacan, dans l'inconscient - une architecture similaire à celle du langage (2), on en vient à assigner pour tâche à la pensée, comme il est aujourd'hui de règle, de déconstruire le réseau des oppositions conceptuelles qui auront fait l'armature la plus constante de la pensée occidentale, jusqu'en son avatar "structuraliste". Alors même que l'architecture, dans sa phase "moderne", paraît contredire, par l'invention de structures nouvelles, inédites, à l'un des postulats les mieux ancrés du structuralisme, celui-la qui veut, précisément, que le nombre des structures possibles soit limité, que le champ en soit délimité a priori, la métaphore architectonique n'est jamais,

(1) cf Viollet-le-Duc, L'architecture raisonnée. Extraits du Dictionnaire de l'Architecture Française, réunis et présentés par H. Damisch, Paris, 1964

(2) Claude Levi-Strauss, Anthropologie Structurale, Paris, 1958, p. 76.

chez les Structuralistes comme chez les "Déconstructeurs", qu'une figure de style dépourvue de toute portée euristique; elle ne joue plus dans un sens productif (telle n'est d'ailleurs pas sa fonction); elle a cessé, en tant que telle, de travailler le champ théorique. Le fait étant d'autant plus remarquable que la théorie de l'architecture (ou ce qui en tient lieu) se signale aujourd'hui, à l'inverse, par l'importation massive et le plus souvent incontrôlée de concepts empruntés à des disciplines qui s'inscrivent à des titres divers, et fût-ce à leur corps défendant, dans la dépendance du Structuralisme. Pareille entrée en matière, on l'aura compris, n'ayant pas d'autre objet que de signaler l'urgence qu'il y a à réintroduire l'architecture dans le champ théorique, et cela dans l'intérêt même de la réflexion, qui ne saurait sans dommage ignorer les développements les plus récents d'une pratique bien faite pour l'instruire, autant que de l'architecture elle-même, à laquelle semblent faire défaut jusqu'aux moyens de penser la "crise" où l'on voudrait qu'elle soit aujourd'hui plongée. Soit une tâche tout à la fois historique et critique d'importance et qui implique, pour produire tous ses effets, un certain nombre de choix théoriques. A quoi le présent travail se propose de contribuer, sur un point stratégique essentiel, puisqu'il intéresse la définition même du fait architectural.

I APPROCHES DE LA MODERNITE

I.1. L'ANCIEN ET LE NOUVEAU

Qu'avons-nous à apprendre, aujourd'hui, de l'architecture? Et d'abord qu'avons nous à apprendre de l'architecture de ce temps, de notre temps, une architecture qui, de s'être voulue "moderne", aura été exposée bientôt à toutes les contradictions qui sont celles, précisément, de la modernité, et jusqu'à paraître devoir se renoncer, à la limite, en tant qu'architecture? Et si modernité il y a, de quel enseignement peut être, au regard de la portée historique du terme autant que de ses implications théoriques, l'étude d'une pratique qui, à travers ses productions, ses manifestations, ses interventions de toute espèce, en aura compté parmi les opérateurs les plus actifs, les plus spectaculaires? Et encore: par delà l'histoire de la modernité et sa crise prétendue, qu'avons-nous à apprendre de l'architecture dite "moderne" touchant notre rapport à l'histoire sinon la situation historique, la position qui est aujourd'hui notre lot?

Historiquement autant que théoriquement parlant, "moderne" paraît jouer par priorité dans son opposition à "ancien". Ainsi le voulait déjà le Dictionnaire de l'Académie, dans son édition de 1694: "*MODERNE, adj. Nouveau, récent, qui est des derniers temps. Il est opposé à ancien. Il ne se dit guère que des Arts et des Sciences et de ceux qui les traitent. Les Auteurs modernes, les Philosophes modernes, les Théologiens modernes, les Architectes, les Peintres modernes, des ouvrages modernes, cela est moderne, c'est une invention moderne.*" Mais si le terme, dans son emploi substantif, paraît s'être d'abord imposé à travers la querelle des

Anciens et des Modernes (1) ("ainsi on dit, les anciens et les modernes sont d'accord pour, etc.") , il est remarquable que l'architecture constitue dès ce moment la référence obligée à laquelle tous les dictionnaires de l'âge classique déféreront, sous l'espèce d'un développement autonome. Pour l'Académie, la référence paraît jouer de façon simple : "les architectes appellent, Architecture moderne, toutes les manières d'Architecture qui ont été en usage en Europe depuis les anciens Grecs et Romains, comme l'Architecture gothique, et autres. Ainsi en parlant des édifices gothiques, on dit que C'est une moderne; et même quand on parle de quelque ancien édifice gothique, on dit que c'est une vieille moderne, et alors moderne est employé substantivement." Contradiction à laquelle il semble que l'usage ait entendu remédier en mettant l'accent sur la connotation de nouveauté qui s'attache au mot : "Cependant l'usage a emporté que lorsqu'on dit, Un bâtiment moderne, on entend ordinairement un bâtiment fait suivant la manière de bâtir d'à présent, et qu'on dit aussi dans le même sens, Bâtir à la moderne, un bâtiment à la moderne."

Si "moderne" doit être pris dans le sens de "nouveau", ou de "récent", et comme tel s'opposer à "ancien", alors la question se pose en effet de savoir où passera la ligne de partage entre l'ancien et le nouveau. Dès sa première édition (1694), le Dictionnaire de l'Académie dépasse cette opposition trop simple en introduisant un troisième terme, celui d'"antique", par quoi le champ sémantique où joue l'opposition va se trouver profondément transformé: "Moderne est opposé à Ancien et à Antique" (je souligne). Et quant à

 (1) Pour ne rien dire de l'opposition que le Moyen Age a marquée (mais qu'ignorera l'Académie) entre la via antiqua et la via moderna, la façon moderne de penser, celle des nominalistes.

l'architecture, "Architecture moderne, se dit de Tous les genres d'architecture qui ont été en usage en Europe depuis le commencement du Moyen Age, même de l'architecture gothique. Cependant lorsqu'on dit, un bâtiment, un édifice moderne, on entend ordinairement Un bâtiment, un édifice fait suivant la manière de bâtir la plus récente". La nuance paraît mince : la disparition de l'allusion aux "anciens" Grecs et Romains n'en est pas moins symptomatique, comme l'est encore le développement consacré à l'emploi substantif du terme : "Se dit des auteurs, des savants, des artistes qui ont paru depuis la Renaissance des lettres et des arts." A l'opposition strictement temporelle moderne/ancien se superpose une relation autrement complexe s'il est vrai, comme on le lira plus tard dans l'article "Moderne" de l'Encyclopédie, que "l'architecture moderne ne soit belle qu'autant qu'elle approche du goût de l'antique". Il reste que dans l'emploi adverbial du mot, "bâtir à la moderne" signifie bien "bâtir suivant la manière la plus récente", le mot s'opposant alors à "gothique" plutôt qu'à "antique" comme paraît en témoigner l'usage dont l'Académie fera état du verbe Moderniser dans le sens de "Restaurer, pour de nouveaux usages et dans un goût moderne, un ancien édifice. Presque toutes les anciennes basiliques de Rome ont été modernées".

L'opposition, dès lors, ne joue plus entre deux, mais trois et même quatre termes. C'est ce que Furetière, dans l'édition de 1727 de son Dictionnaire, devait souligner implicitement. Furetière, comme le veut la loi du genre, qui commence par citer l'Académie : "Moderne. Nouveau; récent; qui est des derniers temps; Il est opposé à ancien. Il ne se dit guère que des Arts et des Sciences et de ceux qui les traitent." Encore est-ce pour introduire aussitôt l'idée d'une tradition, si

l'on ose cet anachronisme, du nouveau ("C'est un usage moderne, une coutume moderne"), en même temps qu'une allusion significative à la langue, sous son espèce classique par excellence ("Le Grec moderne est celui qu'on parle présentement dans la Grèce"). Mais c'est dans la référence, encore une fois obligée, à l'architecture que la nouveauté est la plus patente, et la mieux calculée : "MODERNE, en architecture, ce dit improprement de la manière de bâtir à l'italienne, dans le goût de l'Antique. Les Ouvriers se trompent aussi lorsqu'ils l'attribuent à l'architecture purement Gothique. Car la véritable signification de moderne, se doit entendre seulement de l'Architecture, qui participe de la Gothique moderne, dont elle retient quelque chose de la solidité, et de la délicatesse, et de l'Antique dont elle emprunte les membres et les ornements, sans proportion ni bon goût de dessein". On le voit, pour Furetière (qui cite ici Félibien), l'opposition n'est pas seulement d'ordre historique ni même temporel : elle a valeur définitoire. Si l'on peut se laisser aller - et Furetière lui-même - à parler d'une architecture gothique "moderne", c'est dans un sens tout relatif et peu prégnant du terme. Car il n'y a pas plus d'architecture moderne "ancienne" que n'est "moderne" la manière de bâtir dans le goût de l'Antique. Ce qui est "ancien", au sens propre, absolu du terme, c'est l'Antique. "Moderne", au contraire, ne se dira jamais que relativement : mais si le terme s'oppose bien à "ancien", l'étiquette moderne, appliquée à l'architecture, n'en signale pas moins une relation à l'Antique qui n'est pas de simple opposition : une relation d'emprunt, positif donc, mais qui s'accompagne de perte, d'un défaut. Si l'architecture "moderne", à la différence de la manière de bâtir "à l'italienne", "dans le goût de l'Antique", emprunte de l'Antique ses membres et ornements (soit les apparences

d'un vocabulaire, sinon d'une "langue"), ce sera pour jouer de ces signes, au registre des énoncés concrets, sans égard à la proportion et sans "bon goût de dessein". Or si la proportion est affaire de syntaxe et non de vocabulaire, le goût est bien évidemment du ressort de la performance (de la "parole"), encore que celle-ci s'oppose à la compétence (à la "langue"), c'est-à-dire, à l'entendre au double sens, graphique et projectuel, du ressort du "dessein".

"Moderne" s'oppose donc bien à "ancien"; mais l'opposition, encore une fois, est loin d'être simple : et comment le serait-elle alors que le mot lui-même vient du latin modernus, "dont plusieurs anciens se sont servi" ? Loin aussi de jouer strictement sur le mode binaire, ou ternaire, voire quaternaire, dès lors que l'architecture gothique "pure" ne saurait en toute rigueur être dite ni ancienne ni moderne. Les termes, en outre, n'en sont pas symétriques, ni de même niveau : de l'ancien au moderne on observe en effet une dénivellation qui se mesure à la présence, dans l'architecture "moderne", de certains traits de l'Antique; laquelle présence signale à son tour une sorte de compromis historique impliquant une double déperdition, et dans l'ordre du "dessein" et dans celui de la construction, entre deux types d'architecture (l'Antique) aurait valeur d'archétype, tandis que l'autre (la Gothique "moderne") n'emprunterait rien de la manière ni du pastiche (fût-il affaire de "goût"), en un mot de l'imitation, mais pourrait bien devoir l'essentiel de ses prestiges à la méthode expérimentale, ainsi que paraissent en témoigner aussi bien l'allusion aux "ouvriers" qui regardent comme "moderne" la technique gothique de construction que les rencontres dans l'usage adverbial du mot :

"Cette église est bâtie à la moderne. Dans la Physique on agit à la moderne; on ne raisonne plus que sur les expériences".

Sur le point de l'architecture, il peut sembler que Furetière penche plutôt pour le parti des "Anciens". Encore convient-il explicitement que la pratique des Modernes n'est pas sans présenter un aspect positif, d'ordre proprement structural, dès lors qu'elle retient quelque chose de la "solidité" en même temps que de la délicatesse de l'architecture gothique. Preuve, s'il en était besoin, que celle-ci peut elle-même prendre valeur de modèle, encore que sur un autre plan, à un autre niveau que l'Antique : celui de la soliditas au sens de Vitruve, et d'une technique structurale qui n'excluait pas la "délicatesse". En fait, là où l'Académie voyait que les Anciens et les Modernes pouvaient trouver à s'accorder sur quelques points précis, Furetière n'hésite pas à affirmer que *"Les Modernes ont beaucoup enchéri sur les Anciens, en toutes sortes d'Arts et de Sciences"*, et cela si même *"Les admirateurs des Anciens leur donnent une entière préférence sur les Modernes : ils ne veulent même pas souffrir de comparaison"*. Que la nature cumulative du savoir justifie l'idée d'un progrès dans les sciences, Pascal y avait déjà insisté, reprenant de Tertullien la comparaison de l'humanité avec un homme qui, de l'enfance à l'âge mûr, ne cesse pas d'apprendre. De ce progrès des sciences, le Dictionnaire de Trévoux, dans son édition de 1771, devait donner quelques exemples illustres et qui témoignent de la prise de conscience, par les contemporains de la "coupure épistémologique" où la science moderne aura trouvé son départ : *"La Géométrie moderne est celle des infiniment petits. La Physique moderne, celle de Descartes et de Newton. L'Astronomie moderne a commencé à Copernic"*. Comme l'énoncera explicitement l'Encyclopédie, en reprenant

les exemples donnés par Trévoux - à cette nuance près que si *"La Physique moderne était celle de Descartes dans le siècle dernier (...), dans ce siècle-ci c'est celle de Newton"* -, moderne *"se dit des différentes parties des Mathématiques et de la Physique, en comparant leur état et leur accroissement actuel avec l'état où les Anciens nous les ont transmises"*. Les sciences : mais les arts, et d'abord l'architecture? Quel sens peut y avoir l'idée de progrès, dont on voit bien qu'elle ne se laisse pas séparer de celle de modernité ? Et de ce progrès, quel sera le ressort, si l'on fait abstraction de la partie technique de cet art, laquelle prête bien évidemment à accumulation ? Un sens, si l'on en croit Trévoux, un ressort essentiellement critiques : *"l'architecture moderne à présent est celle où l'on a emprunté de l'Antique tout ce qu'il y avait de beau, et où l'on a corrigé plusieurs défauts considérables au jugement de tous les connaisseurs, comme on voit au Louvre, au Portail de Saint Gervais à Paris, à Maisons, à l'Eglise neuve des Invalides, etc."*. Le "moderne" à présent - mais comment ne pas voir que cet à présent est lourd de toute une histoire ? - c'est donc ce que nous appelons aujourd'hui le "Classique", tel que celui-ci s'illustre des oeuvres des deux Mansart, François et Jules-Hardrouin, de Le Vaux, etc. : toutes oeuvres qui témoignent d'un rapport à l'Antique qui n'est plus affaire seulement de goût (la "manière") ou d'emprunt, mais de savoir, et d'un savoir raisonné, critique (le jugement des "connaisseurs").

1.2. DU DÉPART DE LA MODERNITÉ

Là où le Dictionnaire de l'Académie n'assignait au mot "moderne" qu'une valeur temporelle, sinon historique, le

Dictionnaire de Furetière, et plus encore celui de Trévoux, témoignent donc, de la part des "Modernes", d'une véritable prise de conscience doublée d'une quête d'identité. A cet égard, l'Encyclopédie ne peut qu'apparaître en retrait, pour laquelle "Moderne se dît encore en matière de goût, non par opposition absolue à ce qui est ancien, mais à ce qui était de mauvais goût : ainsi l'on a dit l'architecture moderne, par opposition à l'architecture gothique, quoique l'architecture moderne ne soit belle qu'autant qu'elle approche du goût de l'antique". Le Moderne, pour l'Encyclopédie, n'est rien d'autre chose que le bon goût, dans son opposition au mauvais. Mais si le gothique apparaît comme le parangon du mauvais goût, encore n'y a-t-il de bon goût que de l'Antique : Moderne impliquant dès lors une manière de référence, sinon de retour à un modèle idéal qui sera le fait du néo-classicisme. Est-ce à dire, dans la dérive du temps aussi bien que du sens, que nous soyons plus proches aujourd'hui de l'Académie que de l'Encyclopédie ? En fait le terme "moderne", dans son usage habituel prêterait à des opérations lexicographiques analogues, encore que de signe inversé, à celles dont il a pu faire l'objet au siècle classique. C'est ainsi, à consulter Robert, on voit que le sens demeure, mais désormais relégué en seconde position, de "moderne" opposé à "ancien". Témoin, le partage universitaire entre histoire ancienne et moderne, partage où le Moyen Age a trouvé à s'insinuer, mais non sans que le "moderne" (ce qui est "de notre temps", disait l'Encyclopédie) n'ait dû lui-même faire sa place au "contemporain". La distinction institutionnelle entre un enseignement classique et un enseignement moderne, ne s'embarrasse certes pas de ces nuances. Mais, outre le fait que l'opposition joue alors

dans un autre registre, on ne voit pas qu'en dépit des efforts déployés en ce sens l'épithète "moderne" revête en l'occurrence la valeur positive qui est la sienne dans l'expression "confort moderne". Une expression, comme on sait, qui aura eu longtemps, qui a peut-être encore valeur d'enseignement, sinon de signe, sous l'espèce des pancartes, placards et inscriptions qu'arborent nombre d'édifices dont l'apparence n'impose pas nécessairement l'idée d'un progrès dans l'ordre architectural. Mais si "moderne" peut prendre valeur de signe, c'est sans doute que le terme est lui-même signe d'une valeur. Ce qu'il était déjà, on l'a noté, pour Trévoux. A la différence près que la valeur qui s'attache aujourd'hui à la notion de "modernité" n'est plus seulement ni même d'abord d'ordre critique ou judiciaire. Dans la querelle entre les Anciens et les Modernes (des "modernes", encore une fois, qui bien souvent avaient titre et rang d'académiciens), la question n'était pas d'une rupture, mais seulement d'un nouvel aménagement des rapports avec le passé. A l'inverse, si modernité il y a, s'agissant de Wright, de Mies van der Rohe ou de Le Corbusier, cette "modernité"-là ne se réduit certes pas - quand elle ne l'exclue pas - à une reprise critique des codes anciens.

"Moderne", en ce sens et dans cette perspective n'est plus nécessairement synonyme de récent : à preuve le fait que nombre d'architectes et de critiques opposent aujourd'hui, et pour s'en démarquer, "moderne" à "contemporain" (et cela si même la prétendue "brise" de la modernité, et celle d'abord de la modernité architecturale n'est pas chose aussi récente qu'on veut bien le dire). Il le serait plutôt de "nouveau" (et si même, là encore, la nouveauté fait question) : et c'est précisément du moment de l'Art Nouveau que certains, parmi

ceux qui s'en sont fait les historiens, datent, au moins symboliquement, les débuts d'un mouvement qui allait bientôt se traduire par l'appel, en même temps qu'à un effort moderne, à un esprit nouveau (1). Ces deux termes n'étant pas sans prendre alors valeur de slogan, et d'un slogan qui n'ira pas lui-même sans ambiguïté, au premier chef politique. Le terme revêt en effet une valeur polémique en même temps que stratégique, voire une portée éthique (Rimbaud : "il faut absolument être moderne"), la modernité, à son tour, prenant valeur de programme. Un programme qui aura assumé, à certains égards, partie des fonctions que l'âge classique avait assignées à l'utopie, mais une utopie, si l'on peut dire, qui n'excluerait pas toute ancrage dans le réel, sinon dans la géographie : il n'est que de songer au rôle paradoxal dévolu à l'Amérique dans l'imagination des avant-gardes et d'abord de l'avant-garde soviétique. L'Amérique, qu'on l'acceptât ou la refusât, qu'on en rêve ou s'en inquiète, qui offrait (et continue sans doute d'offrir) l'image, sinon la scène de la "vie future". Au point qu'américanisation devint synonyme de modernisation et que la modernité ait emprunté nombre de ses emblèmes à l'Amérique des gratte-ciels et de l'automobile, du travail à la chaîne et de l'industrie du cinéma.

D'où les questions auxquelles s'ordonnera notre enquête. Et d'abord celle-ci : si modernité il y a, en matière d'architecture, où prend-elle son départ ? La question, comme toute question d'origine, n'étant pas seulement du ressort de la

 (1) L'Effort Moderne, nom de la galerie ouverte à Paris par Léonce Rosenberg et de la revue du même nom. L'Esprit Nouveau, titre de la revue de Le Corbusier et Pierre Jeanneret.

chronologie et d'une périodisation empirique, mais engageant toute une conception de l'histoire et par priorité de l'histoire de la pratique même qui fait ici l'objet du débat : savoir l'architecture qui, d'être saisie dans le moment de sa modernité, n'en impose qu'avec plus d'urgence la question de son identité. La modernité s'engendre-t-elle d'une rupture, d'une coupure radicale dans la continuité de l'histoire, voire d'un départ neuf, impliquant une manière de "table rase", sinon une "catastrophe" au sens trivial du terme ? Avant de repartir à zéro, le mieux est encore d'avoir fait d'abord place nette, et tout mis à bas. Du Plan Voisin aux problèmes de la Reconstruction dans la France de l'après-guerre, la différence n'est que dans les modalités de la tabula rasa : on sait que nombre d'architectes déplorent, aujourd'hui encore, cette "occasion manquée"; mais son activité d'urbaniste, ses grands projets avortés n'avaient-ils pas déjà valu à Bramante le sobriquet de maestro ruinante ?

Cette rupture, ou coupure, à l'admettre, comment en rendre compte, ne suffisant certes pas d'en rechercher les causes empiriques? Car si quelque chose se produit, en matière d'architecture, qui fait que les choses ne seront plus jamais "comme avant", on ne saurait en aucun cas réduire cet événement à un simple effet. On connaît le mot de Gropius : "l'architecture moderne n'est pas quelques branches de plus rajoutées à un vieil arbre, mais une pousse nouvelle depuis la racine" (1), mais s'il en va ainsi, comment justifier tout ce qui, dans le travail

(1) "Modern architecture is not a few branches of an old tree - it is a new growth coming right from the roots", Walter Gropius, Scope of Total Architecture, Londres, 1956, p. 95.

de la modernité relève non pas seulement d'une mise entre parenthèse, mais d'une mise à l'épreuve, sinon d'une mise en crise des catégories et des structures traditionnelles : sauf à admettre que la nouveauté des tâches auxquelles l'architecture moderne doit faire face, autant que celle des moyens dont elle dispose soit telle qu'elle doivè nécessairement passer, dans la recherche et l'élaboration de solutions nouvelles, par un retour aux invariants de l'art de bâtir? A l'inverse, si l'on prétend que le "langage moderne" de l'architecture n'ait de sens que dans et par son opposition à la règle classique, comment comprendre que toute tentative pour le codifier - à preuve celle de Bruno Zevi (1) - ait pour premier effet d'offrir des clés de lecture nouvelles, applicables aux productions des siècles passés, et à celles même qui se réclament du "classicisme" : sauf, là encore, à admettre que le code classique n'ait pas d'autre réalité que celle que lui confère l'idéologie des "Beaux Arts", et que si langage "moderne" il y a, c'est dans la mesure où ce langage révélerait pour la première fois dans l'histoire toute l'étendue des possibilités inhérentes à un art que la tyrannie académique, voire l'académisme moderniste lui-même avaient prétendu réduire à une formule. Dans un cas comme dans l'autre, le départ à neuf qu'est censée prendre l'architecture dans son moment "moderne", ce départ ne serait en fait qu'un retour : retour à l'origine par delà le modèle antique, remontée à la racine, sinon à l'essence même de l'architecture.

La nouveauté a beau se présenter comme refus de la

(1) Cf Bruno Zevi, Il linguaggio moderno dell'architettura, Guida al codice anticlassico, Turin, 1973.

répétition, rupture à l'égard des modèles traditionnels, coupure dans la continuité d'une histoire (que signale assez, chez Gropius, le rejet d'une structure d'évolution "en arbre") : au goût, à l'imitation de l'Antique, elle n'aurait fait que substituer le désir de l'origine et d'une poussée germinative, par delà toute histoire, depuis la racine; d'une identification, autant qu'avec celui du temps, avec le génie sinon l'être propre de l'architecture. Prisonnière en cela encore de la logique qui est celle de la mimesis : ce qui ne manquera pas d'apparaître comme un paradoxe, s'agissant d'un art où l'imitation est censée n'avoir point de part.

I.3. ARCHITECTURE ET CONSTRUCTION

Ainsi, jamais l'architecture n'aurait davantage été elle-même qu'au moment où elle se sera voulue autre, nouvelle. Jamais les signes n'auraient été mieux visibles, ni plus évidents, par lesquels l'architecture - pour paraphraser Roland Barthes - se pose comme institution, s'affiche comme telle (1) . Est-ce à dire qu'en matière d'art comme de philosophie, il n'y ait jamais d'histoire que du même, et qu'à refuser de se renoncer en tant qu'architecture - ainsi que certains l'y invitent pour des raisons qui n'ont rien à voir avec ses déterminations internes - l'architecture moderne n'en fasse lever qu'avec plus d'insistance la question de sa propre identité, sinon celle de l'Architecture elle-même (avec un grand A) ? Mais si la question de l'identité - dont on a vu en quels termes elle a pu se poser à

(1) Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, Paris, 1953, p. 8.

l'âge classique -, si cette question tend à faire retour, c'est sous une espèce qui paraît contredire au partage implicite qu'opérait le Dictionnaire de Furetière entre l'élément signalétique de l'architecture (ses membres et ornements empruntés de l'Antique) et sa composante technique (la "solidité" gothique, laquelle n'allait pas, de l'aveu de Félibien, sans "délicatesse"). A s'en tenir à deux exemples significatifs, mais qui demanderaient à être interprétés, et replacés dans leur contexte, la campagne de Loos contre l'ornement autant que la volonté maintes fois exprimée par Mies van der Rohe d'ignorer les problèmes de forme pour ne connaître que des problèmes de construction, manifeste clairement l'impossibilité où l'on est de parler plus longtemps de l'architecture, au moins de l'architecture moderne, comme si celle-ci s'ajoutait, se superposait simplement à la bâtisse. La récurrence obstinée d'un tel lieu commun jusque dans le discours sémiologique témoigne de l'incapacité où est la "théorie" de s'instruire des développements que l'art de bâtir a pu connaître depuis déjà plus d'un siècle, pour ne rien dire de la dé-construction qui s'est opérée, dans le champ architectural, d'une opposition plus de deux fois millénaire : celle de la structure et du décor. A être pensée comme un supplément (d'âme ou de connotation), l'architecture ne peut, en effet, que se réduire à un ornement et qui suppose comme tel un support préalable, non marqué, strictement fonctionnel, de l'ordre de la dénotation pure, pour, s'y appliquant, le transfigurer (Schelling disait tout simplement : "l'architecture n'est que le masque embelli de l'un de nos plus urgents besoins").

Ce n'est pas à dire qu'un écart, une différence ne subsiste dans le contexte même de la "modernité", entre architecture et construction. L'important est que cet écart, cette différence ne soit plus pensée sur le mode d'un habillage, voire d'une quelconque métamorphose. La possibilité qui s'offre à l'architecture de jouer du fait que toute fonction se pénètre nécessairement de sens, et qu'un même élément fonctionnel - une même fonction-signe, pour en emprunter encore la notion à Roland Barthes (1) - puisse être mis en oeuvre, simultanément ou alternativement, pour sa valeur d'usage et pour sa valeur de signe, cette possibilité, dont l'esthétique fonctionnaliste aura emprunté sa justification, n'implique aucune transmutation de la fonction en signe, mais plutôt une sorte d'oscillation de l'une à l'autre : à la limite, c'est le signe qui tend à s'effacer derrière la fonction où il trouve son ancrage. Le Corbusier lui-même, si assuré qu'il fût de l'éminente dignité plastique, intellectuelle, mathématique, de son art, liait le besoin d'une autre architecture au fait que l'exigence d'harmonie, de beauté, ne pouvait trouver à s'affirmer là où il n'y avait plus de construction dans l'architecture (2). Mais s'il en va ainsi, et si architecture moderne il y a, la question n'est plus tellement alors des signes par lesquels l'architecture s'impose, se fait reconnaître comme telle dans sa différence avec la bâtisse. Loin de s'affirmer

(1) Roland Barthes, Eléments de sémiologie, Communications, n°4, 1964, p. 106.

(2) Le Corbusier, Vers une architecture, Paris, 1923, p. 87.

aux dépens de celle-ci, ou contre elle, l'architecture entend au contraire se laisser instruire par elle (Louis Kahn : "la structure enseigne") et prendre éventuellement modèle sur les travaux des ingénieurs (Le Corbusier : "écoutons les conseils des ingénieurs. Mais craignons les architectes américains!"), quand elle ne s'affirme par comme "nouvelle" au registre même de la bâtisse, dans et par la construction .

I.4. SIGNES DE L'ARCHITECTURE ET/OU SIGNES DE LA MODERNITÉ

La différence, comme la question, est donc ailleurs. Attendre que l'architecture s'annonce à de certains signes (pas d'architecture sans affiche) fournit peut-être un critère pour s'y retrouver dans le foisonnement de la production bâtie et distinguer entre les objets qui relèvent à proprement parler de l'architecture et ceux qui restent en dehors de son domaine (d'où l'idée, par exemple, d'affecter un architecte à tout projet, pour qu'au moins ce signe là s'affiche). L'architecture se pose comme institution à travers un ordre sacré de signes qui tend comme tel à l'abstraire de l'histoire. "Or c'est là où l'histoire est refusée qu'elle agit le plus clairement" (1). On le voit aujourd'hui à cela qu'il semble bien que l'architecture ne puisse plus trouver à s'affirmer comme telle, à se poser en tant qu'institution, qu'à se donner pour "moderne": les plus "pompiers" d'entre ses "maîtres" ne sont-ils pas eux-mêmes contraints de "faire moderne", de moderniser un tant soit

(1) Roland Barthes, Le degré zéro..., p. 8.

peu leurs projets, sinon de renchérir sur la modernité par l'affirmation d'un modernisme outré et tout d'apparence, de façade ? "Faire moderne", tel serait désormais le signe de l'architecture. La réciproque vaut-elle, et l'architecture moderne ne saurait-elle être telle qu'à s'affirmer en tant qu'architecture, à en exhiber les signes ? Le fond du débat est là, tel au moins que celui-ci se développe à l'intérieur de la discipline et non sur le terrain politique ou sociologique. Mais la réponse à cette question, on le sait trop, est loin d'être simple, s'il est vrai qu'être moderne peut impliquer, comme on vient de le dire, qu'à la construction on donne le pas sur l'architecture, mais s'il est vrai, aussi, que c'est encore une façon d'être "de son temps", aujourd'hui, que de refuser toute emphase architecturale et de s'en tenir, avec Venturi, à une sorte de degré zéro de l'écriture architecturale et feindre de s'aligner sur la production bâtie "ordinaire", à la façon dont ce peut être l'un des tours, et parmi les plus sophistiqués, de l'usage littéraire du langage que d'en mimer l'usage commun.

S'il n'est plus, aujourd'hui, d'autres signes de l'architecture que ceux de la modernité, et si, de la modernité, on peut exhiber les signes, la question se pose alors de savoir ce qu'il en est de ces signes eux-mêmes, et du rapport que la modernité entretient avec eux. A demander, comme on l'a fait plus haut, où l'architecture moderne prend son départ, ne postule donc pas, implicitement, que si nouveauté il y a, elle doit se laisser reconnaître à de certains signes, voire - pour reprendre le terme dont usait Wölfflin dans sa recherche proprement séméiologique

(au sens médical du terme) des prodromes, des signes avant-coureurs du style baroque dans le contexte classique - se signale à de certains symptômes. Des signes, au moins en principe, qui ne sauraient être d'emprunt, comme il avait pu en aller à l'heure de l'éclectisme et des styles "historicisants", quand les architectes se complaisaient à faire usage de membres et d'ornements anciens, et au premier chef de la colonne, en leur conférant des proportions et des dispositions imprévues : celles-là qu'autorisaient, dès cette époque, des normes techniques sans échelle commune avec celles de la construction classique. Mais des symptômes, encore, qui n'annonçaient pas seulement une évolution, une transformation stylistique. Car il ne saurait y avoir style, et travail, histoire du style, que sur le fond, dans l'horizon d'une langue reçue, communément acceptée, parfaitement transparente dans son évidence naturelle. Or c'est précisément là que ce qui est mis en question à l'heure où l'architecte se trouve confronté à des moyens, et disposer de matériaux qui n'ont plus rien de naturel (ce qui aura sans doute été le cas, déjà, pour la brique, on y reviendra). Le refus de toute recherche de style, sinon le refus du style lui-même, qui traverse comme un leit-motiv le discours des tenants du Mouvement Moderne, est d'abord repris d'un certain ordre du discours - jusqu'en l'emblème par excellence de cet ordre : la colonne (stulos)-où libre cours était donné aux jeux rhétoriques, puisqu'aussi bien la question de la langue n'avait pas à être posée. Le besoin d'une autre architecture sera d'abord né d'un défaut : celui de la langue elle-même, qui désormais

manque à sa place.

II. CRISE DE L'ARCHITECTURE OU ARCHITECTURE DE CRISE

II.I. D'UNE PRÉTENDUE "CRISE DE L'OBJET"

On ne se dissimulera pas le caractère paradoxal, sinon provocateur, que ne peut manquer de revêtir notre propos, au moment où un effet qui n'est pas seulement de mode mais d'idéologie, au sens fort du terme, voudrait que l'on prît au contraire ses distances par rapport à l'illusion "moderniste" : une illusion dont chacun serait à même de mesurer les conséquences, celles-là bien réelles, sur l'environnement bâti, et qui continuent de servir d'alibi à ceux qui ont la charge et les moyens de décider de celui-ci. A qui objectera qu'on ne saurait juger d'une oeuvre d'architecture, pas plus que de philosophie, au vu des interprétations ou de l'usage qui peut en être fait, on opposera, avec quelque apparence de raison, qu'en matière d'environnement la disproportion est telle, désormais, entre les produits qui obéissent à une intention véritablement architecturale, et la production courante, que les premiers ont perdu toute prégnance historique. Et sans doute a-t-on plus bâti dans les cinquante ou cent dernières années qu'on ne l'avait fait depuis deux ou trois mille ans, tandis que l'environnement - on le répète assez - se sera plus profondément transformé en un siècle qu'il ne l'aura été depuis l'époque néolithique, et cela dans des conditions sociales, techniques, économiques, politiques même, qui ne laissent

que peu de place aux hommes de l'art. Si frappantes qu'elles soient, de telles affirmations resteront sans portée théorique réelle aussi longtemps qu'on ne s'interrogera pas sur la nature et plus encore sur la structure des changements d'échelle auxquels elle se réfère (ce sera là précisément, l'un des objets de notre travail) : le problème, en effet, n'est pas seulement quantitatif, mais qualitatif. Et il importe moins à notre propos qu'on ait bâti davantage, qu'il ne lui importe qu'on bâtisse autrement.

C'est assez dire qu'on ne se laissera pas arrêter par des énoncés du type de ceux sur lesquels s'ouvrent la récente Histoire de l'architecture contemporaine de Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, et qui voudraient que cette histoire ait nécessairement un double visage : d'une part elle devrait être celle de la perte d'identité progressive, et objective, dont aurait été victime, à partir du XVIIIème siècle, une discipline qui avait acquis à l'âge humaniste son statut propre; et d'autre part elle devrait être celle des efforts subjectifs des tenants de cette discipline pour récupérer l'identité perdue, efforts qui ne sauraient aboutir qu'à passer par une modification de la structure même du travail intellectuel (1), et par une nouvelle insertion de celui-ci dans l'ensemble des rapports de production. Quelque puisse être l'urgence d'une problématique qui vise à constituer théoriquement l'architecture comme l'un des paramètres d'une histoire du

(1) Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, Architettura contemporanea, Milan, 1976, p. 9.

travail humain (1), force est de constater que cette problématique ne retient, de la prétendue crise de l'architecture, que l'aspect, la composante subjective. Composante certes décisive, s'il est vrai, comme l'avance René Thom (2), que toute crise comporte nécessairement un élément subjectif, qui est perçue par le sujet - en l'occurrence la profession - comme une menace dirigée contre sa propre existence. Que l'architecture en tant qu'institution soit en crise, et que les architectes se sentent menacés dans leur existence même d'architecte, c'est l'évidence, et nulle réglementation n'y pourra rien changer. Il reste à savoir si cette crise se traduit ou non, au registre des objets, par des signes visibles, s'il en existe des repères morphologiques.

Pour Tafuri, qui ne fait qu'exprimer ici de façon élaborée un sentiment plus ou moins répandu, la question est, à la lettre, sans objet. Sans objet, du fait même de la dissolution, sinon de la disparition de l'objet qui caractériserait, à l'en croire, la situation présente de l'architecture. De cette dissolution, sinon de cette disparition, les causes sont multiples, autant que les manifestations. Le mérite de Tafuri aura été de ne pas s'aligner sur la réaction somme toute épidermique qui fait nombre d'usagers autant que d'architectes (mais les architectes sont aussi des usagers, quand ils ne sont pas leurs seuls usagers), refuser aujourd'hui les "monuments" dont on prétend les accabler au nom de la modernité, quand

(1) cf Tafuri, "Problèmes de méthode dans l'histoire de l'architecture", in Histoire et théories de l'architecture, Paris, Institut de l'Environnement, 1974.

(2) René Thom, "Crise et catastrophe", Communications, n° 25 (1976), p.35.

ce n'est pas de la culture (1), mais de tâcher à démêler les tenants et aboutissants de cette crise de l'objet (on verra comment l'entendre) (2). Parmi les causes qu'il en énumère, on retiendra - en y ajoutant quelques éléments de notre cru - les formes nouvelles de réception et l'implication toujours plus poussée du spectateur, de l'utilisateur, du consommateur dans le circuit qui caractérise l'oeuvre moderne en général (et non le seul produit architectural) : une oeuvre "ouverte", selon l'expression d'Umberto Eco, faite pour être utilisée, et non seulement jouée, mais consommée; une oeuvre disponible, voire transformable au gré de l'utilisateur, comme en témoigne l'idée du "plan libre", en quoi l'on reconnaît généralement l'un des "traits" par excellence de la modernité architecturale, auquel on peut s'étonner que Tafuri n'ait pas fait le sort qu'il méritait dans ce contexte. Mais aussi la perte d'autorité des objets qui, à se perdre, à se résorber dans le tissu de la ville, sinon dans le désordre, le chaos qui est devenu aujourd'hui le signe iconique et redondant de l'expérience urbaine, n'en appellent plus qu'à une attention distraite, et ont perdu toute autonomie sémantique. Gardent-ils valeur de mythe, comme c'est le cas pour la tour, le gratte-ciel (d'abord nommé cloud-scrapers, le gratteur de nuages), qu'à la perception de l'unicum, se substitue celle du genre où l'objet s'annule dans la structure répé-

(1) Une plaisanterie répandue à Varsovie veut que le Palais de la Culture offert à la Pologne par l'Union Soviétique à l'époque du stalinisme triomphant offre le meilleur point de vue sur la ville, puisqu'à s'y trouver on ne l'a plus en face de soi.

(2) Cf Tafuri, Théories et histoire de l'architecture, tr. fr., Paris, 1976, chap. 2, "l'architecture "objet négligeable" et la crise de l'attention critique".

titive d'une typologie. Mais surtout résorption de l'unicum dans la série, dès lors que l'objet, conformément à la leçon de Walter Benjamin, se caractérise désormais par sa reproductibilité : l'objet, comme le notait Benjamin, ne pouvant alors que perdre son autorité de chose au bénéfice de la technique de reproduction elle-même, qui acquiert tous les traits d'un système symbolique; soit, en matière d'architecture, la technique de production du domaine bâti en tant qu'elle en appelle nécessairement à l'industrie, qu'elle se prête elle-même à être industrialisée. L'industrialisation du bâtiment, qu'on ne confondra pas avec les techniques de préfabrication (1), et qu'on la prône ou la dénonce (mais non sans avoir à s'aligner, sous un mode ou un autre, sur le mode dominant de production), ayant pour premier effet - un effet proprement linguistique - d'entraîner la décomposition de l'objet en ses éléments constitutifs, eux-mêmes susceptibles d'être produits en série, et qui entreront ensuite dans des combinaisons variées, mais toujours réglées en fait sur le code qu'impose le procès de production. Demeurât-il unique, l'objet conçu selon ces normes - qu'il s'agisse des maisons Citrohan de Le Corbusier ou de la maison Fifty by Fifty de Mies van der Rohe - n'a plus valeur que de prototype. Restant que là même où l'objet n'est pas directement programmé par les techniques de la production en série, il peut encore apparaître, ainsi que l'a noté C.G. Argan, comme la cellule isolée d'un ensemble plus vaste : les villas des maîtres du Bauhaus présupposaient l'idée de la Siedlung comme celles de Le Corbusier l'immeuble-

(1) cf Hubert Damisch, "Jean Prouvé ou le parti du détail", Critique n° 311, avril 1973.

villa, sinon l'Unité d'habitation de grandeur conforme (1).

Le produit conditionné par le code. L'objet libéré de ses entraves : l'unicité d'abord, mais aussi la durée. S'il est un moment dans l'histoire de l'architecture qui donne raison à la phrase de Phèdre, dans l'Eupalinos de Valéry, qui veut que "le détruire et le construire sont égaux en importance", c'est bien son moment moderne : moment où l'objet, si même il est fait pour durer, doit se prêter à être transformé, multiplié, déplacé, voire démonté. A quoi l'on objectera l'option brutaliste (qui trouve d'ailleurs dans l'oeuvre de Le Corbusier sa justification), et la volonté manifestée par nombre d'architectes de la "troisième génération", à commencer par Louis Kahn, Paul Rudolph ou Kenzo Tange, de s'en tenir à une architecture, comme l'a bien vu Tafuri (2), qui ne soit pas faite pour être consommée, qui refuse de disparaître en tant qu'objet, qui prétend même s'imposer à l'attention sous des dehors qui ne prêtent guère à distraction. Le retour à la composition en même temps qu'à la construction de la forme, ce retour n'est pas né, comme croit pouvoir l'écrire Tafuri, du refus de voir l'architecture s'inscrire dans un processus qui est censé se résoudre entièrement dans l'acte de consommation mais - le terme est là pour choquer - d'une volonté d'art, et d'un art qui ne saurait être de consommation qu'au titre de son achèvement, au sens où l'on dit d'une oeuvre qu'elle témoigne d'un art consommé. Par où - il faut y insister - l'oeuvre du même Kahn, comme celle encore

(1) cf Giulio-Carlo Argan, Walter Gropius e la Bauhaus, Turin, 1951.

(2) Tafuri, op. cit., p. 131.

de Rudolph, est la contemporaine de l'expressionnisme abstrait (jusque dans son aspiration au "Sublime") , voire du Minimal Art (dans sa volonté d'en revenir aux structures classiques élémentaires), bien plus qu'elle ne l'est de l'Action Painting ou du Pop Art : soit les seules manifestations - on n'ose plus dire d'avant-garde - dont Tafuri entend connaître pour le présent.

II.2. L'ARCHE DE NOÉ

En fait, c'est la notion même de crise de l'objet qui demande à être révisée : et comment, en effet, un objet pourrait-il être en crise s'il n'y a jamais crise que par référence à, et pour une subjectivité ? Comme l'écrit René Thom, s'il y a un sens à parler de crise de l'industrie automobile, on ne saurait dire d'une automobile en panne qu'elle est en crise (1) . Panne de l'objet paraîtrait donc mieux approprié : à condition de ne pas ignorer que pour Tafuri lui-même ce qui est en crise ce n'est pas tant l'objet que son concept, "le concept classique d'objet, avec ses attributs institutionnels et la sacralité qui s'y attache" (2). Mais peut-être convient-il de retourner la formule, et plutôt que d'une crise du concept, et, partant, de l'architecture elle-même, parler d'une architecture de crise et de l'objet lui-même, tel que le produit cette architecture, moins comme d'une manifestation de cette crise que comme une réponse qui pourrait lui être apportée : à la façon dont l' arche de Noé, sous l'emblème de laquelle on voudrait inscrire cette recherche, sinon l'architecture

(1) R. Thom, art. cit., p. 35.

(2) Tafuri, op. cit., p. 124.

moderne toute entière, n'aura pas été le symptôme d'une crise de l'architecture, mais la tentative (réussie) pour répondre à une crise, sinon à une catastrophe caractérisée, en permettant à Noé et à sa famille, entourés des représentants des diverses espèces animales, de la traverser sans dommage (1). Et puisqu'il est ici question de catastrophe, comment ne pas penser encore à Le Corbusier : "mon devoir à moi; ma recherche, c'est d'essayer de mettre cet homme d'aujourd'hui hors du malheur, hors de la catastrophe" (2). Architecture ou Révolution, ou De la catastrophe imminente et des moyens de la conjurer : on est loin, on le voit, du projet qui aura pu être le fait d'une partie, mais d'une partie seulement de l'avant-garde : celui d'un art, selon le mot d'André Masson, qui devait "faire sauter la réalité" (3).

L'introduction, par delà celle de crise, de la notion de catastrophe n'implique par pour autant qu'on adopte une perspective apocalyptique. En matière d'architecture, "catastrophe" peut s'entendre au sens dramatique du terme, mais aussi en un sens atténué, le sens étendu où le prend la théorie du même nom. Car cette théorie qui fait aujourd'hui parler d'elle devrait trouver dans l'architecture un domaine d'application privilégié. Après tout, un bâtiment, une construction, une "structure", fût-elle provisoire, doit tenir debout. On verra comment la construction en hauteur rencontre dans son développement un certain nombre de points de catastrophe, désormais bien

(1) L'arche de Noé à laquelle l'Encyclopédie consacre un article très développé, beaucoup plus que ne l'est l'article "Architecture". Mais c'est qu'il s'agissait, sans le dire explicitement, d'en dénoncer l'utopie, dans tous les sens du mot.

(2) Le Corbusier, Préface à la réédition de Prévisions. Sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme (1929), Paris, 1960, p. V.

(3) Cité par Tafuri, op. cit., p. 127.

repérés, et donc chacun correspond à un seuil où l'adoption s'impose d'une solution structurale différente. On dira que l'ensemble de ces points de catastrophe, combiné à celui des "points réguliers" correspondant à un développement continu, non catastrophique définit l'espace substrat de la morphologie correspondante, celui sur lequel se produisent les objets. Que le problème morphologique trouve à se poser en de pareils termes, voilà qui est fait pour intéresser ceux que l'étiquette de formaliste n'est pas pour inquiéter. Après tout le Formalisme, si bien décrié par les "politiques" de tout poil, a suffisamment démontré sa valeur euristique dans quelques uns des secteurs clés du savoir contemporain pour que l'étiquette n'en soit plus nécessairement infâmante. Mais que les morphologies, sinon la morphogenèse (comme la nomme René Thom), la théorie qui prétend rendre compte non seulement de l'apparence des formes, mais de leur apparition et de leur disparition, que cette discipline revienne aujourd'hui à l'ordre du jour de la science, et sous des espèces hautement mathématisées, le fait est symptomatique d'un moment épistémologique. Le tout étant de savoir comment une morphologie donnée, obéissant à ses figures de régulation propre, peut interférer avec d'autres morphologies : et par exemple, comment la morphologie architecturale peut s'articuler - pour reprendre un vieux concept de la sociologie française, bêtement relégué au musée - sur la morphologie sociale. Qui ne verra que le choix entre un urbanisme "vertical" ou un urbanisme "horizontal", aussi bien qu'entre les grands ensembles ou l'habitat pavillonnaire n'a pas, en fait de morphologie, que des incidences architecturales ? Mais d'en

poser la question suffit à indiquer qu'on est là loin du formalisme au sens traditionnel du terme.

II.3. L'OBJET ARCHITECTURAL COMME OPÉRATEUR DE CRISE

C'est qu'il y a formalisme et formalisme. Et l'on peut se demander si la description que Tafuri propose des productions de Mies van der Rohe comme de "prismes vides", caractérisés par une réduction de "l'image" (mais "image", comment l'entendre sinon comme la représentation précisément, que Tafuri se fait de ces bâtiments ?) à une forme pure, vide, disponible, et de la morphologie à des types invariables, en même temps que par l'annulation de l'objet dans le processus répétitif de la série ; si cette description qui veut encore que ces mêmes "prismes vides" se prêtent en tant que tels, par un renversement significatif, à fonctionner au titre de symboles, sinon d'emblèmes, et jusqu'à incarner les "fantasmes de l'intellectualisme européen" (1), on peut se demander, dis-je, si cette description, quoiqu'il en soit de la beauté du morceau, ne relève pas d'une manière de formalisme autrement pernicieux, parce que purement rhétorique, et si, en fait de fantasmes, ce n'est pas à ceux du critique lui-même qu'on a ici affaire. Parler ainsi, c'est en effet passer à côté de l'architecture de Mies, ne lui prêter qu'une attention distraite, au mieux littéraire. Et comment ne pas voir (on y reviendra) que les constructions de Mies à Chicago autant que les projets qui ont jalonné sa carrière depuis les modèles de tours de bureaux des années 1920 jusqu'à celui de la maison Fifty by Fifty, en passant par les recherches sur les maisons-patios des

 (1) Tafuri, op. cit., p. 128, et dans le même sens Architettura contemporanea, pp 150-157 et 341-348.

années 1930, toutes ces constructions et projets témoignent, en même temps que d'un sens aigu de la morphologie, au sens strict du terme, d'une attention paradoxale aux résonances de la "crise de société" sur l'espace habitable. Rien n'illustrerait mieux l'idée d'une architecture de crise que l'on voudrait ici opposer au lieu commun d'une crise de l'architecture que la comparaison entre le traitement réservé par Mies aux espaces domestiques et celui qui aura été le fait, par exemple de Le Corbusier : la perversité de l'un, manifeste dans la fausse continuité entre les espaces strictement privés (la "chambre à coucher") et les espaces collectifs ("salle à manger" , "séjour"), contrastant avec le puritanisme, sinon le rigorisme de l'autre, tel qu'il s'exprime dans le prétendu "plan libre". Le fait - qui appellera d'autres développements - témoignant avec éloquence du rôle que l'architecture peut être appelée à jouer dans le contexte de la crise, et par exemple de la "crise de la famille". Thème cher comme on sait aux architectes des années 1920. Que l'objet puisse alors fonctionner comme un véritable opérateur de crise, à la façon dont, en matière scientifique, l'introduction d'un concept nouveau peut mettre en crise tout un champ épistémologique, on en retiendra pour preuve les projets de Moïse Ginzbourg et Mikaël Bartsch pour la reconstruction de Moscou : la "ville verte", linéaire, développée le long des axes de circulation, devait aider en même temps qu'au rapprochement de l'homme et de la nature, au développement d'une "identité socialiste" et à la transformation des mœurs libérés du modèle de la famille conjugale (1).

(1) cf Anatole Kopp, Ville et révolution, Paris, 1967, chap. 6 et 8, et O.A. Shvidkovsky, Building in the USSR, 1917-1932, Londres, 1971, p. 96 et 101-105.

A l'inverse les architectes de la social-démocratie allemande n'auront pas tiré, de la prise en considération de la décadence de l'institution familiale, d'autre conclusion que fonctionnelle : le plan libre répondait au mieux aux exigences de l'époque, la famille elle-même étant devenue un organisme flexible, d'extension variable (1).

Il reste qu'à vouloir traiter de la morphologie sur la base préalable d'une description, comme le fait d'ailleurs Tafuri dans l'exemple qu'on vient de discuter, on est inévitablement conduit à privilégier la vue et à donner le pas, dans la réception de l'objet architectural, à ce que Benjamin définissait comme l' "accueil visuel", fondé sur la contemplation, sur l' "accueil tactile", fondé sur l'accoutumance (2). On est en droit de poser la question : la modernité est-elle affaire (ou affaire seulement) de visibilité ? Et pour autant qu'elle soit donnée, l'est-elle à voir ou à vivre ? Il est sûr, en tous cas que si l'objet architectural doit être à même de fonctionner au titre d'opérateur de crise, et jusqu'à informer les comportements à l'échelle micro-sociologique, il le devra à l'accoutumance bien plus qu'à la contemplation (telle serait par exemple la leçon de Wright ou celle de la maison de verre de Chareau). Comme l'écrit encore Benjamin, "Des tâches qui s'imposent aux organes réceptifs de l'homme lors des grands tournants de l'histoire, on ne s'acquitte aucunement par voie visuelle, c'est à dire sur le mode de la contemplation. Pour en venir à bout, peu à peu, il faut recourir à l'accueil tactile, à, l'accoutumance" (3). C'est à ce niveau, celui de l'accueil

(1) cf Georg Muche et Richard Paulick, "la maison d'acier, Dessau-Törten, 1926", Bauhaus, n° 2, 1927 ; cité par Hans M. Wingler, Das Bauhaus, Cologne, 1962.

(2) et (3) Walter Benjamin, "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", tr. fr. in Poésie et Révolution, Paris, 1971, p. 206.

tactile, de l'accoutumance, du comportement, qu'il conviendra par exemple de juger des effets du "plan libre" ou prétendu tel : trait décisif, encore une fois, de la modernité architecturale (si même Le Corbusier, quant à lui, y voyait plutôt un point) et qui sera à l'horizon de notre recherche (un point pouvant fort bien prendre place sur un horizon). L'utilisateur est-il vraiment libre de décider de l'organisation finale, voire provisoire, temporaire, du local ou du bâtiment dont il a l'usage ? Ou l'apparente liberté, inscrite dans le plan, n'est-elle, en fait, qu'une forme particulièrement soutenue de contrainte, ainsi que les utilisateurs du dispositif Beaubourg en font aujourd'hui l'expérience après les enfants des écoles "nouvelles" ? La question, qui rejoint celle de la "transparence", autre trait généralement retenu pour discriminant de la modernité, n'admet pas de réponse simple. On ne saurait, en tous cas, cette réponse, la demander à l'analyse morphologique, ordonnée qu'est celle-ci, par priorité, à une description conduite en termes visuels, et aux formes bien plutôt qu'aux effets. Si même l'on devait admettre, avec Lissitzky, que non seulement l'analyse idéologique, mais l'analyse formelle elle-même puisse être conduite en terme d'effets (1), l'argument n'autoriserait aucunement la critique, prenant prétexte d'une prétendue "crise de l'objet", à faire l'économie d'une réflexion sur la nature et la définition même des objets qui lui sont proposés sous le titre d'une "architecture moderne" : étant bien entendu que dans le syntagme, le mot "architecture" doit faire question tout autant que celui de "moderne". Ce qui nous conduit naturellement à nous interroger :

III SUR LA THEORIE "ARCHITECTURE"

III.1. LA THÉORIE COMME DOMAINE D'OBJETS

D'une enquête sur la notion de "modernité architecturale", on est en effet en droit d'attendre un progrès vers une définition plus rigoureuse, mieux opérante, de la théorie "Architecture". Théorie étant ici à entendre au sens logique, et comme la définition - fût-ce sur le mode hypothétique - du domaine d'objets sur lequel porte, ou encore de l'univers de discours où s'inscrit toute proposition, vraie ou fausse, qu'on peut être amené à énoncer, s'agissant d'architecture. La définition de la théorie "Architecture" (au sens, encore, où l'on parle d'une théorie "Jeux", d'une théorie "Foot-ball", etc., l'objet "ballon rond" étant vrai pour la théorie "Foot-ball", faux pour la théorie "Rugby", indécidable pour la théorie "Jeux") constitue dès lors un préalable, en effet théorique, à toute enquête qui prendrait l'architecture pour objet.

Ce serait la tâche de ce que nous nommerons histoire/théorie (des arts, de la peinture, de l'architecture) que d'étudier, sinon de fonder de façon critique et rigoureuse, la constitution de diverses théories ("Art(s)", "Peinture", "Architecture", etc.) à partir desquelles pourrait s'écrire une histoire et éventuellement s'élaborer une théorie (qu'on ne confondra pas avec une théorétique, une théorie des théories) du domaine d'objets ou de l'univers de discours correspondant. Histoire (Benveniste : "S'il y a histoire, de quoi est-ce l'histoire?") étant là pour marquer que la définition d'une théorie, au sens qu'on vient de le dire, emprunte nécessairement des voies de cette discipline. Ce

qui n'implique aucune façon d'alignement sur une position empiriste ou historiciste : il ne s'agit pas seulement de déterminer ce que chaque époque de l'histoire aura entendu par "architecture" et de délimiter, d'articuler le champ des objets (objets bâtis ou seulement projetés, mais aussi bien objets théoriques, idéologiques, utopiques, etc..) qu'elle a choisi d'inscrire sous cette rubrique; le fait d'évidence qu'une pareille enquête ne puisse être menée qu'à partir d'une position de discours et d'une appartenance théorique elle-même datée, historiquement spécifiée, imposant à son tour que soit avancée la question de la relation (de "série", de "filiation", de "communication", de "transformation", avec toutes possibilités y afférant de ruptures, de contradictions, etc.) entre les diverses théories locales, ou d'une théorie locale à une autre, et de leur inscription éventuelle dans un univers commun de discours et dans le cadre d'une théorie d'ensemble, dont les théories particulières n'apparaîtraient que comme des cas d'espèce, mais qu'on ne confondra en aucun cas avec une théorie générale (soit ce que Philippe Boudon dénomme architecturologie).

Cette même question ne s'en retrouve pas moins au départ de toute théorie générale, théorie étant à prendre cette fois en un sens non plus logique mais - comme le disait Saussure - "spéculatif". Au départ, peut-être, de toutes théories, au pluriel, s'il est vrai, comme le veut Boudon (1), que des hypothèses différentes puissent être formulées quant à la nature de la théorie elle-même : une théorie, en tous cas, qui pour prétendre à la généralité, ne s'en voudrait pas moins plurielle,

(1) Philippe Boudon, "Théorie et théorie", in Histoire et théorie de l'architecture, op. cit.

clivée, sinon divisée d'avec elle-même; une théorie feuilletée, pourrait-on dire, opérant à différents niveaux, et qui n'aurait de sens (de pertinence) qu'à se donner pour relative, ou - mieux encore - à s'ordonner à un relativisme dont il lui appartiendra de produire le concept. Relativiste, toute théorie, fût-elle générale, doit l'être en effet, dès lors que toute proposition qu'elle est susceptible d'énoncer jouera nécessairement à la jointure de deux ou plusieurs théories (au sens logique) : à savoir, d'une part, celle qui correspond à la position de discours assignée au sujet de l'énonciation et, de l'autre, la ou les théorie(s) particulière(s) sur lesquelles porte l'énoncé, ou pour lesquelles cet énoncé est pertinent. Dans le cas où la proposition viendrait à jouer à l'intérieur d'une même théorie (l'énoncé portant alors sur la théorie ou sur tels objets de la théorie dans la dépendance de laquelle ils procèdent), l'énonciation prendra nécessairement son départ de ce qu'on pourrait définir - moyennant une application très libre du théorème de Gödel - comme un manque, un trou, un point d'incertitude dans cette théorie même. Or la théorie "architecture moderne" présente à cet égard un intérêt particulier, dans la proportion où (a) l'architecture "moderne" aurait prétendu faire table rase du passé et s'établir dans une position d'anhistoricité toute théorique (mythe justement dénoncé par Tafuri), et où (b) dans le syntagme "architecture moderne", ce n'est pas tant l'épithète "moderne" qui fait question, que le terme même d' "architecture".

III.2. LA QUESTION (SÉMIOLOGIQUE?) DE L'AUTONOMIE

Cette "théorie générale", il est clair qu'une sémiologie de l'architecture n'en saurait tenir lieu, et cela lors même qu'elle s'assignerait pour objectif de faire éclater les cadres et limites qui correspondent à la pensée du signe et à la conception instrumentale du langage qui en est le corollaire. A supposer que quelque chose existe qui puisse être défini comme un niveau sémiotique - distinct du niveau proprement sémiologique, ou encore symbolique - de l'architecture, et qui correspondrait au moment et aux modalités pré-linguistiques, pré-symboliques, pré-signalétiques de l'articulation du continuum spatial, lumineux, volumétrique, etc, cette distinction -empruntée de Julia Kristeva (1) - si importante qu'elle soit quant à la question de la modernité dans l'architecture, et des niveaux que cette question peut et doit jouer, n'en est pas moins très éloignée de suffire à organiser et à structurer la totalité du champ dont relève la théorie "Architecture". Comme l'observe Tafuri, "dans le cas - au moins - de l'architecture, la richesse communicative ne coïncide pas nécessairement avec la prégnance historique des produits architecturaux" (2).

La question sémiologique n'en a pas moins son intérêt, sinon sa pertinence, dans la mesure où s'introduit avec elle celle de l'autonomie, ou de l'autonomisation au moins relative des pratiques et de la production dites "architecturales". Si l'architecture doit relever, à un titre ou à un autre, d'une analyse qu'on dira grossièrement "linguistique" (mais cette grossièreté n'est pas sans implications ni conséquences souvent

 (1) Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, Paris, 1974.

(2) Tafuri "Problèmes de méthode", op. cit.

calculées, comme on le voit précisément chez Tafuri), n'est-ce pas là la preuve qu'elle présente, au moins à un certain niveau et dans des limites qu'il appartiendra à une théorie (générale?) de préciser, une autonomie : celle-là qui caractérise tout phénomène linguistique en tant que tel (Saussure : "la langue ne connaît que son ordre propre") ? Mais précisément, la notion même du "linguistique", telle qu'elle s'instaure de la dichotomie entre la théorie "langue" et la théorie "parole", cette notion, et le partage qui en découlerait entre ce qui, dans le champ linguistique, prêterait à une analyse interne, et ce qui fournirait seulement matière à une enquête externe, ont fait l'objet, et cela à l'intérieur même de la tradition saussurienne (voir les travaux de Benveniste sur la sémiologie de la langue et la notion d'instance du discours) d'une révision radicale. Au titre même d'objet théorique, l'objet "langue" ne suffit plus à définir la linguistique au titre de science, ne serait-ce que dans la mesure où l'on commence d'entrevoir que la diversité des langues, sinon celle des langages, fait l'une des conditions fondamentales de ce que le même Saussure définissait comme le jeu de la langue. Mais que dire alors - et quoi qu'il en soit de l'instance "langage articulé", dans son rapport (interne, constitutif?) avec les autres instances (par exemple "imageante") de signification - des autres institutions sémiologiques : de ces institutions qu'on qualifie parfois de "système modélisant secondaire", pour cela que le détour par l'ordre linguistique y apparaîtrait comme la condition nécessaire de toute articulation significative ? Il est clair que dans le cas de tels systèmes, la question de l'autonomie doit être posée à nouveaux frais,

et cela dans la perspective sémiologique elle-même. Sauf, mais la réserve est décisive, à révoquer en douce le modèle linguistique : par où l'on entrevoit quelque chose des raisons du calcul que l'on a dit, et qui conduit certains adversaires d'une approche sémiologique du fait architectural à feindre de s'en tenir à une caractérisation strictement linguistique, en termes de communication, du travail architectural dans l'ordre de la signification, et partant, dans l'ordre de son autonomie.

III.3. LA THÉORIE "ARCHITECTURE" ET SON CONTEXTE

Il y a en fait comme un piège à se laisser enfermer dans une formulation trop étroitement linguistique du problème de l'autonomie. Formulation qui impose, par antithèse, l'adoption pour le terme architecture, d'une acception suffisamment large et flexible, dans les termes de Tafuri, pour que l'histoire de l'architecture puisse trouver à s'inscrire (selon le projet du même T.) dans le contexte d'une histoire du travail en général. Un tel projet (saisi dans toute l'ampleur et la nouveauté que lui confère le propos de Tafuri, visant, comme on l'a dit, à faire de l'histoire de l'architecture un paramètre qui jouerait, dans la perspective historiographique, aussi bien au registre du travail intellectuel qu'à celui du développement des modes et rapports de production), ne prenant sa pleine portée qu'à ne pas se restreindre à mesurer la signification des choix "projectuels" à l'aune des rapports de production, mais à s'étendre à la production de la société comme telle, production dans laquelle, au moins épisodiquement, et au premier chef à l'époque moderne, contemporaine, l'architecture est - ou

croit être - appelée à tenir sa partie (voir, encore une fois, chez Le Corbusier, le thème "architecture ou révolution" et le thème constructiviste - il s'en faut d'une conjonction - "architecture et révolution).

A refuser, comme le fait par exemple Leonardo Benevolo au départ de son Histoire de l'architecture moderne, de s'enfermer a priori dans une définition théorique (dans une définition de la théorie "Architecture"), la question n'en demeure pas moins posée, de l'aveu même de l'auteur, de savoir à quels faits va s'étendre la recherche, sur quelle "théorie" celle-ci va porter (1). Un tel refus n'aurait en effet de sens qu'à dépasser radicalement toute position de discours empiriste ou historiciste : à souligner que le concept (la théorie) "Architecture" n'est pas défini une fois pour toutes, mais varie dans le temps (2), on laisse échapper, au registre même du projet (où l'histoire, comme la théorie, prétendent aujourd'hui s'enclorre), ce qui n'est pas sans poser un intéressant problème, tout à la fois historique et théorique, et

(1) Cf. Leonardo Benevolo, Storia dell'architettura moderna, Bari, 1971.

(2) En fait, Benevolo lui-même va reprendre à son compte la définition de William Morris (1881) : l'architecture embrasse la totalité de l'environnement de la vie humaine, l'ensemble des interventions introduites sur la surface de la terre, eu égard aux nécessités humaines; définition qui lui paraît assigner au concept son extension la plus large, puisqu'elle ne laisse en dehors de lui que le "désert", mais que Benevolo transforme à sa façon en définissant à son tour l'architecture : "le système des interventions dont dépend l'aménagement de la scène urbaine" (l'allestimento della scena urbana). La double connotation, à la fois urbaine (l'architecture est par essence liée à la ville, à sa scène) et représentative (allestimento désigne, en italien, la mise-en-scène) devant être soulignée pour ce qu'elle manifeste à quel point une telle définition est elle-même idéologiquement datée, liée à une position de discours historiquement spécifiée.

en dernière analyse, critique) la contradiction spécifique qui fait la membrure de la théorie "Architecture", sinon de toute théorie architecturale : à savoir le fait qu'en tant que pratique, en tant que profession (mais ce point demanderait, à lui seul, toute une étude), en tant que fonction mais aussi bien en tant que théorie, que domaine d'objets, univers de discours, l'architecture (et pas seulement la moderne) s'inscrit de toute nécessité dans un champ beaucoup plus vaste avec lequel elle se trouve entretenir des rapports qui ne sont pas seulement d'exclusion logique (A/non-A, architecture/non-architecture) : un champ auquel tantôt elle prétend à s'égaliser - quitte alors à se renoncer en son concept même (1) - et duquel, tantôt, elle feindra de s'extraire pour affirmer une autonomie qui ne sera jamais (dans le meilleur des cas) que "linguistique".

III.4. APPLICATION AU PROBLÈME D'UNE ARCHITECTURE "MODERNE"

Or c'est là ce qui fait apparaître, à être posé dans toute son ampleur, la question de la modernité en architecture, dans la mesure où cette modernité est liée à un changement, à un déplacement, sinon à une extension massive du champ de l'architecture. Soit le double problème auquel doit s'ordonner toute l'histoire de l'architecture moderne :

a) un problème de départ : où marquer, sinon la coupure, au moins le point où l'architecture "moderne" trouve son départ (délimitation de la "théorie" dans le temps : étant entendu qu'à pousser l'analogie linguistique, il y aurait là un faux problème : qui dira où finit le latin, quand commence le

français ?);

b) un problème de délimitation : sur quel ordre de phénomène faire porter l'enquête (délimitation de l'univers de discours "Architecture" par rapport aux univers non seulement voisins mais connexes, voire englobants).

Que ces deux questions soient liées dialectiquement, on en trouvera encore la preuve chez Benevolo, auquel on doit la meilleure position du problème des niveaux d'une histoire de l'architecture moderne :

a) à prendre le terme "architecture" au sens le plus large, et à inscrire la pratique correspondante dans le contexte d'une histoire générale du travail, on devra admettre en effet que l'architecture moderne est liée dans son principe aux changements techniques, sociaux, culturels, urbains, liés à la Révolution Industrielle sous sa forme capitaliste et, plus précisément, à la distinction toujours plus poussée que celle-ci impose entre les tâches de direction (et de conception), et les tâches d'exécution. Les premiers signes, sinon les premiers symptômes de la modernité architecturale apparaîtraient alors dès la fin du XVIIIème siècle (par exemple l'utilisation des charpentes et fermes métalliques);

b) si l'on voulait au contraire limiter l'usage du terme à l'instance du projet, et d'un projet qui intégrerait, dans un sens ou dans un autre-, et dans le sens d'un refus ou au contraire d'un aménagement des nouveaux rapports de production,

(1) Ceci valant, aussi bien, au registre de l'historiographie : quel que soit le très grand intérêt, et la portée véritablement inaugurale des travaux de Tafuri, l'ébranlement, le renversement, que ceux-ci opèrent des catégories de l'histoire de l'art traditionnelle, il est de fait, c'est même là leur propos avoué, que ces travaux font peu de place à l'architecture au sens strict.

les différentes déterminations d'où procédera l'idée d'une architecture moderne, cette même architecture (moderne) naîtrait, en tant que ligne cohérente de pensée et d'action, dans la seconde moitié du XIXème siècle (à preuve le lieu commun de l'historiographie académique, qui assigne pour point de départ au travail de l'architecture moderne et de ses "pionniers" l'oeuvre de William Morris : ce qui revient à en inscrire d'entrée de jeu la problématique dans la dépendance de celle du design - soit un concept dont l'ambiguïté n'est plus à démontrer, mais dont on ne saurait ignorer la capacité qui est sienne d'intégrer, sous la rubrique non moins équivoque de la "création industrielle", les champs les plus divers);

c) à viser enfin la théorie "Architecture" dans son autonomie au moins relative, et à lier l'idée même "d'architecture" à la définition d'un système structuré, où se rejoindraient et recouperaient les recherches et les expériences individuelles, et qui prêteraient comme telles à transmission (soit le problème posé au Bauhaus, dans l'Allemagne de Weimar, comme dans les Vchoutmas nés de la Révolution russe) en même temps qu'à des développements et transformations réglées, on ne saurait plus parler d'architecture moderne qu'à partir du moment où celle-ci aura commencé de se définir en termes non plus seulement "de mouvement(s)", mais d'institutions, et qui plus est d'institutions officielles (les CIAM, etc.), voire - pour reprendre le mot d'Althusser - d'Appareils Idéologiques d'Etat (et c'est bien comme des écoles d'Etat que se présentaient aussi bien le Bauhaus que ses analogues soviétiques).

IV. LE TRAVAIL DU SIGNE

Il reste qu'à trouver ainsi son articulation, le projet d'une histoire de l'architecture moderne ne saurait apporter de réponse à la question dont nous sommes partis : qu'avons-nous à apprendre, aujourd'hui, de l'architecture ? Ou, pour la formuler autrement, et tirant parti des remarques qui précèdent : de quel enseignement théorique peuvent être pour nous les objets que l'architecture nous aura proposés (et continue sans doute de nous proposer) dans le moment de sa "modernité" ? Et de quel enseignement, d'abord, touchant le problème auquel s'ordonne en définitive notre recherche : celui du travail proprement linguistique dont l'architecture est le lieu. Si nous nous sommes attardés à discuter des théories de Tafuri sur la crise de l'objet, ou prétendue telle, c'est, répétons le, que celui-ci aura su donner une forme élaborée à un sentiment assez répandu, mais confus. Mais c'est surtout, eu égard à notre propos, que Tafuri aura été le premier, le seul à notre connaissance, à rendre raison de l'apparition du problème du langage dans la critique architecturale, en montrant qu'elle répondait à une crise du langage dans l'architecture (1). Là encore, nous retournerons les termes de l'énoncé pour, nous fondant en particulier sur la démonstration faite par Argan de la nature anti-linguistique de l'expressionnisme (2), caractériser l'architecture moderne

 (1) Voir à ce sujet l'avant-propos d'Hubert Damisch à la traduction française de Théories et histoire de l'architecture.

(2) Giulio-Carlo Argan, "L'Estetica dell' Espressionismo", Marcatré, n°8-9-10 (1964).

comme une mise en crise du langage (et peut-être pas du seul langage architectural).

C'est assez dire que le propos auquel obéira notre enquête ne sera pas d'ordre philologique. Il ne saurait s'agir d'appliquer à l'étude de l'architecture de ce siècle les méthodes qui ont fait leurs preuves dans d'autres secteurs du savoir, et moins encore de traiter l'architecture moderne, suivant le mot de Reyner Banham, comme une langue morte. (1) , qui ne se pourrait reconstituer ou reconstruire qu'à partir des textes auxquels elle a donné lieu de se produire. Mais pas davantage on ne travaillera ici à constituer, ni même à dégager un code, anti-classique ou non, voire un lexique. Nous orientant sur un certain nombre de traits et/ou d'éléments, ou encore de composants (suivant le mot de Giedion), de thèmes (Banham), sinon de "tics" (Hitchcock) tenus pour caractéristiques de la modernité architecturale par les historiens autant, éventuellement, que par les praticiens eux-mêmes, nous tenterons au contraire de déterminer ce qui relève, en effet, d'une pure signalétique, ou emblématique, pour distinguer celle-ci d'un éventuel travail du signe et sur le signe, et qui tend peut-être à son élision. L'hypothèse à laquelle s'ordonnera notre enquête sera que l'architecture moderne, loin qu'elle se puisse définir à partir d'un repertoire de signes, voire de traits ou de points, et qui pourraient prêter en tant que tels à codification, se caractérise au contraire par un certain nombre d'opérations sur les signes, les traits, les points, les codes (et peut-être sur

 (1) Reyner Banham, Age of the Masters - a personal view of modern architecture, édition révisée du Guide to Modern Architecture (1962), Londres 1975.

les notions mêmes de signe, de trait, de point, sinon de code), opérations qui excèdent, comme on aura à le dire, les limites du domaine spécifique de l'architecture pour s'étendre à l'ensemble du champ désigné comme "artistique". Des opérations, un travail dont on voudrait prendre la mesure, tout en accordant aux retombées auxquelles il donne lieu l'attention critique qu'elles méritent. Car ce qui se donne pour architecture moderne, en particulier en France, aujourd'hui, dans les conditions parfaitement scandaleuses d'inculture qui caractérisent la situation faite, en ce pays, à l'architecture, au registre de sa pratique et de son enseignement, comme à celui de sa réception sociale et critique, ce qui se donne, donc, pour architecture moderne, sinon pour "architecture" tout court, n'est le plus souvent qu'un leurre, précisément fondé sur le recours à un certain nombre de signes, d'emblèmes ou de figure. Par où l'on retrouve à l'oeuvre la mimesis : en quoi l'architecture, dans son moment moderne, peut prêter à pareille récupération mimétique, quand elle ne la favorise pas, et ne se laisse pas aller d'elle-même à jouer d'une rhétorique, sinon d'une mimique, d'ores et déjà éculées, de la modernité, ce sera là l'une de nos questions et non des moindres.

Notre problème pourrait donc se formuler ainsi : qu'en est-il du signe, dans l'architecture moderne, et qu'en est-il de l'architecture moderne dans son rapport au signe ? Ou encore : dans quelle mesure l'architecture moderne fonctionne-t-elle, travaille-t-elle au signe ? Dans quelle mesure la modernité elle-même est-elle affaire de signes ? Car c'est encore une opération sur le signe que de l'élider : et l'on peut prétendre que c'est un même mouvement qui aura fait Loos donner à son projet pour la Chicago Tribune l'apparence d'une colonne

monumentale, et Louis Kahn concevoir le plan du parlement de Dacca sur le modèle d'une colonne évidée. De ces opérations sur le signe qui nous paraissent pouvoir servir à caractériser au moins pour partie la morphologie qui nous est proposée sous le titre d'une "architecture moderne", de ce travail qui est, en son fond, et là même où il emprunte directement de la construction, un travail de déconstruction (on ne construit jamais qu'à détruire), on voudrait s'attacher à marquer quelques unes des étapes historiques en même temps qu'à repérer quelques uns des seuils théoriques. Telles au moins, ces étapes, et tels ces seuils, que parait les déterminer d'une part l'opération de la structure et d'autre part celle de l'échelle, et tel(les) encore que les unes et les autres trouvent leur illustration, entre autres, dans l'énoncé, par Le Corbusier, des Cinq points de l'architecture (des points, comme on verra, qui font système sans pour autant constituer un code), ou encore dans la pratique des architectes français ou européens des années 1930, où l'inversion de la lisibilité est poussée jusqu'à une limite qui paraît imposer de renoncer à la notion de signe, tandis que celle même de limite apparaîtrait comme une des catégories clés de ce qu'on nomme encore si mal, si improprement, la "modernité". La tardive équipée nord-américaine de Le Corbusier offrant au passage un échantillon de l'aveuglement qui aura été de règle à peu près générale en Europe (et qui continue de l'être), à quelques exceptions près, toutes significatives (celles, comme par hasard de Loos et de Mies), à l'endroit de la production architecturale du pays même qui paraissait offrir l'image réalisée du futur, et dont force est de dire qu'elle n'aura cessé de jouer comme un véritable inconscient

de l a modernité; un inconscient lui-même "structuré comme un langage" (ce qui n'implique pas, soit dit en passant, qu'il le soit comme le langage, et moins encore comme la langue), et dont les signes, sinon la syntaxe , n'auront pas cessé de travailler plus ou moins secrètement l'imaginaire des avant-gardes européennes.

Une réflexion sur la notion "d'architecture moderne" ne saurait, on l'a dit, se dissocier d'une réflexion sur celle même d'histoire : c'est pourquoi la traversée préalable s'imposera de quelques-unes des "histoires de l'architecture moderne" et de certains parmi les écrits les plus représentatifs de ceux qui se sont voulu~~s~~ les historiens, et parfois les théoriciens, voire les critiques du "Mouvement moderne" . Traversée qui visera à déterminer le mode, ou les modes sous lesquels fonctionnent, dans le corpus ainsi constitué des notions de "moderne" ou de "modernité", sinon celles d' "architecture" et d' "histoire". La lecture de quelques classiques du genre permettra en outre la collecte d'un matériel signalétique essentiel à notre propos, et la constitution, toute provisoire, empirique, non raisonnée, d'un répertoire critique de quelques-uns parmi les signes de la modernité architecturale. En retour, elle devrait donner lieu de mesurer à quel point toute réflexion qui se veut critique sur l'architecture moderne est en fait programmée idéologiquement, et par le détour, d'abord, des textes canoniques eux-mêmes. Ne s'agissant pour nous, on l'aura compris, ni d'écrire une histoire de l'architecture moderne, ni d'en proposer une théorie, et moins encore une définition. Si l'on nous

passé l'apparence de cercle, notre voeu serait que ce travail fût reçu, tout à la fois, comme une contribution historique à la théorie de l'architecture et comme une contribution théorique à son histoire.

HISTOIRES

1.

La traversée des histoires

sous la direction d' YVE-ALAIN BOIS

avec la collaboration de FRANCOISE VERY et
CHRISTIAN BONNEFOI

I INTRODUCTION

Si l'enjeu même de notre travail conduisait nécessairement à faire l'histoire du concept même de "moderne", de "modernité", il reste qu'un catalogue de définitions explicites ou implicites en est proposé par les histoires de l'architecture moderne. On le sait, les critiques et historiens de l'architecture moderne furent des polémistes, des militants, défendant d'abord ce qu'ils tenaient pour moderne contre l' "ancien" à quoi ces travaux s'opposaient, puis prenant parti, pour telle ou telle tendance, contre telle ou telle tendance. Mais le consensus n'avait jamais été parfaitement établi, quant aux incunables de la nouveauté : où se place la coupure, si coupure il y a, où "commence" la modernité? C'est souvent de la réponse à telle interrogation, proférée ou non, que découle le choix des historiens. Comme, à l'inverse, c'est souvent de leur goût que procède leur découpage historique : une lecture critique de quelques uns des grands livres classiques du genre importe d'autant plus que, si l'on peut en attendre la collecte d'un matériel pour nous essentiel, une telle lecture démontrera en retour à quel point toute réflexion critique sur l'architecture moderne est programmée idéologiquement, et d'abord par le détour même des ouvrages sur lesquels est censée porter l'analyse.

Ce n'est pourtant pas que le discours de ces "histoires" soit toujours rigoureusement conduit, ni que la notion

de "modernité" y fasse nécessairement l'objet d'une élaboration théorique très poussée. A la limite, la définition en sera purement tautologique : est moderne ce qu'on dit tel (Hitchcock), ou ce qui a été produit par les maîtres de la modernité (Banham). Ailleurs (ceci n'excluant pas cela), la définition se voudra généalogique, ordonnée à la "succession apostolique" (Pevsner, Banham) ou des "pères fondateurs" (Giedion) qui de Morris conduiraient à Gropius et la suite (Pevsner). Ailleurs encore, la modernité sera visée dans une perspective éthique et/ou finaliste, l'architecture contemporaine étant censée renouer avec la "vérité", sinon avec "l'essence" de l'art de bâtir (Behne, Giedion : mais la généalogie de ce moralisme remonte bien au-delà du XX^{ème} siècle; et si l'on devait, avec Scully et Collins, retenir pour repère initial de la modernité, au moins au registre de ses idéaux, la date de 1750, force serait alors d'admettre qu'il n'y aurait d'histoire de l'architecture que moderne, ou, en d'autres termes, que l'idée, le projet même d'une histoire de l'architecture serait en son fond, une idée, un projet "moderne", ce qui conférerait à notre enquête une résonance imprévue). Les seules définitions réellement opératoires qui se rencontrent dans le corpus étant celles où la modernité est visée dans son rapport (de réflexion, d'interprétation, de réaction, de contestation) à la modernité générale, historique, sociale, idéologique (Persico, Scully, Benevolo, Collins).

I.1. LA PERTINENCE TECHNIQUE

A) La technique comme détermination de la forme :

Dans la recherche des "sources" de la modernité architecturale, la plupart des historiens sont amenés à considérer les développements techniques intervenus au XVIIIème et XIXème siècle dans la construction. Archéologue de l'architecture moderne, plutôt qu'historien, S. Giedion fait l'impasse sur les différents "revivalismes" du XIXème siècle, pour ne parler que de l'évolution des techniques constructives, liée à la "révolution industrielle", et de la production bâtie des "ingénieurs". "La construction est l'inconscient de l'architecture" (Giedion; voir la position de Le Corbusier): pour Giedion, le XIXème siècle est l'époque du surgissement de ce refoulé. Mais le développement des méthodes de constructions a son fondement dans une préhistoire, ou plutôt dans une histoire parallèle : celle du passage de la fabrication artisanale à la standardisation des produits (pour Giedion, la serrure Yale est aussi importante pour l'invention du gratte-ciel que la prolifération du "balloon frame" dans le domaine bâti, aux USA). Le travail des ingénieurs sur un matériau comme le fer (longue portée, légèreté) introduit dans des bâtiments aussi divers que les ponts de Roebling ou les constructions sur ossature de Bogardus une redistribution des charges et des supports ("une dissociation", selon Giedion, en fait une ponctualisation), qui produit des effets formels (disparition du mur porteur, plan "libre", etc.) que Giedion explicite comme la leçon (esthétique) que retiendront les archi-

tectes du "Style International". Ce qui revient à dire qu'au XIX^{ème} siècle, un certain nombre de faits nouveaux concernant l'organisation de l'espace bâti, ne proviennent pas des "arts", mais de la technique, et particulièrement de l'introduction des matériaux nouveaux (acier, béton). Ces faits concernent la portée, l'échelle, la structure, le système des forces, la transparence, mais aussi les méthodes de travail, sinon de conception : standardisation, ingéniosité (Tony Garnier, à propos de l'architecture allemande), rapidité d'assemblage et de démontage (expositions). En retrait par rapport à cette nouveauté massive, l'architecture doit travailler, en même temps qu'à assimiler les procédures caractéristiques d'une époque nouvelle de la production, à en imposer l'image (les signes).

B) La technique comme étape de formalisation :

Et si, comme on le verra plus tard, Francastel critique dans Art et technique, cette prétendue détermination de la forme par la technique, sa démonstration est moins à retenir que celle de Collins, selon lequel la technique constructive, à la fin du XIX^{ème} siècle, est venue donner corps à des idées émises dès les années 1840 : le programme en aura été élaboré préalablement sur le plan idéologique, sinon utopique, par les architectes (exemples : le goût romantique pour les ruines - structure ouverte des ruines grecques - entretient le désir et la demande d'une architecture transparente). Après avoir examiné la scission architecte/ingénieur (marquée par la création des Ponts et Chaussées en 1747), Collins constate que le rapprochement s'effectuera plus au niveau de la méthode - l'approche

"rationaliste" - qu'à celui de l'utilisation de nouveaux matériaux. De même, pour Persico, qui refuse toutes les histoires de l'architecture qui prennent leur départ de l'invention et de la mise en oeuvre des nouveaux matériaux.

Hitchcock radicalise la position idéaliste de Collins : la technique est seconde (l'architecture de fer/verre n'occupe qu'une très faible place dans les chapitres qu'il consacre au XIXème siècle). A la différence de Collins, pour qui les productions techniques ont au moins valeur d'image, Hitchcock, dès lors qu'il évacue toutes les constructions qui ne sont pas d'intention architecturale (les ponts, les hangars, etc...), s'interdit toute visée dialectique du développement d'une architecture moderne. A l'inverse, Pevsner, pour qui la technique (le matériau) est moins importante que le mode de production (standardisation contre artisanat) peut montrer que les ingénieurs des ponts, s'ils ne sont pas les premiers à avoir utilisé le métal, sont les premiers à en avoir tiré plaisir, et donc les premiers dont la construction importe quant à notre histoire.

1.2. LA PERTINENCE SOCIOLOGIQUE

Dans le même sens, quelques uns des auteurs étudiés ont été conduits à rapprocher l'apparition d'une architecture nouvelle des bouleversements intervenus dans les rapports de production et plus généralement dans la société occidentale depuis le milieu du XVIIIème siècle : l'architecture "moderne" étant liée, en son projet, à la définition des fonctions nouvelles assignées à l'art

de bâtir (voir ce que dit Francastel sur cette nouveauté radicale - et ouverte - des fonctions), ainsi, par priorité, qu'au changement d'échelle dont témoigne la demande sociale d'architecture (cf le chapitre Echelles et Signes). Il n'est pas de notre propos de procéder à une critique de l'idéologie fonctionnaliste, sauf, là encore, et comme dans le cas de la technique, à en marquer les incidences formelles, voire "linguistiques", ou encore, comme le veut C.G. Argan, typologiques. Dans la mesure, cependant, où aucune des histoires considérées n'adhèrent explicitement à cette idéologie, il pourrait s'avérer intéressant de voir comment celle-ci fonctionne implicitement, sinon inconsciemment, dans un discours qui n'y cède pas explicitement, voire qui s'en défend.

A l'exception de Hitchcock, pour lequel la question ne semble pas se poser, les auteurs considérés envisagent le rapport entre architecture et société de plusieurs points de vue différents :

- a) d'un point de vue strictement diachronique ou évolutif (ainsi pour Collins, au registre des idéaux, pour Benevolo, à celui de l'histoire générale).

- b) d'un point de vue au contraire synchronique, avec accentuation des éléments de rupture (à monde nouveau, architecture nouvelle). Voir le travail de Persico, de Francastel et de Behne, et l'analyse que donne Tafuri de ce point de vue.

- c) d'un point de vue symbolique (par où l'on rejoint ce qui vient d'être dit, touchant les incidences formelles du fonctionnalisme, même non marqué comme tel). Toute

la lecture que Scully propose de l'architecture américaine, du travail de Kahn, d'Aalto ou de Le Corbusier, serait à classer sous ce registre. On retiendra comme particulièrement significatif l'analyse par Persico du fauteuil de Brno de Mies van der Rohe (1930), laquelle a en outre le mérite de prendre en compte un type d'objet dont l'entrée dans le champ de la problématique architecturale a elle-même valeur de symptôme:

"Ce fauteuil n'est pas seulement la trouvaille d'un artiste génial, ou une expression de ce goût de la pureté, qui préside à presque toutes les oeuvres modernes, mais encore le résultat d'un progrès réfléchi qui a son origine, par exemple, dans les sièges d'automobile. Elle résout non seulement un problème de goût ou de technique, mais elle est influencée par les multiples tendances de la vie nouvelle (...) On considère ce mobilier dans le complexe des formes naturelles, on observe la manière dont il accueille l'enfant qui s'assied (...). Elle figure la ligne du gymnaste qui se plie dans l'exercice, et surtout la courbe qui désigne un corps humain en liberté (...) L'art décoratif est dans son intimité un art de symboles humains (...) Le siège de Mies van der Rohe est l'expression du goût moderne pour la vie au grand air et pour la culture physique. Voilà d'où dérive son rythme spatial, et comment un simple objet peut se lier à notre vie la plus profonde, à nos aspirations les plus inconscientes. Un siège neuf, non seulement parce qu'il est plus commode, mais encore parce qu'il est celui qui nous ressemble le plus" (Casa bella, septembre 1931).

-d) d'un point de vue métaphorique, cf Giedion et Pevsner (la ville comme métaphore de la société et de la

forme du pouvoir), voire infra-symbolique (l'architecture dans son rapport à la peinture, etc.)

- e) d'un point de vue transformatif : l'architecture comme pratique de la société, comme pratique "performante" dans la société (Tafuri et Banham sur Le Corbusier).

I.3. LA PERTINENCE FORMELLE

Sur le plan strictement formel, et s'agissant par exemple de recenser les "traits distinctifs" d'une architecture moderne, les historiens semblent se montrer plus prudents que les architectes eux-mêmes. Une exception: le cas, symptomatique, de Hitchcock, qui a tenté de produire, à l'appui de son plaidoyer en faveur du "Style International", un répertoire des traits, sinon des "tics", aussi bien que des interdits qui, selon lui, caractérisent ce mouvement.

On retiendra l'idée, récemment avancée par Banham, selon laquelle la production, par le mouvement international, d'un code signalétique aura correspondu à un moment paranoïde - nous dirions : narcissique - d'une modernité encore adolescente, en quête de sa propre identité. Du point de vue qui est le notre, cette formule a en effet un double intérêt :

- a) d'une part, elle conduit à distinguer, parmi les indices de la modernité, plusieurs niveaux que la problématique du signe (des marques de reconnaissance) ne suffit pas à couvrir. A cet égard encore, les "points" énoncés par Le Corbusier font question, qui jouent de toute évidence sur plusieurs niveaux;

- b) d'autre part, et par delà toute idée de rupture

ou de coupure d'où se serait instaurée la modernité, elle introduit la question de la position où le sujet de toute énonciation portant sur la modernité s'établit par rapport à celle-ci : de quel point de l'histoire parlons nous aujourd'hui, alors qu'il semble à beaucoup que l'épisode "moderne" est clos (à la différence de ce qu'il a pu en être pour Hitchcock, Persico, Giedion, pris qu'étaient ceux-ci dans le mouvement). L'idée que la modernité soit périmée au titre de phénomène "linguistique" - au sens étroit du terme - alors qu'en fait, selon Banham, le dépassement d'une position de code témoignerait au contraire de son accession à la maturité, conduit à un décentrement radical de la question qui nous occupe.

On pourrait être tenté de voir dans le concept d'espace l'opérateur de ce décentrement. La plupart des ouvrages considérés mettent en effet l'accent sur l'espace en tant que matière architecturale. Au titre d'objet théorique, il autorise un travail sur la syntaxe même (Persico sur Mies) dans la mesure où les techniques, les formes, les matériaux nouveaux servent à son expression et à sa découpe.

Le problème serait de savoir si et comment, le système des "signes", "traits" ou "points" est susceptible de faire volume, est producteur d'espace (ou règle la production d'espace); ou, à l'inverse, si le système est lui-même programmé, réglé, par une notion a priori de l'espace. Là même, en effet, où l'espace n'est l'objet d'aucune définition(à l'exception de Zevi, chez qui la notion "d'espace intérieur" est promue au rang de critère de "l'architecturalité"), il peut fonctionner comme un objet mythique à quoi va s'accorder toute approche historique

ou pratique de l'architecture (cf la tentative de position du problème chez Giedion).

D'où, chez la plupart - excepté Banham - , la quasi totale exclusion des tendances formalistes (De Stijl, les "décorateurs" français, les "ensemblers", Loos) : dans la mesure où l'espace, chez eux, devient figure, tableau, tandis que chez Wright ou Mies, dont les noms sont repris par tous, l'espace n'est l'objet d'aucune coercition : il "coule". L'espace est un concept qui se pose négativement; c'est un objet qui ne se présente jamais dans son autonomie, mais une notion mythique (plus encore qu'un concept) qui permet d'articuler les différents aspects recensés de la modernité.

Exception encore : Hithcock, qui pense l'architecture en termes de monuments (c'est l'inventaire des Monuments Historiques amélioré) : n'ayant pas un objet théorique ou mythique prévalant, il ne peut qu' en rester à une nomenclature des formes constituées (dans son travail de 1932, sur le Style International, il s'empresse de constituer des "figures", de recenser des morceaux nommables de bâtiments : son catalogue des traits et d'interdits en procède).

Conséquences : on ne trouve dans ces grandes histoires de l'architecture (y compris celle de Collins) aucune description, aucune grande analyse structurale et formelle des bâtiments, ni de tentative de systématisation : ces études ne se peuvent absolument pas comparer au travail de Viollet-le-Duc, par exemple. Les quelques lectures d'édifices - pour brèves qu'elles soient - que l'on trouve chez Banham et Scully, frappent comme exceptions dans ce

contexte.

1) Pour Persico, ce qui importe, ce n'est pas la forme qui échoit, l'objet où se fige (Lissitzky) le processus, mais le découpage, l'articulation de l'espace instauré par ces pseudo-formes. D'où l'élimination par Persico d'une lecture directe de la chaise de Mies, en termes de composition, et la proposition d'une lecture en termes d'écart entre cette chaise et le fond imaginaire sur lequel elle se greffe.

2) Pour Tafuri et Collins, il n'y a pas de description en raison du déplacement du niveau de l'analyse : ce n'est plus de l'objet architectural dont ils parlent, mais de l'insertion de l'architecture dans l'histoire de la civilisation en général. Les objets architecturaux ne sont que les points de ponctuation d'une séquence historique (ou le départ et/ou la vérification de modèles typologiques, comme pour Behne).

II NOTICES MONOGRAPHIQUES

Ces brèves analyses d'histoires de l'architecture moderne ne sont pas classées par ordre chronologique. Pevsner, Giedion et Hitchcock viennent en tête de chapitre, car ils ont proposé dans les années 1930 et 1940, avec leurs préjugés et leurs choix, les premiers grands livres d'analyse historique sur la période architecturale qui nous intéresse. Francastel les suit immédiatement : son livre est une reprise critique de leurs travaux. Edoardo Persico et Adolf Behne, deux commentateurs "militants" des

années 1920, sont des exemples de cette critique "opératoire" dont Tafuri nous dit qu'elle n'est plus possible. De près ou de loin, ils introduisent à la lecture "symbolique" que proposera Scully de l'architecture moderne. Le travail de ce dernier, puis celui de Tafuri, de Collins et de Reyner Banham (quoique celui-ci se situe légèrement différemment, on va le voir, quant à l'histoire de la modernité et à son idéologie) constituent en quelque sorte la dernière tranche du corpus de travaux historiques : leurs livres furent écrits pendant les années 1960, au moment où s'accroissait le déclin du Style International, où l'assurance qu'il y avait bien quelque chose comme "du" moderne faisait place aux doutes et aux désillusions.

II.1. PEVSNER

C'est du livre de Pevsner, Pioneers of Modern Design, publié en 1936, que part la légende qui fait de Morris et de l'Art and Craft anglais l'origine du mouvement moderne. Certes, pour conduire son entreprise à bien (le but du livre est de "prouver que le nouveau style était atteint (achieved) en 1914" (p. 38)), Pevsner n'en fait pas la seule force qui détermine la naissance de notre modernité architecturale, mais le point de départ prophétique (Morris était "the true prophet of the 20th century", l'ouverture de la firme, en 1861, "le commencement d'une ère nouvelle" (pp 21-22)). Il y ajoute l'Art Nouveau et le travail des ingénieurs du XIXème siècle. Ce découpage est assez banal, mais Pevsner offre quelques appréciations

inédites :

- Morris est le premier à concevoir la production d'objets manufacturés en série, imitant mal les styles historiques, comme une "décadence" qui s'accorde avec celle de la société (en France, la bourgeoisie, soutenant l'industrie, avait eu raison de l'artisanat, soutenu par l'aristocratie; en Angleterre, la ploutocratie était constituée depuis plus longtemps, l'aristocratie ayant eu partie liée avec les marchands dès les débuts du commerce (p. 44)). Son retour à l'artisanat, contre l'ornement plaqué, est donc une lutte symbolique en faveur d'un autre type de socialité. Mais ce "socialisme" est élégiaque et retardataire (ses objets, puisqu'il refuse les modes de production post-médiévaux, sont très coûteux(p.22)). Si grâce à lui peut se fonder une esthétique de la vérité architecturale - et la réapparition de la muralité dans l'architecture moderne est très bien cernée par Pevsner comme conséquence de cette levée du problème de l'ornement : Jones, puis Voysey, dans leurs papiers peints, puis Goldwin dans ses murs unis pour la maison de Whistler, élaboreront un sens de la surface que Morris (cf ce que dit de lui Burne Jones, p. 53), sans l'exploiter, avait rendu possible - , son rejet anti-machinique, son rêve historiciste d'un Moyen Age fictif en font un homme du XIXème siècle (explication fournie par Pevsner du retard anglais, après 1900, à prendre en compte la machine dans une esthétique architecturale : c'est le système de classes sociales, et de très injuste répartition des richesses qui aurait limité l'Angleterre - comme si l'Allemagne avait

été plus idyllique (p.27)). Quoiqu'il en soit, les premiers à prendre isolément la machine en charge sont Wagner et Loos, Sullivan et Wright, Van de Velde, qui tous, selon Pevsner, regardent vers Londres (il note qu'on pourrait ajouter Oscar Wilde, si son amour pour la machine n'était pas en vue d'épater le bourgeois). Le premier mouvement moderne à se constituer fut le Werkbund allemand. Mais Pevsner revient plusieurs fois dans son livre sur les développements post-morrissiens de l'architecture anglaise, dont il veut sans cesse insister sur l'avance, avant 1900 (de manière touchante : il se réfugia en Grande Bretagne à l'arrivée au pouvoir d'Hitler). Cela nous vaut quelques relations d'oeuvres mal connues du public français : après celle de Philip Webb, qui revenait aux proportions du cottage (le moderne est que "l'architecte cesse d'imiter le palais" (p. 59)), puis de Shaw (il est allé "aussi près du moderne qu'on pouvait le faire sans rompre avec la tradition" (p. 62)), celle de Voysey, à la fin du siècle, que Pevsner, par ses illustrations, montre comme un précurseur (le blanc à l'intérieur et à l'extérieur, l'écran, l'opposition horizontale/verticale, la liberté des fenêtres, les contreforts, les auvents, les triangles nus des pignons, la production d'objets pour un marché ordinaire (pp 158-161)).

- L'Art Nouveau aura eu le mérite, comme Beardsley effaçant le sujet de ses scènes sous la profusion des arabesques, d'abolir la référence des styles historiques dans l'omniprésence du motif floral, comme de donner aux architectes un plaisir des nouveaux matériaux, auxquels Ruskin, comme Morris, s'opposaient (pp 146-147). S'il était influencé par l'Angleterre (à travers Van de Velde

(p. 99)), où il était pourtant perçu comme antithétique à l'Art and Craft, alors que comme le remarque Pevsner, il n'en était pas si éloigné (p. 106-107), il se sera beaucoup servi de l'enseignement de Viollet-le-Duc sur la solidité et la souplesse des matériaux (c'est la source d'Horta, p. 104). De l'Art Nouveau, au chapitre duquel "un peu de Sullivan" est classé, Pevsner voit l'origine dans la constante contradiction qui fait s'accompagner un discours théorique rationaliste d'une pratique ornementaliste profuse (note 13, p. 228), contradiction déjà à l'oeuvre chez Pugin. Pevsner donne un exemple où cette contradiction est relevée : dans l'intérieur du salon de coiffure Haby, de Van de Velde, à Vienne (1901), où les tuyaux d'eau, fils électriques et canalisations étaient "franchement exposés", justifiant l'appellation de "style paquebot", lancée par E. de Goncourt, et préfigurant maintes petites audaces (rétro) de l'architecture de ce siècle (Beaubourg y compris). Mais l'Art Nouveau ne pouvait répondre aux demandes du monde moderne, en ce qu'il manquait totalement de considérations sociales : pour Pevsner, il n'est pas un hasard qu'il ait vu son plus grand achèvement (Gaudi) dans un pays totalement immobiliste, l'Espagne (p. 112) : il n'y a qu'en cette Espagne retirée du monde, dit Pevsner, que l'on pouvait trouver les fonds pour l'in vraisemblable Sagrada Familia, ou que l'on pouvait "accepter" de vivre dans un appartement de la Casa Mila (p. 116). C'est pourquoi aussi ce que d'autres considèrent comme la variante anglaise de l'Art Nouveau n'est pas incluse dans ce chapitre : la Whitechapel Art Gallery, de Townsend, par exemple, est conçue comme l'une des premières influences américaines en Europe (p. 165) : la massivité, l'asymétrie entre

rez-de-chaussée et étage, les fenêtres basses, l'ornement en frise horizontale, sont référés à Richardson. De même, dans la Glasgow School of Art, de Mackintosh, Pevsner repère plus la verticalité, l'absence des courbes sur certaines façades, les grandes baies vitrées, l'intérêt pour un traitement nouveau de l'espace dans la bibliothèque (la description que donne Pevsner en fait un ancêtre des projets du Stijl (p. 168)), que ce qui pourrait la rattacher à Guimard (sculpturalité des volumes, dentelles des grilles). Cependant, Pevsner insiste sur la dette des viennois à l'égard de Mackintosh (l'exposition de ses projets à Vienne en 1900 est un triomphe p. 166) : l'intérieur qu'il dessine pour la compétition lancée par l'éditeur allemand Koch, en 1901, "synthétisant les recherches de Voysey, Beardsley et Toorop" constitue le "legs que laisse l'Angleterre au Mouvement Moderne naissant" (175).

- L'usage du fer (Francastel et Giedion y insisteront aussi) ne fut d'abord que de remplacement. On l'utilisa pour sa plus grande solidité, plus que pour des raisons esthétiques. De même, le verre était utilisé en façade dès le XVIème et le XVIIème siècles (combiné avec le bois : p. 124). L'important n'est donc pas le matériau en lui-même, mais l'usage qu'on en fait, et l'intention qui préside à cet usage : 1) Viollet-le-Duc est le technicien moderne qui permet la dissociation entre charge et support, par sa théorie du remplissage (p. 125), 2) les ingénieurs des ponts, ceux qui se servirent pour la première fois du matériau métallique selon une vue esthétique (alors que les ponts suspendus sont connus par les Chinois, comme le montrent les gravures de Kircher et celles de Fischer

von Erlach (p. 126), le pont de Brunel à Bristol (1829-36) est "la plus grande audace architecturale en Europe" depuis le temps des cathédrales d'Amiens, Beauvais et Cologne (p. 128).

Un simple fait prouve à Pevsner (cette idée est reprise par Francastel, et Banham dans une moindre mesure, pour la période qui suivit) que la technique n'est pas déterminante en première instance (quoiqu'il insiste sur cela: les gratte-ciels n'ont été possibles qu'après l'invention de l'ascenseur électrique (p. 140)) : que le Monadnock Block de Burnham et Root (Chicago 1890-91) ait été construit en pierre ne l'empêcha pas d'appartenir complètement au "nouvel âge", de par son refus de compromis ornemental (p. 142). De même, le Wainwright Building, de Sullivan (1890-91) doit ^{plus} sa modernité à la volonté délibérée de produire une façade indifférenciée qu'à son emploi de l'acier, qu'il dissimule, même si Pevsner concède que cette indifférenciation n'aurait pas été possible sans cette nouvelle technique (répondant d'avance à Francastel qui critique la nature "cellulaire" des bâtiments de Le Corbusier à Marseille, Sullivan écrit : "We must take our cue from the individual cell, which requires a window with its separating pier, its still and lintel, and without more ado, make them all look alike, because they are all alike" (p. 142)). Enfin, ce n'est pas tellement le matériau lui-même qui importe dans le Crystal Palace (détesté en cela par Ruskin) que l'absence même de tout autre matériau que le fer et le verre, la persistance d'un même module dans toute la construction et la taille de l'édifice.

Même si le Crystal Palace lève une résistance (car l'usage de la colonne en fer, par Soane et Nash, pour les intérieurs, n'avait pas beaucoup d'influence sur les architectes du temps, très "façade minded" (p. 122)), qui permet, par exemple, à Théophile Gauthier, le théoricien de "l'art pour l'art", de louer les gares modernes (p. 135). Quelques pages assez sévères sur le nouvel emploi du béton armé en France (historicisme gothique de Baudot) confirme la thèse de la secondarité de la technique (pp 142-147).

Le livre de Pevsner se conclut sur un portrait du mouvement moderne avant 1914 : la modernité s'y définit par ce qu'il nomme la preuve du "misdating". On pourrait croire que les projets de Garnier datent de 1920-1930 (p. 182), de même que les étages supérieurs du Carson Pirie Scott Store, de Sullivan (p. 185), les études de proportions de Endell (1898 - p. 194), la maison de convalescence d'Hofmann (1903-1904 - p. 197), ou la maison Steiner de Loos (1910 - p. 200), ce qui démontre, pour Pevsner, la justesse de son argumentation (que combatta Francastel) : tout était fixé avant 1914 (le refus d'inclure Le Corbusier dans son étude est, sur ce point, caractéristique : le projet Domino date certes de 1915, mais en 1916, Le Corbusier régressait par rapport au Perret ou au Van de Velde d'avant-guerre : pour Pevsner, la France n'a rien produit d'important entre 1904 -Granier - et 1921 - le projet Citrohan de Le Corbusier).

Malgré ce qu'il dit de Perret, de Garnier et de Mail-lart, pour qui le béton ne doit plus être employé pour imiter les styles historiques, le premier saut moderne

est pour Pevsner représenté par les développements de l'architecture allemande (Werkbund) et viennoise. (modernité de Perret : la modulation de la façade de l'immeuble de la rue Franklin, plus qu'un simple usage du retrait, tic américain, produit une ambiguïté de lecture: quel plan est celui de la façade proprement dite ? (180); modernité de Garnier: plus que l'absence de cour intérieure, le sens de la surface, le toit plat, la référence au cube, c'est le cantilever, qui montre une connaissance théorique aigüe des possibilités du béton; modernité de Maillart : le premier à exploiter toutes les ressources esthétiques du matériau (p. 184)).

Pevsner, bien avant d'introduire les mouvements germaniques, notait que lorsque les constructeurs modernes européens, après "leur petit plongeon dans l'Art Nouveau", chercheront des modèles, ce n'est pas vers l'Amérique qu'ils se tourneront, mais vers l'Angleterre (p. 67) : la relation du voyage de Muthesius (mais aussi de Van de Velde) à Londres, si important pour la fondation du Werkbund, permet ainsi de redonner à la Grande Bretagne un rôle de précurseur.

Malgré certaines dénégations tactiques (celle de refuser d'admettre une différence de nature entre l'artisanat et l'industrie, l'outil et la machine (pp 35-36)), les propositions d'une Sachlichkeit qu'oppose Muthesius à l'Art Nouveau sont bien les premières à connaître des résultats concrets (fabrication de meubles en série, standardisés par parties, dessinés par un artiste - p. 35), et c'est à bon droit que Pevsner peut considérer la fondation du Deutsche Werkbund (1907) comme "le pas le plus

important qui ait été fait vers l'établissement d'un style universellement reconnu" (id). Les innovations des architectes allemands et autrichiens, affiliés au Werkbund, sont passées en revue : absence de "balance" dans les proportions de Endell (p. 194); fenêtres d'angle horizontales de Olbrich (1907-1908, au Hochzeisturm de Darmstadt, les premières, selon Pevsner - p. 196); fenêtres verticales de la cage d'escalier, absence de retrait des fenêtres et "ton local" chez Hoffmann (Convalescent Home, 1903-1904 - p. 197; bien que Pevsner critique le Palais Stoclet, trop esthétique, pas assez "sachlich"); emploi de matériaux rares, ligne non brisée des toits, fenêtres de l'attique et modulation des façades chez Loos (pp 199-200); science de l'échelle et quadrillage de l'espace chez Behrens et Wagner (on ne peut présumer de la taille de l'usine de l'A.E.G. si l'on ne voit pas une figure humaine à son côté, sur les photographies qui la représente - p. 205).

Mais si Pevsner s'attarde (de manière très banale) sur Gropius, c'est parce que dans le choix entre le "romantisme de la machine" (San't Elia) et son utilisation rationnelle, gouvernée par des considérations sociales (choix dont Pevsner pense qu'il est aujourd'hui reconduit -- référence critique est faite à "l'expressionnisme" de Ronchamp et des brésiliens, p. 217), il a choisi la seconde voie : qu'il est ainsi devenu un Morris qui aurait accepté la machine (et l'image que donne Pevsner du Bauhaus comme d'un atelier où toutes les pratiques seraient conduites en vue de la construction et de l'ameublement du bâtiment total (p. 39) est sans doute fautive, même s'il se sert d'une citation où Gropius revendique sa filialité

par rapport à Ruskin, Morris et Van de Velde (id). Dans la transparence des escaliers d'angles de l'Usine Moderne pour l'exposition du Werkbund (1914), Pevsner voit non seulement un commentaire sur les coins massifs de Behrens, mais un "triomphe sur la matière", le premier depuis le gothique, mais cette fois "sans transcendance" (pp 216-217). La référence médiévisite n'est pas là par hasard : les termes de Morris ont enfin un sens, "la boucle est bouclée" (p. 39).

Le mouvement moderne est constitué et (final normatif), les architectes, dans leur crise actuelle, devraient en revenir à ces fondements, ses fondements (p. 217).

II.2. GIEDION ET HITCHCOCK

Les livres de Siegfried Giedion (Space, Time and Architecture, 1941, avec de nombreuses éditions revues et augmentées jusqu'en 1967), et d'Henry-Russel Hitchcock (Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries, 1958, édition revue et augmentée en 1969) sont à lire ensemble. Peter Collins les considère comme des "textes standards", le premier en ce qui concerne les "sources de l'architecture contemporaine", le second pour son analyse des "changements dans l'apparence des bâtiments durant ces deux derniers siècles". L'un et l'autre de ces historiens ont été liés au développement de l'architecture moderne dans les années 1920-1930 - à la rubrique "Style International" (voir le livre de Hitchcock sur ce sujet, écrit en collaboration avec Philip Johnson, 1932), comme à ses antago-

nismes supposés (Wright pour Hitchcock, Maillart pour Giedion); l'un et l'autre ont prétendu faire l'histoire du corpus que nous interrogeons ici, dénoté "architecture moderne".

A) Siegfried Giedion

Dans la préface de son Espace, temps, architecture (traduction française, 1968, Bruxelles), Giedion est présenté par Gropius comme ayant fait des études d'ingénieur. Dans la première partie de son livre (intitulée "l'histoire, partie intégrante de notre vie"), Giedion déclare sa filialité fantasmée : il a été l'élève de Wölfflin. Nous aurions donc affaire, s'il fallait prendre à la lettre ces déclarations, à un historien formaliste qui prête une attention particulière à la technique. Il est vrai que le livre déploie un grand nombre d'informations (notamment par le choix des images) sur l'histoire de la technique constructive au XIXème siècle (rappelons que l'autre livre fondamental de Giedion, Mechanization Takes Command, est une histoire des changements introduits par la "révolution industrielle" dans les techniques de production, et leur conséquence sur le mode de vie américain), mais il semble que Giedion, pris dans un discours humaniste tout à fait daté, ait été incapable de produire ne serait-ce qu'une analyse descriptive des nombreux bâtiments qu'il cite. Il s'agissait pour lui de fournir un mythe d'origine aux architectes "modernes" et d'égrener dans son discours des images (citations) qui articuleraient filiations et ruptures, assigneraient à l'étendue d'un champ ses quelques bornes.

Le livre est, comme le mythe, un bricolage. Et un bricolage de textes bricolés puisqu'il s'agit d'un livre remanié pendant un quart de siècle, sans que le lecteur (s'il tient en main la dernière édition, ou sa traduction française par exemple) ne puisse savoir quand Giedion a écrit tel passage et donc quel effet celui-ci a pu produire sur le travail des architectes, dans l'histoire. En effet : le livre a bien fonctionné comme un mythe, dans les rayons de bibliothèque de maints architectes : ses "thèses" semblent avoir été rapidement vulgarisées par un discours de seconde main, et le lecteur actuel est surpris du peu qu'il apprend au contact direct de ce livre - hormis les chapitres exemplaires concernant la préhistoire des gratte-ciels américains et de la construction en ossature métallique. Giedion était en fait très lié au développement de l'architecture dite moderne : il a été le secrétaire des CIAM pendant toute la durée de leur existence (1928-1956), il fut l'un des rédacteurs de la charte d'Athènes; enfin, appelé par Gropius, il enseigna à Harvard à partir de 1938, et c'est à partir de son enseignement qu'a été composé Space, time and architecture, livre, précise Gropius, qui "en un temps très court, devint l'ouvrage de base de toutes les institutions d'enseignement américaines".

Le titre du livre témoigne bien de sa nature bricolée : la seule justification qu'en donne Giedion (très critiqué en cela par Collins) est une citation de Minkovski, dont il souligne, sans questionner ce déplacement d'ordre métaphorique, qu'elle précède de peu la "révolution optique" accomplie par les peintres cubistes et futuristes

et la "révolution structurale" accomplie par Maillart dans ses ponts. Outre que l'analogie rapprochant l'architecture moderne des recherches du cubisme est fondée sur une interprétation très superficielle de celui-ci (représentation du même objet sous ses différentes faces simultanément) colportée dans quelques phrases d'Apollinaire, de Roger Allard, de Gleizes et Metzinger sur "l'espace-temps" et la "quatrième dimension", interprétation critiquée récemment par Leo Steinberg, le livre de Giedion ne contient aucune définition de "l'espace-temps" en architecture, faux concept qu'il rattache tantôt à l'utilisation de la transparence, tantôt au mouvement giratoire qu'engendre chez le spectateur la disparition des façades (Bauhaus), tantôt à l'utilisation des structures continues (voûtes et ponts de Maillart).

Giedion ne donne pas de réelle définition de l'architecture moderne, n'assigne pas de lieu et place très définis à la rupture. A chaque fois qu'il indique un changement, c'est pour en corriger la force supposée d'une insistance sur la continuité (un paragraphe de son livre s'intitule "le besoin de continuité"), le plus souvent sous forme de collage (exemple : Le Corbusier-Alger/ le Bath Crescent/les façades courbes de Borronimi). Son livre multiplie les mini-ruptures (il cite les "premières fois" abondamment) et les constats de paternité (recherche des précurseurs), comme pour nier toute coupure fondamentale instauratrice de "modernité", que pourtant il convoque implicitement. Giedion, disions-nous, est pris dans un discours humaniste très daté : s'il déclare que "l'historien idéal - celui qui se situe au-dessus de la

mêlée, et qui du haut de son piédestal considère les événements - est un mythe", et si (en cela continuateur de Wölfflin) il pense que le "regard que l'on porte en arrière transforme son objet", Giedion n'en a pas moins une conception "éternitaire" de l'histoire de l'art (un de ses livres, qui traite en deux volumes de "la naissance de l'art" et de "la naissance de l'architecture", s'intitule l'Eternel Présent). S'il propose un découpage de la "longue durée" dans l'histoire de l'architecture, celui-ci est trop général pour être efficace (il s'agit d'un découpage en trois phases : 1) Sumer-Egypte-Grèce : l'espace extérieur est le problème fondamental ; 2) du Panthéon romain à la fin du XVIIIème siècle : c'est l'espace clos, intérieur, qui retient l'attention ; 3) après la phase de transition du XIXème siècle, il y aurait "synthèse" des deux problématiques : "l'espace-temps" serait alors cette adéquation de l'espace intérieur et extérieur, ce serait le "moderne" (pp 25-26)).

Les points de départ de l'architecture moderne sont pour Giedion des zones diffuses :

a) le développement de l'architecture "industrielle" au XIXème siècle (le métal, le verre; "la construction appartenait à l'inconscient de l'architecture", p. 131);

b) le besoin "d'éthique" qui fait suite à l'Art Nouveau et reprend, avec un décalage, les thèses rationalistes (ce qui l'amène à donner un rôle de pionnier à Berlage, Van de Velde, Wagner et Perret : cf la quatrième partie de son livre, très courte, intitulée "il faut une morale en architecture");

c) la "révolution optique accomplie par les peintres" (dont il n'explique par la nature de la répercussion sur

le développement architectural : cf p. 276, la manière très cavalière dont il se contente de mettre en parallèle un collage de Braque et une maquette de Van Doesburg et Van Eesteren, pour dire qu'on "est immédiatement frappé par l'identité dans la conception artistique"). Les années 1920-1930 voyant avec le "Style International" s'opérer de nouveau par la synthèse de ces différents facteurs la maîtrise de l'espace architectural.

Le problème de l'ossature (que gouverne la première zone d'origine : industrie, et la seconde : éthique) sera donc au centre du livre de Giedion, et sans doute la partie la plus riche de l'ouvrage. Centre qui peut se disséminer en plusieurs études particulières (la construction du gratte-ciel à Chicago, dans les années 1880; Eiffel. les ponts de Maillart - ces derniers ayant aux yeux de Giedion le mérite de rajouter aux deux premières la troisième "paternité", "l'esthétique").

Le discours de Giedion est une accumulation empirique d'impressions qui ne sont jamais systématisées (le livre retient tel point intéressant d'un bâtiment : les toits-passerelles du Bon Marché de Eiffel, la diffusion de la lumière dans les magasins de la Bibliothèque Nationale, les planchers à champignon de Maillart, la rampe du Carpenter Center). Livre caractéristique par le manque total de taxinomie (manque qui n'est pas balancé d'une adoption linéaire de la chronologie), Space, time and architecture aurait pu être une réflexion théorique sur "l'époque architecturale" qu'il cerne, du Crystal Palace (auquel il consacre un long passage) à l'architecture de "Playboy" des années 1960 (sur la critique

de laquelle il s'entame) : il n'est peut-être qu'un bon livre d'images.

Il comporte cependant (désir de Giedion de mettre un peu d'ordre dans son texte?) un certain nombre d'indications sur ce qu'il faut regarder pour comprendre ce qui fait une époque architecturale : le problème de la voûte est pour lui l'un de ces index forts. "Durant ces deux derniers millénaires chaque époque - romaine, byzantine, romane, gothique, renaissance ou baroque - a apporté au problème de la voûte sa solution à elle, chaque type de voûte est ainsi devenu, en quelque sorte, le symbole de son époque" (p. 22). D'où l'intérêt que Giedion porte aux différents types de voûte dans l'architecture contemporaine (dont il esquisse une typologie : la moule, la coque, le paraboloïde hyperbolique) et qui fait l'une des parties les plus neuves de son livre (on y trouve, ce qui ne manque pas d'être étonnant chez le biographe-défenseur de Gropius - tenant du système "post and beam", critiqué par Wright - une des premières analyses des ponts de Maillart (1) et un plaidoyer en faveur du Sidney Opera House de Utzon). L'autre index fort est pour Giedion le "traitement du mur" (Richardson et Berlage sont crédités pour avoir rendu sa valeur "originale" à la surface plane du mur). A un moindre degré, Giedion signale comme indice le traitement de la fenêtre (façade) et celui des escaliers (plan).

(1) Avant même la parution du livre de Max Bill, Giedion avait écrit dans Circle, l'almanach édité par Gabo en Angleterre (1937), un long article sur Maillart, intitulé "Construction and Aesthetics".

S'il n'établit pas un dictionnaire des traits de la modernité (comme le fait Hitchcock), Giedion construit néanmoins son discours sur les retombées sémiotiques de l'architecture dans sa valeur d'exposition (au sens de Walter Benjamin) : il consacre un chapitre aux Expositions Universelles, note l'importance des expositions pour le Werkbund et le Bauhaus (p. 534, n. 26) et parle de la cité du Weissenhof comme d'un manifeste. De même, il donne à l'architecture moderne un certain nombre d'emblèmes qui datent des années 1920-1930 (le sanatorium d'Aalto à Paimio (1929-1933), le Bauhaus de Dessau par Gropius (1926), le projet de Le Corbusier pour la SDN (1927), dont le rejet et le scandale qu'il engendre est au fondement de la création des CIAM - là encore, la valeur d'exposition est d'importance, d'autant que Le Corbusier écrit un livre sur son projet : "Une maison, un palais").

Enfin, et il semble être l'un des seuls parmi les historiens de l'architecture que nous avons analysés, Giedion s'intéresse en de nombreux chapitres à la perception que le spectateur peut avoir de la ville. Il fait remonter l'importance de la promenade urbanistique à Sixte Quint ("il parcourait lui-même à pied les rues que devraient emprunter les pèlerins et il connaissait donc les distances entre les divers points. Lorsqu'il perça en 1588 la nouvelle rue allant du Colisée au Latran, il parcourut à pied avec ses cardinaux, tout le chemin jusqu'au palais du Latran, alors en voie de construction, p. 77). Mais s'il critique Haussmann pour son incapacité à penser le problème de l'habitat, et son rôle

politique, Giedion le défend contre Thiers, qui voyait encore "l'urbanisme avec les yeux du promeneur, alors qu'Hausmann tenait compte des exigences de l'âge industriel" (p. 466). Ceci est fait pour nous intéresser, qui est à mettre en rapport avec 1) les analyses de Benjamin sur Baudelaire et sur "Paris, capitale du XIXème siècle", le petit texte d'Apollinaire sur la ville et "l'amphionie"; 2) les travaux anciens de Otto Freulich, puis de Mathias Goeritz, et récents de Venturi sur le changement d'échelle dû à l'autoroute (que défend Giedion), à la voiture, dans la perception architecturale.

L'un des apports les plus importants de Giedion est sans doute l'histoire qu'il propose de la construction en ossature, dont nous avons indiqué qu'elle était au centre de ses préoccupations. C'est aussi sa contribution essentielle à une mythologie de l'architecture moderne. Après avoir fustigé "les pastiches des styles historiques, trait caractéristique de l'architecture du XIXème siècle" (p. 130), Giedion introduit la rupture qualitative relative à l'ossature, qui aurait donné naissance à l'architecture moderne, dans le fait de l'industrie : "l'idée fort répandue que l'éclosion de l'architecture moderne serait due à quelques novateurs qui se seraient révélés vers 1900 est à la fois inexacte et superficielle. Les premiers jalons de cette nouvelle architecture ont été posés au moment où l'artisanat fut obligé de céder la place à l'industrialisation" (id.).

De par son désir archéologique et son intérêt pour le passage de l'artisanat à la standardisation - passage décrit à la fois comme délicatement hésitant et volon-

tairement disruptif - Giedion fait une trouvaille (qu'admire à son tour Hitchcock tout en dialectisant son propos): celle du Balloon-frame. Celui-ci, sans doute "inventé" par George W. Brown au début du XIX^{ème} siècle, doit son nom-sobriquet aux charpentiers qui s'opposent à son emploi pour des raisons tant corporatistes (sa standardisation signifie leur inutilité de spécialiste) que technique (cette charpente est, disent-ils, aussi fragile qu'un ballon, elle peut éclater). Le Balloon-frame remplace "l'ancienne technique coûteuse de la construction de la charpente par assemblage à tenons et mortaise"; fait d'étroits montants de bois (5 cm d'épaisseur) débités à dimension selon la hauteur de la maison (utilisés aussi bien pour les murs que pour le toit), il n'aurait été possible sans l'invention de machines à fabriquer des clous (les clous en fer forgé étant très chers) et de la scie mécanique. Son principe de légèreté et de répartition des forces est pour Giedion l'antécédent direct de la construction en ossature (antécédent auquel il trouve même aussitôt un ancêtre : la chaise Windsor du XVIII^{ème} siècle). En outre, la simplicité de son assemblage et sa préfabrication ont hautement contribué à la rapidité de l'urbanisation américaine. Cependant, le bois est un matériau dont les possibilités devront attendre Aalto pour être pleinement exploitées.

Giedion donne toute une série d'extraits de presse, de 1849 à 1889, pour montrer que "c'est dans les usines que se prépare la révolution tant prédite et tant désirée" (p. 150). Ainsi, c'est le développement des techniques de production métallurgique qui débloque une restriction

de l'usage du fer dans la construction (alors que dans le pont de Sunderland (1796), le fer avait été utilisé comme de la pierre, et dans la Halle au Blé (1811) de Paris, il avait été utilisé comme du bois, la possibilité de longues portées en fer engendrera la conception moderne de l'ossature). Le pas décisif, qui "consistait à remplacer les murs extérieurs en maçonnerie par des piliers mécaniques pour soutenir les étages supérieurs d'un édifice" avait été fait par l'inventeur James Bogardus en 1848 à New York, celui-là même qui cherche à prouver la solidité et la légèreté du fer de fonte (ill. 109, p. 140), et les avantages de la standardisation (rapidité de montage-démontage, économie) , et qui réalise pour la première fois (Harper and Brothers, New York, 1854) une façade "presque entièrement en verre". Mais "la première construction entièrement exécutée en ossature de fer", défendue par Viollet-le-Duc, est celle de la fabrique de chocolat de Saunier (1871-1872) : "la charpente de fer, destinée à supporter tout le poids" est de surcroît visible sur la façade plane du bâtiment constitué de briques creuses diversement colorées pour le remplissage.

Ensuite Labrouste donne à l'architecture de fer ses lettres de noblesse (le magasin central de la Bibliothèque Nationale : "si l'architecture moderne a sa chapelle des Pazzi c'est bien là", p. 157), cependant il faut attendre les recherches de Dion pour qu'il soit possible de "canaliser vers les fondations sans intervention étrangère, toutes les forces rassemblées dans une construction" (p. 183). Les premiers effets en sont visibles à la Galerie des Machines de l'exposition universelle de 1878, mais "le

rattachement rigide au sol, ainsi que les piliers robustes à section carrée de la base sont encore tributaires de l'ancien rapport entre la colonne et sa base" (p. 183) : le véritable changement intervient avec la Galerie des Machines de Contamin (1889), où la "séparation entre charge et support est effacée" (p. 185). L'ossature comme "structure neutre tri-dimensionnelle" (p. 249) est alors pensable : le Leiter Building de William Le Baron Jenney (1889-1891) indique que le gratte-ciel n'aurait pas été possible sans cette évolution technique. Giedion remarque que cette conception de la construction en ossature touche aussi la technique du béton armé : cependant, alors que le matériau est très ancien (les romains l'utilisaient, dit-il, ce qui est pour le moins contestable), il faudra attendre Maillart pour que ses possibilités techniques soient pleinement exposées (selon lui Hennebique, avec qui avait travaillé Maillart, utilisait le béton comme du bois - c'est-à-dire selon le système du "post-and-beam" qui limite la force portante des éléments de base à une seule dimension, p. 282). Maillart supprime tout élément passif, propose une dalle de béton armé autoportante pour les planchers, élimine les poutres et piliers de ses constructions et de ses ponts qui sont comme des "monolithes" continus (p. 285) dans lesquels toutes les tensions s'équilibrent. Ce principe sera repris dans les constructions en coque de Utzon, qui intéressent Giedion. Malgré toutes ses lacunes il est sans doute l'un des seuls historiens classiques de l'architecture à avoir pu prendre en compte ce nouveau développement structural, à avoir pu en mesurer la portée.

B) Henry-Russel Hitchcock

Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries n'est qu'une vaste compilation chronologique, relatant les développements de l'architecture depuis deux siècles. Le désir d'exhaustivité de Hitchcock enlève apparemment à ce livre tout ton "subjectif" de prise de parti. Mais lorsqu'il aborde les "travaux plus tardifs des leaders de la seconde génération" (titre de son chapitre 23 - ces leaders sont Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe et Oud), Hitchcock tient à signaler qu'à ce point il a pris position dans l'histoire en faveur d'une architecture : en effet, selon lui, les historiens ayant à traiter d'événements ou d'objets qu'ils connaissent de première main "ne peuvent être de simples observateurs neutres, rapportant sans parti pris les idées et les réalisations d'autres, aussi grand soit leur désir d'objectivité" (p. 513). Que cette position "neutre", Hitchcock croit mythiquement l'assumer pour les objets architecturaux du passé antérieur - comme opposé au passé "immédiat" - cela est assez sensible dans la lourdeur et la longueur des deux premières parties du livre, qui ne semblent pas accorder à ces objets une place proportionnelle à leur pertinence (par exemple : s'il ne désapprouve pas Giedion pour l'importance qu'il accorde à l'architecture de fer et de verre au XIXème siècle, Hitchcock ne leur accorde qu'un chapitre de sa première partie, les six autres étant consacrés au Romantic Classicism et au Gothic Revival). Mais cette neutralité (l'historien idéal comme à distance temporelle ou spatiale : de son objet) est un leurre : des accents existent dans le texte d'Hitchcock (exclusions ou enthousiasmes, classements)

sur lesquels il vaut de s'arrêter.

Notons qu'il assigne trois origines précises à l'architecture moderne, mais que le rôle qu'il fait jouer à l'Art Nouveau comme l'une de ces trois origines est équivoque (les deux autres sont le travail de Sullivan et Wright, après Richardson, dans les années 1880-1890; et celui de la "première génération", avant 1914 - Perret, Behrens, Loos et de nouveau Wright) : apparu soudainement et très mystérieusement (et mort tout aussi vite, après l'Exposition de Turin, en 1902), l'Art Nouveau n'est ni une innovation structurale, ni un nouveau mode architectural, mais une nouvelle manière de résoudre le problème de la "décoration intérieure". S'il est moderne, c'est parce qu'il a été le "premier programme international pour le renouvellement de l'architecture" du ~~XX~~^{XX}ème siècle (p. 416). Cependant, il venait trop tôt, les techniques du métal (matériau très plastique) ayant plus favorisé les recherches ornementales "que le renouvellement des éléments plus fondamentaux de l'art de la construction" (p. 417), et le goût étant en révolte contre le rationalisme, il reste une "fausse-couche". Il faudra attendre une nouvelle convergence de recherche (sur la structure et les propriétés des nouveaux matériaux, cette fois) pour que l'architecture moderne puisse "naître", avec la "première génération" (cf p. 420, où Hitchcock compare la "proto-modernité" de l'Art Nouveau avec les travaux de cette "première génération"). De même, la Tour Eiffel n'est pas moderne au sens strict pour Hitchcock (son "ambiguïté" est prémonitoire de l'Art Nouveau, p. 385), alors que la Salles des Machines de Contamin est "vraiment" moderne.

En fait, Hitchcock définit le corpus architectural par un critère d'intentionnalité (les ponts "sont à la limite du

domaine architectural" (p. 175), parce qu'ils ne sont pas conçus - selon Hitchcock - intentionnellement comme architecture) : ce qui sépare les moulins anglais des années 1790 des gratte-ciels de Sullivan est l'intentionnalité (p. 327, et tout le chapitre 8 de son livre de 1932). Ainsi Hitchcock, qui prétendait ne point faire le départ entre architecte et ingénieur (p. 626, note 1, chap. 25), reconduit cette division hiérarchique et fait bénéficier l'architecture officielle du XIXème siècle (à l'inverse de Giedion, qui déclare sans ambages son peu d'intérêt pour le sujet, et l'expédie en peu de lignes) de ses plus longs développements. Autre critère : l'architecture est ce qui a un espace intérieur habitable (bâtiment commercial ou maison), même de manière éphémère : l'exclusion des ponts ou des silos (le blé n'est pas un habitant) est à cet égard logique (celui de la Tour Eiffel l'est moins).

D'autres exclusions (celle des recherches sur les structures continues, de Maillart à Torroja, qui sont à peine citées dans son livre), viennent d'une conception "linguistique" pré-structurale, conception qui prélude au catalogue des traits "modernes" contenu dans son livre de 1932, International Style. En effet, lorsqu'il parle de la "syntaxe" de Ledoux et Boullée, il la conçoit comme pure combinatoire d'un vocabulaire symbolique, et en voit l'aboutissement dans la doctrine de Durand (à laquelle il consacre un chapitre), lequel établissait ses façades par un simple assemblage d'éléments architecturaux signalétiques, sur des grilles identiques. Le livre écrit avec Philip Johnson - et qui aura été "epoch making" comme le signale Alfred Barr dans la préface - reprend

cette conception en donnant une liste de "signes" de la modernité que l'architecte se doit d'employer, et d'interdits qu'il se doit de respecter (exemples de signes modernes : les pilotis - dont Hitchcock fait remonter abusivement l'usage jusqu'à Sullivan - , l'absence d'ornement, la planéité des surfaces; exemples d'interdits : la maçonnerie pleine - avec l'exception de la maison De Mandrot, de Le Corbusier -, la fenêtre en retrait et la corniche, l'emploi de matériaux rugueux (le crépis, même la brique, le parpaing), la confusion entre les articulations porteuses et les jointures des baies vitrées). Lorsqu'un architecte "moderniste" applique mécaniquement les règles qu'Hitchcock énonce à partir des travaux de quelques architectes modèles (Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oud), l'historien traite de cette application comme d'un tic. Il en égrène un certain nombre, en véritable thérapeute, dans son petit vocabulaire de la modernité de 1932 (notamment à propos du gratte-ciel), et reprendra cette question dans son livre de 1958, tout surpris que certains aient vu dans son premier travail un ensemble strict de règles - ce qu'il est pourtant - et qu'ils les aient voulu appliquer. Dès International Style, Hitchcock note par exemple : "la marque (mark) du mauvais architecte moderne est l'abus de l'asymétrie pour des raisons décoratives (...) la marque du bon architecte moderne est au contraire que la régularité de ses "designs" s'approche de la symétrie bilatérale (...) cependant, la symétrie axiale ou bilatérale est d'habitude la marque de l'architecte récemment converti au style contemporain". Cette distribution de bons ou mauvais points (l'anglais mark veut aussi dire la "note", au sens scolaire) n'est pas sans avoir eu une influence immédiate sur le développement de l'architect-

ture internationale des années 1930, prise qu'elle était dans le désir d'une reconnaissance rapide et directe de sa "modernité" : c'est en ce sens qu'il faut comprendre le mot de Barr.

Hitchcock fut en effet lié, comme Giedion, aux divers mouvements modernes, et son livre sur le "Style International" (sous-titré "architecture depuis 1922") fut bien plutôt une tentative d'élaboration d'une normativité moderne qu'un simple constat historique (tel que le présente le gros ouvrage de 1958). Ayant écrit la seule monographie en français sur Wright, le premier livre sur l'architecture moderne en anglais (Modern Architecture, Romanticism, and Reintegration, New York, 1929), un livre sur Oud dès 1931, Hitchcock se comporte en 1932 comme un "militant" du Style International, dont malgré ses dénégations futures il tente alors de formuler "la" doctrine.

L'exposition de 1931, au Museum of Modern Art de New York, qui donne ensuite naissance au livre du même titre sur ce "style", exposait Wright comme son antidote (on connaît les critiques de Wright à l'égard de la "boîte" corbuséenne). Hitchcock a ainsi tenté plusieurs fois d'articuler son histoire monumentale de l'architecture aux XIXème et XXème siècles, par des couples d'opposition non systématisés : ainsi, au début du XIXème siècle, le Romantic Classicism s'oppose au Gothic Revival, à la fin du XIXème (période qualifiée d'éclectique), le Style Empire au Néo-Gothique (tous deux ont ceci de commun qu'ils ne sont plus des "revivals" mais des styles qui "had revived", p. 192). Enfin, l'Art Nouveau s'oppose aux débuts de l'architecture moderne "proprement dite". Une certaine taxinomie systématique vient ponctuer cette vaste étude gouvernée en fait par le principe diachronique des générations (cf. p. 420). Quant au livre de 1932, il répond d'une certaine

manière à la possibilité qu'évoque Hitchcock (pour aussitôt l'abandonner) dans son livre de 1958 : celle d'une histoire sans nom de l'architecture, sur le mode de "l'histoire sans noms" de Wölfflin. Ecrit dans l'illusion de la transparence d'un style, ce livre s'organise autour de "trois principes" décelés dans l'histoire du "Style International" ("l'architecture comme volume", "la régularité", "la suppression de la décoration appliquée") : dans le corps de son texte, il renvoie à des images qui ne perdent leur anonymat (numéros entre parenthèses) que si le lecteur abandonne le texte pour consulter les images reproduites en cahier, selon l'ordre alphabétique des architectes auxquels elles renvoient. Renonçant à ce mini-anonymat, le livre de 1958 n'ajoute, quant à l'architecture des années 1920-1930, pas grand chose de nouveau (un regret de n'avoir su bien intégrer Aalto - et pour cause), et perd ce que le livre de 1932 pouvait avoir en même temps de hasardeux et de neuf dans son projet grammairien (ainsi, par exemple, de la typologie du plan qu'il proposait, chap. 9).

Ayant pris le parti d'adopter, dans son livre de 1958, un point de vue purement diachronique, Hitchcock est néanmoins contraint de poser le problème de l'architecture "traditionnelle" (et donc, par contrecoup, d'une définition de la "modernité"). C'est celle de la majorité des bâtiments construits avant 1930, et d'une bonne proportion de ceux construits ensuite : mais faire l'histoire du "domaine bâti" manque d'intrigue (lack of plot) pour Hitchcock, alors que la "naissance" de l'architecture moderne peut être un très bon récit de best-seller, au même titre que celle du Gothique français au XII^{ème} siècle ou de la Renaissance Italienne (par ces exemples et ce langage, il se peut qu'il veuille ironiquement insister sur le caractère mythologique de ce récit, de cette

reconstruction). L'architecture traditionnelle du XXème siècle est pour Hitchcock une réaction contre les débuts de la modernité (selon la loi du grand-père). Son exemple le plus typique est le Colonial Revival aux USA. Mais, écrit encore Hitchcock, de même qu'il est impossible que deux critiques se mettent d'accord sur la notion de moderne, il est impossible qu'ils le soient sur celle de tradition : tout le travail de la première génération fournit à ce sujet de nombreux arguments pour une polémique sans fin (cf p. 619; n.9 et tout le chapitre 24).

II.3. PIERRE FRANCASTEL

Art et technique n'est sans doute pas le meilleur livre que Francastel ait écrit, mais son influence sur la culture architecturale française intime sa lecture. L'ambition de l'ouvrage (comprendre en quoi le développement des techniques au XIXème et XXème siècles a profondément transformé les systèmes symboliques qu'élaborent les hommes dans l'histoire) est minée par le ton plutôt agressif et chauvin de l'ensemble.

Francastel y conteste qu'une rupture fondamentale ait été produite par la "revolution industrielle" du XVIIIème siècle (le phénomène n'est pas sans précédent dans l'histoire, il ne commande pas tous les autres faits culturels; de plus le progrès des techniques ne se confond pas avec celui des Lumières et n'implique pas forcément l'industrialisation pp 22-23). En conséquence il s'oppose à la "mystique du Progrès" de Mumford, pour qui l'apparition de la machine est une révélation (46-56) et son arraisonnement par l'art,

l'Age d'Or vers lequel pointe l'histoire. Il rejette aussi le "catastrophisme" rousseauiste de Giedion (56-64 ; sans doute assez contradictoire, puisque Francastel nous dit ailleurs que celui-ci est "dominé par le souci d'exalter le rôle de la machine", p. 74), dont il critique l'idéalisme, le trans-historicisme ("sa conception est celle d'une sorte d'homme-type éternel, d'une sorte d'homme standard qui pourrait être l'idéal d'une certaine Amérique, mais qui ne saurait, à aucun titre, être considéré comme le roi de la création" p. 59). Ceux qui privilégient l'Angleterre et surestiment l'Art and Craft ("éclectisme simplement élargi en surface par la découverte des arts lointains", p. 30) sont aussi criticables à ses yeux que les défenseurs du Balloon Frame, du Crystal Palace ("Au lieu de chercher des formes issues de la disposition de grandes plaques de verre, l'architecte est resté attaché au modèle de la serre. Il n'a pas vu que le pan de verre ouvrait la voie à des systèmes de volumes et d'espaces engagés d'un type nouveau", p. 78), ou de l'avance américaine (leit-motiv du livre).

En fait, le sérieux du livre de Francastel est entamé d'avance par son chauvinisme qui lui fait, comme une insulte, accuser Wright (traité de "victorien", p. 70) de nous proposer en guise d'architecture, de la "psychanalyse" (pp 62 et 70) ou Bruno Zevi d'aimer Van de Velde parce que, comme lui, il est un "agent de propagande en Europe des influences étrangères" (170-171). Francastel, très rapide à déceler chez les autres leurs contradictions idéologiques (ce livre est conçu comme une suite de notes de lecture) ne surveille guère son langage : après une diatribe sévère contre Le Corbusier, dont l'univers est traité de "concentrationnaire", il se lance dans un plaidoyer pour le bonheur "viril" de

l'humanité (41-42). De même, les inconséquences ne manquent pas dans ce livre : bien qu'il y parle en termes chaleureux des vues de Giedion dans Mechanization Takes Command (lorsque l'outil ne "s'efforce plus désormais de reproduire ou de renforcer seulement le geste de la main humaine", alors, "au concept purement quantitatif d'accroissement de la production se trouve opposée l'existence d'une nouvelle représentation du pouvoir de l'homme dans son travail" pp 86-87), et bien qu'il considère que "le véritable saut est représenté en 1885 lors de l'utilisation de l'acier Bessemer pour la surélévation de l'immeuble de la Carnegie Phipps Steel Company, à Pittsburg" (Le Baron Jenney, p. 96 - il s'agit en fait du Home Insurance Building, dont les poutres ont été produites par la dite firme : cf notre introduction), tout son livre tâche à montrer le retard de la production et de la théorie américaines, quand le peuple américain tout entier n'est pas accusé tout simplement d'inculture et de cynisme (285-286). Cela conduit Francastel, par exemple, à contester la modernité de Richardson (95) et à donner Asplund pour précurseur de Wright (204).

Il est vrai que son humeur n'est pas seulement anti-américaine : après avoir regretté qu'on ne fasse pas dans les histoires de l'architecture une place plus grande à l' Art Nouveau, il s'acharne contre Horta et Van de Velde (168-170); après avoir observé que l'architecture de Chicago, dont il aura eu le mérite de reconnaître l'intérêt, est moins hardie cependant que la Tour Eiffel, le viaduc de Garabit, la Galerie des Machines, le Bon Marché ou l'usine Meunier, à Noisel (95-96), que les historiens américains feraient bien de s'occuper de Viollet-le-Duc, bref : que l'Europe a tout inventé, Francastel (en raison d'une vision "totalisante" de l'histoire,

dont on sait les présupposés idéologiques, depuis les travaux de Michel Foucault) déclare que Eiffel ou Contamin sont en retard sur Monet et Cézanne, que leurs réalisations ne font que prolonger les principes de 1850 (p. 155) et que Berlage, malgré son moralisme (alors que "Richardson et Sullivan ont été emportés par la débauche des styles historiques") n'est pas un précurseur (168).

Les rejets que Francastel oppose à l'historiographie courante de l'architecture moderne, lui font proposer un nouveau type d'historicité : puisque les ruptures ne peuvent être pour Francastel que globales, synchrones (154), il aura fallu attendre, selon lui, que les problèmes techniques soient résolus pour que l'architecture moderne puisse voir le jour ("Dès qu'ils ont acquis les moyens quasi illimités de réaliser des monuments dont la grandeur, la hauteur et la légèreté sont pratiquement libres, les constructeurs se trouvent normalement engagés à résoudre d'autres problèmes", c'est-à-dire des problèmes esthétiques, p. 102). Or pour lui (il révisera son propos dans Les architectes célèbres, d'inspiration moins nationaliste), cette heureuse étape de maîtrise technique n'est apparue qu'avec l'usage du béton, d'où son refus du mythe hitchcockien d'une première génération qui aurait fixé la grammaire de l'architecture moderne, comme de la périodisation giedienne (génération rationaliste, puis "organique", etc. pp 70 et 206). La rupture se produit selon lui quand la nouvelle technique rejoint les préoccupations picturales du Cubisme, elle est d'abord théorique : c'est Loos (Francastel, dont c'est le grand mérite d'avoir insisté sur son importance radicale, obnubilé contre Wright et Zevi, conteste la nouveauté des intérieurs de Loos, qu'il

crédite pour son sens de la surface extérieure et du déboîté des volumes). Le Cubisme devient le modèle selon lequel Francastel historicise, qualifie et juge l'architecture moderne : de lui dépend la première époque de l'architecture moderne (fin XIXème - 1930), de son abandon, l'apparition d'une époque nouvelle (Aalto, Neutra, le deuxième Wright) (1). Et si Loos appartient à la première phase du Cubisme (cézannien), Rietveld, qui fait encore trop référence au cube (177) appartient à sa phase analytique, la Villa Savoye inaugurant enfin une troisième période en introduisant le mouvement (178). Le découpage est sommaire, et tant soit peu invalidé par la conception très classique que donne Francastel du Cubisme (tout en s'opposant au bavardage de Giedion sur "l'espace-temps" et la "quatrième dimension") (cf p. 180).

L'un des aspects les plus riches, cependant, du livre de Francastel est la dimension anthropologique qu'il donne parfois à ses développements. Malgré son erreur de lecture grossière concernant Mauss (selon Francastel Mauss considèrerait l'art comme un pur supplément, p. 125), l'enquête assez vague fondée sur la notion "d'objet figuratif" (il souhaiterait que se constituent les archives de la production des objets contemporains, mêlant les diverses séries, comme Giedion a pu le faire avec Mechanization Takes Command, pp 130-134) ouvre quelques voies de recherche quant à l'histoire de la perception. Selon Francastel, "il existe un fonds

(1) Francastel dit d'ailleurs que "la plupart des maîtres de l'architecture actuelle n'ont fait que combiner, dans des proportions diverses, les tendances qui ont été définies au début du XXème siècle par les grands créateurs d'une sensibilité plastique nouvelle adaptée à la machine": c'est ainsi que Mies van der Rohe, Oud, Neutra, etc., ne seraient que des "combinateurs" de découvertes antérieures (p. 202).

commun de sensations et d'activités qui servent également de base à toutes les formes spécifiques de l'activité humaine dans un temps donné" (p. 138) : ce pouvait être la sensation du poli à l'âge de pierre (avec laquelle Brancusi a voulu renouer, p. 137), l'emploi du fer (chevalerie, taille des pierres) au Moyen Age, ou l'importance du nombre à la Renaissance (138). A l'âge moderne, "des notions positives comme celles de fatigue ou de précision ont changé de sens et de forme" (135), alors que des fonctions comme celle de l'attention ne s'exercent plus, la réalité du rythme envahissant l'expérience de l'homme contemporain (136).

Si Francastel fait les mêmes remarques que Manfredo Tafuri, concernant la nouveauté constructive de l'architecture moderne, en l'espèce du processus de la série et du montage (1), bien qu'il critique ce montage (p. 78), il n'aboutit pas aux mêmes conclusions ("crise de l'objet" pour Tafuri, possibilité future d'un nouveau rapport à la technique, pour Francastel). Le résultat de son travail est cependant commun à celui des autres histoires de l'architecture : on ne nous propose jamais de description, d'analyse formelle d'un bâtiment.

Dans Les architectes célèbres, publié sous sa direction quelques années après Art et technique (Mazenod, 1959), Francastel reprendra nombre de points évoqués dans ce livre (secondarité de la technique; échec de l'esthétique de l'emprunt dans la modernité, avec l'Art and Craft, Viollet-le-Duc et l'Art Nouveau; appel au Cubisme pour remplir ce "vide

(1) "ce que notre époque semble avoir apporté de plus original dans ce domaine (celui de la construction), c'est une conception particulière du montage qui dépend moins des possibilités de transfert ou de fabrication rapide des matériaux de base, que de la compréhension générale des opérations d'assemblage qui produisent un objet" (p. 191).

esthétique"; opposition à la conception historique de l'architecture moderne en trois "phases" (rationnaliste - Le Corbusier et Gropius -, organique - Wright -, et néo-fonctionnaliste - Mies van der Rohe). Mais les deux points les plus intéressants de cet ouvrage sont la manière dont Francastel envisage la coupure du XIXème siècle, et le choix d'illustrations et de notices individuelles qui suivent ses introductions plus générales). En effet Francastel y décrit la "naissance" de la modernité au XIXème siècle de la même manière que Tafuri pourra la décrire, au Quattrocento, puis pour les Lumières : l'épuisement des formes empruntées à la Renaissance, la reconnaissance du style gothique (revival), l'éclectisme historique, la nouveauté technique (1) introduisent une conscience historique, une mise-en-crise de la normativité architecturale (il est piquant de voir Francastel réévaluer l'éclectisme pittoresque sur ce point). De plus, insiste Francastel, alors que l'architecte avait été pendant des siècles le serviteur d'une idéologie très déniée (l'Eglise, le pouvoir royal), l'incertitude idéologique du XIXème siècle font que les programmes sont à définir, et que les architectes ont voix au chapitre dans cette élaboration (pour faciliter sa démonstration, Francastel ne dit rien de l'architecture "révolutionnaire" des Lumières).

D'autre part, le corpus d'images se divise en deux :
 - la première partie illustre des notices individuelles, commandées à des spécialistes que Francastel avait parfois sévèrement critiqués dans Art et Technique, sur des architectes dont

(1) Francastel remarque que la méthode de construction a beaucoup plus changé entre le XIXème siècle et la Renaissance qu'entre cette dernière et l'Antiquité.

le choix contredit certains de ses jugements antérieurs (Giedion et Mumford, par exemple, sont mis à contribution; Labrouste, Viollet-le-Duc, Eiffel, Sullivan, Van de Velde sont analysés dans le chapitre sur les techniques; Gaudi, Loos, Maillart, Mendelsohn, Perret, dans celui sur les Styles; Wright, Freyssinet, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Aalto, Nervi illustrent le chapitre intitulé Maitres d'aujourd'hui).

-La deuxième partie est un portefeuille de photographies de bâtiments, où le nom de l'architecte n'est pas le plus important (puisque l'on retrouve des oeuvres moins célèbres, comme la Rotonde à Locomotive (Avignon, 1946) de Lafaille et Peirani, ou l'Alcoa Building (Pittsburg, 1952) de Harrison et Abramovitz, à côté de l'Auditorium du MIT, de Saarinen, ou la préfecture de Kawaga, par Kenzo Tange), comme si Francastel voulait annoncer la possibilité d'une dissolution vernaculaire des "traits" de la modernité qu'il se contente, par ses illustrations, de citer.

II.4. EDOARDO PERSICO

La position de Persico réside en un 'combat pour la modernité, qui est une condition non pas imposée par nous mais qui dérive de la logique des choses et du fait de devoir être à tout prix un contemporain de soi-même". Un combat d'éditorialiste (à Casabella), au jour le jour, dans des textes réédités récemment de manière posthume (Scritti d'architettura - 1927/1935 - rassemblés par Giulia Veronesi, Milan, 1964) : cela implique qu'on ne doit pas attendre de Persico un discours de théoricien ou d'historien, mais, ce qui n'est pas moins

intéressant de la part d'un critique et architecte informé, attentif aux moindres signes de la modernité, un comportement où se réfléchit la cadence même de l'actualité dans l'entre-deux guerres.

Il signale les problèmes, les réalisations, les ambiguïtés, les échecs, mais ne les interroge pas de front. La brièveté de ses articles et leur différence d'objet (architecture, mobilier, peinture, sculpture, décoration...) témoigne de sa volonté de jouer le risque du dilettantisme pour ne pas manquer le rythme de l'époque. Par conséquent sa réussite (là où il doit être jugé) est d'avoir saisi les questions importantes au moment même où elles se posaient.

De 1927 à 1933, il introduit en Italie Van de Velde, le Bauhaus, les Constructivistes Soviétiques; par le biais de Sant'Elia il considère relativement tôt "la civilisation américaine du gratte-ciel". C'est alors une position positive qui prévaut, pour une définition de la modernité architecturale à travers ses édifices mêmes. La Fiat de Matté-Trucco (1927) où le code rationaliste qui est le fil directeur de sa pensée, se double d'un code éthique et idéologique, est pour lui "une image postée sur ta route pour t'enseigner à dépasser l'égoïsme et vivre dans l'ordre".

L'instance théorique est alors déterminante dans l'approche d'un objet double : architecture et société nouvelle : "notre travail constate l'adhérence de la forme nouvelle à notre tradition plastique, non seulement dans un sens formel mais comme discipline de métier et comme ordre intellectuel" (décembre 1930). La société nouvelle est "une civilisation de producteurs éduqués à la discipline du monde moderne". Ainsi est introduit, contre les futuristes

mêmes (contre Marinetti), la conception de Sant'Elia : "une architecture débarassée des lois de la continuité historique", substituant à la maison de la bourgeoisie du XIXème siècle "l'atmosphère puritaine de la fabrique" (juin 1930). Une seconde positivité est avancée contre ceux qui confondent histoire de l'art et histoire de la technique : la maison Tugendhat (1931) de Mies van der Rohe où l'emploi des nouveaux matériaux et techniques n'apparaît pas en tant que signe mais est intégré comme élément dans un programme formel et "interprétatif", pour "l'établissement d'une loi en rapport à des sentiments nouveaux". (novembre 1931), à travers une méthode telle qu'elle permet un "développement des concepts" (à la différence des tendances individuelles exprimées par Le Corbusier et même Gropius - id.).

Dès 1933, il constate une liquidation politique des avant-gardes dans les deux pays modèles (URSS, Allemagne) à partir d'une série de faits :

- 1933, Triennale de Milan : "dans trois ans l'Allemagne sera sans doute représentée par des artistes néo-gothiques"

- 1934, le Palais des Soviets à Moscou et celui du gouvernement à Tarante signent "l'échec d'une esthétique du contenu" tout en se présentant comme architecture officielle nationale.

Persico, introduisant alors une position négative dans son discours, va faire porter l'essentiel de la critique sur la seule dimension intellectuelle : en réponse aux attaques des architectes fascistes qui ne comprennent pas que "le "scepticisme" et la "crise" de cette époque (...) sont deux aspects de cette intelligence qui travaille inexorablement dans l'histoire".

L'attitude polémique prévaut alors (dénonciation des concepts "d'architecture méditerranéenne" et de "Ville fasciste", issus de la prose de Le Corbusier, et en régression par rapport aux projets de Sant'Elia): "les rationalistes italiens sont des anti-historiques". (novembre 1934).

Constatant alors que "tous les mouvements artistiques modernes sont une critique en acte" (1934) , il indique la voie d'une position exclusivement "progettative", pédagogique même, dont l'exemple le plus pur est sans doute, en Italie, le Salon d'Honneur qu'il réalise pour la sixième Triennale de Milan (1936), dans le seul but "de confirmer les principes les plus conséquents du goût moderne".

11.5. ADOLF BEHNE

Der Moderne Zweckbau (l'architecture fonctionnelle moderne), écrit en 1923, est le troisième livre d'Adolf Behne, après Die Wiederkehr der Kunst (le retour de l'art) de 1919 et L'architecture hollandaise contemporaine de 1922. N'ayant tout d'abord pas trouvé d'éditeur, sa parution en 1926 pâtit du succès de l'Architecture Internationale de Gropius, publié un an auparavant (de nombreuses illustrations du livre de Gropius étaient les mêmes que celles déjà choisies par Behne, Gropius s'en excuse auprès de celui-ci, arguant du parallélisme de leur propos). Mais, si en 1918 Behne participe à la fondation de l'Arbeitsrat für Kunst (association présidée par Gropius, aux objectifs ambitieux : réunification de l'art et du peuple, fusion des arts sous l'égide d'une grande architecture...), dès 1921 (date de la dissolution de cette même association) les conceptions de Behne divergent de celles

de Gropius et des autres architectes "radicaux".

Son propos de critique n'est pas un discours de soutien mais une analyse "conceptuelle" de l'évolution de l'architecture nouvelle qui met en évidence sa complexité et sa diversité par le jeu d'un système binaire : "forme/fonction, société/individu, intégration/unitarité, dynamisme/statisme, matière/espace" (p. 60). Le rapport dialectique de ces oppositions caractérise tout "type" d'architecture. C'est d'un point de vue éthique et finaliste que Behne considère l'architecture moderne; son évolution tendrait à réaliser l'équilibre entre ces différents couples d'opposition.

Essentiellement, pour Behne, l'architecture se définit par le couple jeu/nécessité déterminé en son objet premier : la maison (p. 15). Et l'architecture moderne se fonde sur une double révolution : a) le retour à la fonction, b) une révolution esthétique advenue par le regard que portèrent "des hommes modernes, doués d'une saine sensibilité (...) sur des constructions de nature fonctionnelle : les ponts métalliques, grues, usines..." (p. 16). Révolution car, selon Behne, au cours de l'histoire, l'architecture en était venue à ne plus considérer que la forme sous l'espèce de contraintes formelles devenues "principe strict, stable et rigide" qui l'emportaient sur la considération du but pratique, de la destination de l'édifice. Prenant pour point de départ la "révolution" advenue en 1895, année où Otto Wagner écrit dans l'Architecture de notre temps : "ce qui n'est pas fonctionnel ne peut être beau", Behne constate la naissance d'une architecture nouvelle conçue comme le retour à l'essence de l'architecture. Il en écrit l'histoire comme une évolution en trois

phases.

a) Non plus des façades, mais des maisons est le slogan de la première phase. Le changement opéré est la perte, pour les façades, de leur autonomie d'objet qui se marquait par une surabondance d'ornement. Ceci advient par l'introduction (ou la réintroduction) de la fonction de l'édifice en tant qu'élément de la composition architecturale. Trois oeuvres inaugurales en Europe : la Bourse d'Amsterdam de Berlage, commencée en 1897, le grand magasin Wertheim, de A. Messel, de 1898, la construction du métro de Vienne par Otto Wagner, de 1894 à 1897 (pp 19-24). Pour Behne, ces oeuvres constituent des prototypes.

L'analyse d'un processus d'évolution, celui de la constitution de séries, est aussi la base de l'analyse des maisons de campagnes de F.L. Wright. Wright apporte "l'élément décisif (...) par un développement nouveau du plan (...), l'abandon d'une contrainte formelle pour adhérer à la vie même, dans la certitude qu'une structure adaptée à une vie simple et régulière doit forcément être belle : une nouvelle conquête de l'espace tournée vers le but pratique, la fonction" (p. 27).

b) Puis l'évolution se marque par le passage de la maison à l'espace modelé.

Cette nouvelle notion est introduite, pour Behne, par les constructions industrielles, oeuvres d'ingénieurs : "tra-
ductions en termes "spatiaux" du processus de production" (exem-
ple : les silos de la compagnie Washbury-Crosby, à Buffalo).
Exemplaires de cette seconde phase sont les objets que crée
Peter Behrens pour l'A.E.G. exposés en 1908 (ce sont les "pre-
miers exemples d'une forme moderne, claire, essentielle" - p.

32) et les usines de l'A.E.G., réalisées les années suivantes par Behrens, où "pour la première fois en Allemagne on construisait selon les exigences du travail" (p. 34). Quant à l'usine Fagus de Gropius et sa construction modèle pour l'exposition de Cologne (Werkbund, 1914), elles représenteraient le "dépassement" des concepts traditionnels, car c'est leur composition même qui serait fondée sur les propriétés des nouveaux matériaux (fer, ciment armé, verre).

c) Puis de l'espace modelé on passe à la "forme" de la réalité. Qu'est-ce que cette "forme de la réalité"? Le "fonctionnalisme" n'y accède pas: s'il parvient à résoudre "l'unité intérieure de l'édifice", la nature courbe de ses formes (Häring, Scharoun) constitue un blocage quant au problème de l'intégration et de la constitution de villes (pp 47-50).

Le "rationalisme" (Le Corbusier) constitue un "dépassement du fonctionnalisme" car il inscrit au départ le rapport à la société et à la ville; cependant il reste enfermé dans une problématique strictement formaliste (p. 60).

C'est le Néo-plasticisme qui semble fournir la voie d'une résolution de l'opposition forme/fonction, par une "forme" d'un ordre supérieur : la "forme" de la réalité.

II.6. VINCENT SCULLY

Intéressant à plus d'un titre, le petit livre de Vincent Scully (Modern Architecture - the Architecture of Democracy, première édition 1962) l'est par sa brièveté même, qui produit des effets proprements théoriques : un tableau en quarante pages et cent cinquante illustrations de l'archi-

tecture moderne se doit d'être dense et de proposer un découpage clair de l'ensemble historique qu'il présente.

I. Scully est ainsi l'un des rares, parmi les historiens envisagés, à énoncer d'emblée le problème de la "coupure" : ce préalable est posé sur un mode prétendument empirique (le ton de Scully est toujours badin), mais que vient étayer un certain nombre d'éléments historiques. Il faut d'abord, pense Scully, "remonter dans le temps jusqu'à ce que soit atteint un point chronologique où l'on ne puisse plus identifier l'architecture comme image du monde moderne" : ce point est le Baroque, le milieu du XVIIIème, caractérisé par une spatialité contrôlée, un espace dont toute ouverture, où tout mouvement, ramènent à une clôture centrée, une réponse univoque et rassurante de dernière instance : architecture maternelle plus encore que paternelle (p. 11). Dans le Baroque, les contradictions sont masquées; tout, même la nature, y contribue à l'unité du refuge, et Scully attaque, sur ce point précis, "l'infantilisme" de Giedion, prenant le Baroque pour modèle de la modernité, et s'obligeant à de monstrueuses "déformations" historiques que dénoncera aussi Tafuri pour y adjoindre la pratique des ingénieurs au XIXème.

Pour Scully, l'architecture moderne naît de la fin du Baroque : Piranèse est le premier moderne, et la fin du XVIIIème l'ouverture de notre époque architecturale (aussi ne faut-il pas négliger l'impact de ce petit livre de Scully: celui de Collins, qui s'y réfère souvent, paraît trois ans après, sous-titré : "1750-1950", et Tafuri plus tard dans Progetto et Utopia pensera Piranèse comme le grand introducteur de l'histoire et de la négativité dans la pratique et

la réflexion architecturale). Piranèse est moderne parce qu'il illimite les ambiguïtés polysémiques de l'espace architectural sans subsumption, et propose, par un changement d'échelle, une interprétation de la violence moderne : l'homme n'est plus le centre dans ses projets d'architectures démesurées, son repère d'échelle, la colonne, a disparu dans une continuité qui lie sans entablement les arches aux piles et les arches entre elles (p. 12). Et si quelques architectes avaient pu intégrer cette secousse dans leur travail dès le début du XIXème (J. Soane et la Bank of England, 1818-23), c'est l'ingénieur qui, "libéré de l'humanisme", sera le vrai piranésien.

C'est qu'en effet Scully envisage le travail des ingénieurs d'un oeil très différent de celui de Giedion : pour lui, la véritable rupture, initiatrice de la modernité, est la continuité, la structure constructive continue (c'est pourquoi l'Art Nouveau lui semble important, c'est pourquoi le premier chapitre du livre, qui en contient deux, s'intitule : "Fragmentation and Continuity"). Et de fait, aussi bien dans le Crystal Palace de Paxton (abolition de la balance entre masse et compression; structure métallique comme dédale; solides décomposés en filets), que dans la Salle des Machines (continu et légèreté des arches; changement d'échelle) ou la Tour Eiffel, "l'homme ne sait plus qui ni où il est" (p. 13) : architecture à l'image d'un monde moderne qui n'est plus balisé d'éléments discrets et isolés.

Cependant pour Scully la réaction "anti-continuïste" est immédiate : c'est ainsi qu'il interprète le Romantic Classicism et le Romantic Naturalism du siècle des Lumières, résultant de "l'éclatement de la synthèse baroque entre ordre et

liberté".

Le Romantic Classicism (Ledoux, Jefferson, et jusqu'au premier Le Corbusier - Scully prend ici pour exemple la Villa Savoye) est statique, sculptural, solide, il dévoile l'ordre que masquait le Baroque en son fond, et le veut géométrique et a-temporel (p. 14) : le modèle grec est mythologisé : ni "l'action plastique" des temples, ni leur rapport à l'environnement naturel ne sont perçus - ils le seront plus tard par Le Corbusier; les courbes du Parthénon sont ignorées jusqu'au XIXème : pour Scully comme pour Tafuri, "l'historicisme" est de l'anti-histoire .

Si ce dernier était l'art des révolutionnaires, le Romantic Naturalism est "le réflexe des réfugiés, l'art des banlieues" (p. 15) : la symétrie que Ledoux partageait avec le Baroque (et le "fixed climax" qui en découle) est aboli au profit d'un "naturel" trans-historique : c'est le Hameau de Marie-Antoinette, l'architecture domestique anglaise et américaine.

L'éclectisme pittoresque (esthétique du collage) s'impose au XIXème, après cet éclatement du Baroque, comme une "nouvelle synthèse":prenant le travail architectural pour une combinatoire d'éléments morphologiques préexistants, il voudra être capable de "tout intégrer" (et le fut même de créer un néo-baroque, le "stock des académies à la fin du siècle" p. 16), "faisant comme s'il n'y avait eu ni révolution démocratique ni révolution industrielle". Mais cette "tentative de synthèse" ne fait que redoubler ce qu'elle veut unifier : seule l'expérience américaine allait pouvoir intégrer la continuité dans l'architecture (le terme est ici pris à la fois dans un sens constructif, et métaphoriquement, dans un sens historique) et rompre avec ses "particularismes

schizophrènes" (p. 17).

II. Cette expérience se fonde dès le départ sur l'illimité de la terre et l'éphémère de l'habitat : la route, le voyage (1) (les maisons coloniales sont faites de simples écrans cernant un espace intérieur, le Brooklyn Bridge est lui-même plus qu'un pont, une route se dessinant sur le ciel - p. 17). Richardson est pour Scully le premier à avoir su unifier le désir de continuité (le flux moderne de Melville ou Whitman) à celui de permanence : il l'a fait en donnant à son bâtiment une "allure héroïque", par ses surfaces optiquement dilatées sous la pression contradictoire des verticales et horizontales (Sullivan, sur le Marshall Field Warehouse de Richardson : "Here is a man for you to look at. A man that walks on two legs instead of four, has active muscles... lives and breathes... in a world of barren pettiness, a male" (2) - p. 18).

(1) On connaît le soutien (d'ailleurs très critiqué par d'autres, tel Tafurri) que Scully apporta au travail de Robert Venturi. Les dernières recherches de l'architecte, concernant Las Vegas et le Strip (la route-ville qui traverse des déserts), n'ont pas moins été défendues par l'historien. Dans American Architecture and Urbanism (Praeger, 1969), Scully justifie ainsi, de manière détournée, son intérêt pour cette nouvelle évaluation de la réalité urbaine américaine : "C'est à l'échelle plus vaste des artères radiales et des échangeurs que les réalisations les plus dévastatrices de la vie industrielle moderne se déploient de manière grandiose et sauvage. La hâte du mouvement, lui-même seulement partiellement contrôlé, et dangereusement farouche, est la manière exacte et appropriée de percevoir la nouvelle scène urbaine, avec ses inévitables corps écrasés, son rugissement mécanique, ses crissements, tout comme le pas du flâneur qu'accompagnait des voix humaines signifiait la manière propre de gravir les Escaliers Espagnols. La norme de ce temps-là était la paix; la nôtre est apparemment la guerre mécanisée (...). Cette scène urbaine est vraiment de fabrication américaine. C'est ça, la réelle nouveauté. Les observateurs européens peuvent se permettre d'en faire du romantisme, mais les Américains sont bien obligés de prendre note des attitudes sociales violentes et peu généreuses que semblent engendrer de telles zones, comme à Los Angeles, où l'aspect "automobile" est plus particulièrement développé. En conséquence, nous ne pouvons rien faire d'autre que de questionner la valeur de ce nouveau type d'urbanisme; mais en regardant les oeuvres d'art, il y a un moment où nous devons abandonner nos préjugés pour une reconnaissance empirique

Mais Sullivan sera l'unique à porter à son paroxysme ce désir anthropomorphique (Scully : "il était le grand, et peut-être le seul, architecte humaniste de la fin du XIX^{ème} siècle") : la manière dont il fait monter les arches jusqu'à l'attique dans le Walker Warehouse (1888-89), multiplie les "piliers" sur la façade des étages supérieurs dans le Wainwright (1890-91 - un sur deux est porteur) ou le Guaranty Building (1895), tout cela accentue la verticalité sculpturale de l'édifice plus que toute autre architecture contemporaine (et Scully note avec justesse qu'il utilisait assez peu les larges baies horizontales dénotées "Chicago windows"). Même lorsqu'il construit un bâtiment horizontal et spatial ("space bounding"), capable de "définir une rue ou un plan", comme le Carson, Pirie and Scott (1899-1904), la métaphore organique réapparaît dans le bourgeonnement dynamique de l'avancée arrondie de l'angle, ou le détachement complet du sol des étages supérieurs (trait moderne commun à l'architecture domestique américaine des années 1880) : l'analyse que Scully propose du travail de Sullivan tendrait à prouver qu'il contredit, comme une exception, ce qui est avancé ici au chapitre Echelles et Signes, concernant la "perte d'image" comme conséquence du changement d'échelle.

rique de ce qui existe (...) Tout y est : certains de nos meilleurs peintres l'ont vu. C'est notre oeuvre d'art la plus achevée, multiple et terrifiante. Son unicité, sa brutalité inconcevable, et même seulement sa magnificence visuelle, ne peuvent être déniées" (et Scully, à côté de photographies d'autoroutes, reproduit une toile de Franz Kline : pp 241-243).

(2) "Voilà pour vous un homme à contempler. Un homme qui marche sur deux jambes au lieu de quatre, qui a des muscles actifs... vit et respire... dans un monde de pure médiocrité, un mâle".

Wright, contrairement à son maître, est "spatial" (les solides ne laissent pas des vides sans finalité "discursive"), mais il est plus proche de la Grande Route moderne que du Baroque, en ce qu'il rejette les éléments de l'humanisme (poutres et colonnes sont supprimées, les cheminées sur le toit abaissent la maison Robbie, les meubles sont faits en vue de la maison, et non de leur usage humain - p. 21). Son espace coule, sa monumentalité n'est pas sculpturale, elle n'est pas non plus anthropomorphique, anthropocentrique (Scully cependant remarque le rôle de pivot qu'assument les cheminées dans les intérieurs de Wright, mais c'est pour différencier cette centralité de celle qui était en honneur à la Renaissance (1), et il leur dénie, de manière surprenante, toute sculpturalité) : l'homme est "hypnotisé" par cette unité totale, "dissous" (et Scully note curieusement, sans autre précision, que si Wright peut assimiler cette "continuité" à une Architecture de la Démocratie, c'est avec quelque raison" - p. 20).

(1) Scully écrivait dans son livre sur Wright (Braziller, 1960) : "Dans la rotonde de Palladio, le point central de l'édifice est constitué par un vide cylindrique, au lieu du point central solide et massif comme l'a voulu Wright dans sa maison (il s'agit de la maison Willits). Dans le plan palladien, l'homme occupe le centre de la maison, dans le plan de Wright, l'homme tourne d'un centre déjà occupé. Du centre de l'espace palladien, les portes percées sur les quatre côtés ouvrent de larges perspectives axiales. Toutefois, l'attrait de celles-ci s'exercent faiblement puisque le vide central se prolonge bien au-delà de ces ouvertures latérales, créant ainsi un espace d'un volume statique qui exalte la dimension dramatique de l'être humain, qu'il tient figé au centre. Enfin un cube contient tout l'ensemble. Dans la maison de Wright, l'oeil est obligé de se déplacer vers l'extérieur suivant des lignes horizontales, l'espace à peine plus haut que la tête de l'occupant crée chez ce dernier le besoin de ces longues et sereines bandes horizontales qui lui permettent l'unique "fugue spatiale" laissée à sa disposition. Assis près de la cheminée, dans une pénombre semblable à celle des premières habitations coloniales, son attention est encore attirée par la lumière, brillante dans cette demi-obscrité, quoique filtrée par les grandes vitres colorées et par les portiques" (p. 15).

La distinction faite ici par Scully entre l'espace "maternant" du Baroque (pré-moderne) et le "flux" wrightien (moderne), plus proche du Cubisme, selon lui, que l'architecture européenne (décomposition/assemblage; fragmentation/continuité) - il critique Giedion sur ce point - , n'est pas très claire. De même, l'appartenance de la solidité anthropomorphique de Sullivan au même concept de modernité que l'abandon de "l'humanisme" par Wright est envisagée de manière quelque peu sommaire, sans que la contradiction du discours ne soit élaborée, ni même remarquée.

III. Se tournant vers l'Europe, puisque la première guerre mondiale fige l'architecture pour quelque temps en Amérique (réflexion historique dont le point de départ est somme toute très chauvin), Scully y remarque la poussée de la continuité dans l'Art Nouveau qu'il réfère à l'art Minoen, redécouvert au dernier tiers du XIXème siècle (pp 22-23). L'Art Nouveau est pour Scully plus qu'un simple mouvement décoratif (les courbes sous-marines d'Horta, les structures continues de Gaudi, comme érodées par l'eau, infusent le monde naturel de manière plus convaincante que plus tard la Tour Einstein de Mendelsohn, mécaniquement aérodynamique). Mais la réaction fut trop forte et trop précoce : l'Art Nouveau ne put réaliser que quelques bâtiments avant de passer de mode, ce pourquoi sans doute Scully fait comme les historiens de l'architecture qu'il stigmatise, et n'en parle qu'en passant.

a) Cette réaction est classicisante en France avec Perret, qui refuse la continuité, pourtant "naturelle" au béton (tellement naturelle, dit Scully, que beaucoup crurent la Casa Mila de Gaudi en béton). Cette réaction est arbitraire, "fondée

sur sa sympathie pour les structures discontinues de la charpenterie médiévale, qu'il connut par Viollet-le-Duc, et pour le système de baies rectangulaires, avec son remplissage par panneaux, du "design" classicisant du XVII^{ème} siècle français" (p. 24), et Scully critique sévèrement l'oeuvre de Perret (prenant l'ensemble du Havre pour cible, ce qui n'est guère difficile).

b) Elle est plus riche en Autriche, dont Scully ne voit cependant pas toute la nouveauté (il dénie toute sensualité à Loos, qu'il compare au "spartiatisme" de Ledoux : "Dans tout cela, c'est comme si la révolution d'il y a plus de cent ans (réaction contre le roccoco) était réactivée, et ses principes sévèrement abstraits réaffirmés" dans la séparation, anti-wrightienne, entre l'homme et la nature - pp 24-25).

c) C'est en Allemagne que cette réaction est la plus efficace, selon Scully : grâce à Behrens, qui combine le surdimensionnement géométrique du Classicisme Romantique (cf Pevsner), et le nouveau romantisme de la machine (que l'on ne trouve pas chez Wright ni chez les américains en général, précisément parce que la machine jouait un plus grand rôle dans la production (p. 25) comme si la force du trauma symbolique du machinisme était inversement proportionnel à la mécanisation réelle des moyens de production).

Gropius reprend le point de vue de Behrens, mais souhaite une "sorte de continuité et une expression spatiale" qui manque à son maître (p. 26). Fasciné par les horizontales de Wright (même dans l'usine Fagus), il pense cependant l'ouverture de son édifice en termes de clôture, d'où la peau dont il recouvre ses bâtiments : ce paradoxe est apparent dans les coins de l'usine Fagus : les colonnes porteuses

sont en arrière, mais les coins sont enveloppés de verre. Même chose pour les tours d'escalier dans l'usine modèle pour le Werkbund : Scully les compare, assez méchamment, à du chewing-gum (pour lever cette contradiction, selon Scully, Gropius fera appel à De Stijl, même s'il ne veut l'admettre, dans son Bauhaus de Dessau). Gropius à Dessau est pour Scully le représentant typique de ce compromis que représente l'International Style, qu'il définit ainsi : "des structures changeantes de mouvement, éventuellement dérivées des continuités de Wright, sont combinées avec la discrétion et l'abstraction géométrique du Classicisme Romantique, comme avec une clarté et une angularité de machine".

Mais le projet le plus spatial en Allemagne est celui de Mies van der Rohe, qui accomplit "la plus brillante synthèse avec la sensibilité américaine". La lecture du Pavillon de Barcelone est assez singulière pour être mentionnée : après avoir noté l'influence de la sculpture transparente (Gabo) sur le travail de Mies, Scully remarque que le Pavillon lui-même est comme sur un socle, et que la statue, incongrue dans son classicisme, semble de son geste même contrôler et produire tout le bâtiment (les plans s'organisent comme à partir d'elle, on peut apercevoir le bout de son bras de l'autre extrémité du bâtiment) : la clôture (les piscines comme "bordures marines") et le mouvement (dynamisme, asymétrie) sont articulés en un complexe sculptural, autour d'une sculpture. Mais cet édifice est une exception, dont la fonction n'est que d'exposition : Scully est inhabituellement sévère pour les bâtiments "utiles" de Mies : pour lui, la boîte "parfaite" de l'habitat limite la plasticité de la maison Tugendhat, engendre une spatialisation beaucoup plus clas-

sique, contredit le plan libre : Mies ne sera capable de construire sa "vision finale d'un idéal platonicien" qu'aux USA, malgré la confusion de 1939.

IV. Cette remarque n'était sans doute qu'une transition rhétorique pour faire retour sur Wright et sa solitude d'après 1914, -il est vrai que celui-ci vient du XIXème siècle et doit s'adapter au nouveau : son voyage au japon, ses recherches sur les civilisations pré-colombiennes pour "prouver ce qui est permanent" (p. 29) sont paradoxalement l'index de cette volonté d'adaptation : c'est dans ses projets "indiens" que Wright montre le mieux son intelligence technique, dans sa manière d'ajuster une forme ancestrale à un nouveau système structural (béton armé). Ses projets de gratte-ciel - comme les réalisations newyorkaises de la même époque (changement d'échelle, hauteur maximale, route verticale; forme en ziggourat) - s'éloignent du motif anthropomorphe de Sullivan : le projet pour les tours St Mark est un arbre. Mais après cette phase de repli, de retour naturaliste et culturel, Wright doit se rendre à l'évidence : pour demeurer l'inventeur qu'il avait toujours été, il doit se mesurer à l'Europe, au jeune Style International qu'il ne cessait de stigmatiser (comme architecture de boîte, de "post and beam") : cette compétition produit Falling Water, chef-d'oeuvre qui consacre le redépart de la carrière de Wright. En forçant un peu le texte de Scully, nous pourrions dire que Falling Water joue avec tous les éléments de l'architecture européenne, tels qu'ils avaient été une lecture de son propre travail : reprise décalée d'une reprise de son travail. Malheureusement, remarque Scully, le véritable dialogue n'eut pas lieu, les

Européens (à l'exception de Mies et de Neutra) ne voulant pas reconnaître leur dette envers Wright : celui-ci se drapait dans une attitude de "vieux pionnier de l'Ouest" (p. 30); Taliesin West (le mythe américain de l'abri, du désert, du labyrinthe, de la rivière) en est le résultat. Bien que Scully semble regretter cette direction, il remarque que même pour ces constructions caverneuses, où les formes circulaires abondent (Johnson Was, magasin Morris, Guggenheim Museum), les masses, bien que sculpturales, demeurent maternantes (p. 32 : "maternally rounded and swelling"), "space-defining" (contradiction légère dans le texte de Scully, qui dénonçait plus tôt le maternage baroque, et en distinguait Wright). L'auteur conclut son premier chapitre sur le Guggenheim Museum, en des phrases qui montrent assez, malgré ses réserves, son adhésion aux thèses contenues dans Architecture and Democracy : "C'est toute l'expression d'un environnement qui remplirait nos vœux, dans lequel tout est flux, où aucun acte individuel n'est possible ni nécessaire. Comme tel, c'est le monument final de l'aspect mobile, mobilisant les masses, de la mythologie démocratique américaine, et cela même la phase de continuité spatiale de l'architecture moderne - continuité qui lui était inhérente depuis Piranèse - à son seul possible dénouement, et probablement, à sa clôture" (p. 32).

V. Le deuxième (et dernier) chapitre du livre de Scully, intitulé Order and Act est nettement moins riche que le premier, mais il présente une particularité qui fait de l'ouvrage tout entier une surprise : en effet, Scully termine son propos en abordant l'oeuvre de Le Corbusier (dans les dix

dernières pages), qu'il n'avait fait jusque là que mentionner, conférant ainsi à ce travail la plus grande importance, et lui attribuant le plus grand nombre d'ouvertures possibles quant à l'architecture future.

Après avoir critiqué le Harvard Graduate Center de Gropius comme assemblage contradictoire de boîtes isolées en bandes continues (dans l'ensemble, Scully est très sévère pour Gropius), il s'interroge sur le retour du plan Renaissance dans l'oeuvre de Mies : disparition de l'asymétrie des formes spatiales fluides, architecture de cage, etc... (comme Banham à l'époque du Néo-brutalisme anglais, et plus tard Tafuri, Scully remarque, convoquant Smithson, l'importance décisive du livre de Wittkower, Architectural Principles at the Age of Humanism quant à ce Renaissance Revival).

Cependant, l'admet Scully, l'enseignement de Mies fut doublement utile : 1) parce qu'il permettait de repenser aux USA le problème structurel de la ville (avec Wright, cette question avait été éludée), 2) parce qu'il donnait une réponse - malgré le danger de son "escapism" puriste - à une génération d'architecte fatiguée de "l'agitation" (sa solution n'était pas le Classicisme Romantique, mais une architecture classicisante qui évoquait "en acier" un ordre total, pré-moderne, rappelant celui de Perret "en beaucoup plus subtil" - p. 35).

Le tableau que nous offre Scully de la situation post-miesienne de l'architecture américaine est tout à fait éloquent : c'est de lui que sont partis Johnson et Saarinen, dont les références historiques sont beaucoup plus liées au départ même de l'architecture moderne (le XVIIIème et son interprétation de la Grèce, Boullée, Ledoux...); cependant leurs bâtiments avec leur mince pellicule, sont pour lui d'un

"éclectisme plus arbitraire", lié à une "impatiente recherche formaliste" (p. 36). Mies n'eut pourtant pas que des effets positifs : s'il a permis de construire à un très grand nombre d'hommes sans talent, il a conduit de bons architectes à trop se concentrer sur des problèmes de "décoration superficielle", alors que des questions plus profondes de fonction et de structure demandaient urgemment à être élucidées. Le style "linéaire" dérivé de Mies (Stone, Yamasaki; S.O.M. à Colorado Springs, etc...) reçoit les foudres de Scully ("architecture de bureaucratie") sans que l'on sache très bien dans quelle catégorie en classer les auteurs (hommes sans talent ou bons architectes fourvoyés?).

Vers les années 1960, donc, les architectes se demandaient comment ils pouvaient se libérer du néo-classicisme sans revenir au vieux projet "compulsivement continuiste", ni au compromis peu satisfaisant du Style International : comment utiliser forme et fonction pour donner plus de solidité plastique à leurs bâtiments, sans retomber dans la rigidité de l'oeuvre des maîtres. Buckminster Fuller n'était évidemment pas la solution (contrairement à ce que semble croire Banham dans la conclusion amphigourique de son Theory and design...). C'est grâce à une conception quasi anthropologique de l'architecture (et non plus anthropocentrique), conception (qui rappelle l'analyse par Persico de la chaise de Mies, cf supra) d'une architecture fondée sur le geste de l'homme, que la situation se débloqua, et A. Aalto fut celui qui permit cette évolution (p. 37).

L'analyse symbolique qu'offre Scully de l'oeuvre d'Aalto (qui le conduit parmi les premiers à apprécier celle de Kahn) est tout à fait **a** programmatique. Alors que dans la synagogue

de Johnson, ou dans le Guggenheim Museum, les formes statiques isolées pour le premier, ou la géométrie répétitive pour le second s'imposent violemment à ce qui se passe à l'intérieur, dans l'église d'Aalto à Vuoksenniska, tout le bâtiment semble irradier de la voix du prêtre à son autel : la forme de la coquille fait écho au son qu'elle enveloppe et dont le point d'émission est surmonté d'une tour. Dans ses logements, les solides irréguliers, non-modulaires (positifs) structurent les vides qui séparent les édifices, et s'intègrent au site, rythment et suivent le mouvement des corps : aucune trame invisible ne vient réguler la disposition des masses que régit plutôt une analyse des circulations possibles. Ce sont elles qui sculptent les vides. Aalto "s'intéresse à ce que font les gens, contrairement aux néo-classiques et contrairement à Wright, il ne cherche pas à niveler toutes les actions individuelles en un même mouvement rythmique" (p. 38).

Le pas suivant sera accompli par Kahn, pour Scully, qui veut réaliser "ce que veut être le bâtiment", défonctionnaliser par excès l'édifice (que le système structural soit non seulement adapté à la forme et à la fonction, mais réponde à ses propres demandes). Sa réhabilitation de la colonne comme solide définissant l'espace montre assez que sa référence historique n'est plus Wright (bien que le travail de Kahn soit parfois proche du Larkin Building), mais plutôt San Gimignano. L'euphorisme continuiste de Wright est rejeté sans que l'on retombe dans le néo-classicisme, malgré la monumentalité évidente de certains édifices : c'est pourquoi, Kahn, avec Le Corbusier, semble aujourd'hui la référence majeure de la jeune architecture (Scully fait référence

aux néo-brutalistes anglais, puis à Stirling; il faut remarquer que ce livre date de 1962 : ce n'est qu'un peu plus tard que Scully allait prendre la défense de Robert Venturi).

VI. La lecture que propose Scully de l'oeuvre de Le Corbusier est assez singulière et n'a sans doute point d'équivalent : son architecture serait monumentale, et comme tout monument, elle tendrait à "exalter ce que son époque pense être le plus réel" : à savoir, pour la nôtre, l'acte (référence est alors faite à Sartre!). Le Corbusier, après toute une vie d'effort, serait enfin parvenu à "donner corps à l'acte humain dans une forme architecturale", d'une manière plus passionnée que Sullivan, mais aussi plus ironique : ses bâtiments sont des gestes dans le paysage (p. 40). Il a en effet réussi, dans son interprétation de l'architecture grecque, ce que le XVIIIème siècle avait manqué : il a compris que "l'axe de l'Acropole allait de la mer à la montagne", que l'édifice n'était pas un abri, mais ce qui "poussait les hommes à reconnaître les faits qui déterminent leur action". Ses intérieurs sont des scènes pour l'action (et Scully remarque l'échelle de bateau, objet trouvé minusculement disproportionné par rapport à la hauteur de plafond, dans la maison pour Ozenfant en 1922), contrairement aux intérieurs gelés de Mies ou aux niches de Wright (p. 42) : c'est dans un sens que l'on pourrait dire "humaniste" que Scully lit la notion de "machine à habiter" : les maisons de Le Corbusier ne sont plus des refuges ("refuge" est pour Scully un terme qui indexe la régression).

Mais, si le travail de Le Corbusier n'est dans les années 1920 "pas encore sculptural" (Scully donne l'exemple de la

Villa Savoye, qui est au contraire au plus sculptural pour Francastel), ni spécialement lourd d'analogies musculaires, son évolution vers de telles analogies forme toute l'histoire de sa production.

Alors que le Pavillon de l'Esprit Nouveau, en tant qu'objet isolé, ne fonctionnait pas, Le Corbusier comprit la nécessité du pilotis pour déterminer la solidité de l'édifice : au Weissenhof, la colonne réapparaît pour la première fois comme élément essentiel de l'aspect extérieur d'un bâtiment (p. 43), et ceci contre la phase continuiste qui va de Piranèse à Wright, et contre son escamotage par le Style International (nulle considération du "plan libre" chez Scully; le pilotis n'est jamais compris comme "libération du sol"). Mais ici, ce serait encore l'espace et non la matière, comme dirait Kahn, qui constitue l'élément visuel positif de l'ensemble : la peau est toujours tendue, l'édifice est creux. L'analogie anatomique n'est pas encore développée : du Pavillon Suisse aux recherches massives des années 1930 pour des bâtiments plus "actifs" (malgré parfois leur qualité d'objet - Scully présente la maquette du Palais des Soviets vue de dessous : on dirait un masque nègre), de celles-ci aux bâtiments de l'après-guerre (maison Jaoul, Villa Sarabhai à Ahmenabad), dont l'usage de la brique se rapproche de Wright, Aalto et Kahn, Scully piste l'évolution progressive de cet anatomisme.

L'Unité d'habitation de Marseille (1952) est pour lui - sans doute l'un des rares historiens à défendre ce point de vue - le premier travail où Le Corbusier parvient à remplir son programme : les vides y sont intégrés au système des solides, les repères d'échelle qui donnent usuellement

au bâtiment son allure de "contenant" (porte, fenêtre) sont annihilés : l'architecture est devenue sculpture (au même titre qu'un temple grec cerné de sa colonnade). Ronchamp (accumulation de contradictions, mise-en-jeu d'opposés dialectiques, démonstration ironique qui se fonde sur la mémoire de l'homme moderne (1)), La Tourette, le capitole de Chandigarh, sont lus comme une progression dans l'humanisme de Le Corbusier (qui est aussi celui de Scully) : les édifices sont de plus en plus des "monuments pour l'action", intégrant le site comme "toile de fond" (p. 47) : le "clou" de la lecture de Scully est sans doute ce qu'il parvient à dire de l'entrée monumentale du bâtiment de la Cour Suprême à Chandigarh : l'énergie humaine "s'accouple" avec la force ascensionnelle de l'édifice, le rapport d'échelle démesuré entre le garde du palais et les piliers piranésiens perd toute pesanteur dans la monumentalité, car il est conçu pour l'intentionnalité d'un regard (d'acteur, de spectateur).

Les leçons de Le Corbusier sont pour Scully la conclusion la plus ouverte, en forme de conseil, qu'il pouvait donner à son étude : le futur de l'architecture ne pourra plus rêver à la Grande Route, ni se contenter d'une perfection formelle frigorigifiante.

(1) Dans son livre sur Louis Kahn (Braziller, New York, 1962), Scully écrivait : "Ce n'est pas par hasard si à la fois Wright et Kahn regardent vers Adrien, puisque cet empereur, ce fantôme qui réapparaît fréquemment dans les pensées des architectes, fut peut-être pour l'histoire de l'Occident un des premiers, et certainement un des hommes les plus représentatifs pour lesquels (lorsque toutes les voies sont ouvertes, laquelle peut être considérée comme la plus juste ?) une activité consciente et sélective de la mémoire fut le fondement déterminant de la vie. En effet, n'est-ce pas un problème important pour le monde moderne que tout soit possible, et cependant rien en soi achevé et définitif; et qu'il n'existe pas de voie qui soit l'unique voie; et que la mémoire même, couvrant tout le champ de l'expérience, soit à ce point libre de ne pas faire de choix? ". Scully aurait pu ajouter Le Corbusier parmi les admirateurs de la Villa Adriana.

II.7. MANFREDO TAFURI

Teorie e storia dell'architettura (récemment traduit en français : "Théories et histoire de l'architecture", S.A.D.G., Paris, 1976) et Progetto e utopia ("Projet et utopie"), respectivement de 1968 et 1973, sont des relectures de l'histoire de l'architecture moderne. Si leurs points de vue diffèrent, leurs propos ne s'opposent pas, mais se complètent.

Le point de départ du travail de Tafuri est l'idée (ou plutôt la "prise de conscience", dont on trouve déjà les prémisses par ailleurs, dans les écrits de C.G. Argan) d'une crise en acte de l'architecture. Théories et histoire expose la crise du "langage" de l'architecture, entendue comme système de communication; Projet et utopie (sous-titré : "Architecture et développement capitaliste") étudie la crise de la fonction idéologique de l'architecture : il s'agit de préciser "quelles sont les tâches que le développement capitaliste a soustrait à l'architecture : qu'il a soustrait aux préfigurations idéologiques en général" (p. 3). La méthode change - on passe des instruments "linguistiques" aux instruments du matérialisme dialectique : "Relire l'histoire de l'architecture moderne à la lumière des instruments méthodologiques offerts par une critique de l'idéologie entendue dans sa plus rigoureuse acception marxienne" (p. 4). Le point de vue, d'historique, devient politique; les thèmes, qui se retrouvent d'un livre à l'autre, sont renversés.

Dans Théories et histoire, l'architecture moderne se définit dans la problématique de son rapport à l'histoire: "La difficulté d'historiciser l'architecture contemporaine

résulte du choix initial de celle-ci, qui est de vouloir se présenter comme un phénomène absolument anti-historique" (p. 21). Cependant, la "censure" de l'histoire ne vient pas des avant-gardes historiques de 1900-1920 (la mise en parallèle de la problématique des avant-gardes culturelles et de l'histoire de l'architecture est la démarche essentielle de Théories et histoire; on la retrouve, dans une moindre mesure, dans Projet et utopie), mais de la grande "révolution", constituant l'art "moderne", opérée par les humanistes du Quattrocento : "l'anti-historicisme des avant-gardes modernes n'est pas le produit d'un choix arbitraire. Il est le débouché logique d'un processus dont l'épicentre est la révolution de Brunelleschi, et dont les bases se sont constituées dans le débat qui s'est prolongé durant plus de cinq siècles au sein de la culture européenne" (p. 51). Pour l'architecture, cette "révolution" intervient par la constitution d'un nouveau langage, langage de la Ratio, qui se concrétise dans la coupole de Santa Maria del Fiore. C'est par l'impact sur la ville médiévale, qu' "elle informe de sa rationalité", que Brunelleschi "accomplit sa révolution urbanistique en partant des objets architecturaux" qui constituent un nouveau code de lecture (p. 29). Brunelleschi représente donc, selon Tafuri, la première avant-garde artistique, il "brise la continuité historique des expériences figuratives en prétendant construire de manière autonome une histoire nouvelle" (id.).

La deuxième "coupure" advient pour Tafuri aux Lumières, par la destruction du concept classique d'objet (cf pp 39-49 : l'objet " art" entre dans la catégorie des objets de production).

C'est de cette deuxième coupure que part le propos de Projet et Utopie, coupure qui dans les deux livres est indexée au nom de Piranèse. Mais alors que dans le premier c'est l'autel du Priorato qui est retenu comme emblème - il montre dans sa double face la "dialectique lancinante" présentée dans le Parere sull'architettura sous forme d'un dialogue entre un "rigoriste" et un "proto-romantique" (p. 45) - dans le second c'est le Campomarzio qui est analysé comme démonstration de la crise de l'idéal de totalité et d'universalité, de la lutte entre architecture et ville - instances de l'ordre et de l'informe -, puis les Prisons pour leur destruction du concept d' "espace" et de centralité. Piranèse introduit le négatif et l'expérience de l'angoisse apparaît pour la première fois sous sa forme moderne : anonymat et 'silence des choses". Projet et Utopie ne reprend pas l'analyse de la période qui va de Brunelleschi à Piranèse : la "lecture" ne se fonde plus sur le "langage" de l'architecture mais sur sa fonction idéologique, le cycle de la culture bourgeoise trouve son unité à partir de la "révolution des Lumières" (p. 7).

Dans Théories et histoire, la méthode d'analyse emprunte à W. Benjamin sa lecture de la "crise de l'objet", et l'idée de la double possibilité pour l'artiste d'être magicien ou chirurgien (1). On retrouve cette dualité dans Projet et

(1) Crise de l'objet qu'engendre la perte d'aura du bâtiment moderne, dans son mode d'inscription inefficace dans le bruit de la ville, sans possible rôle pédagogique puisqu'elle ne peut être qu'ambigüe (c'est l'observateur qui "donne sa signification à l'objet ou à la série" (T. et H., p. 116) - qu'il s'agisse de signes fermés, mats, neutres et invariables, comme "les prismes vides de Mies", ou à l'inverse, du "théâtre total permanent et ouvert de Le Corbusier" (id., p. 128), puisque "les valeurs symboliques liées à la typologie - nouvelle structure codifiée de la perception du genre, qui a remplacé celle de l'unicum - disparaissent elles aussi derrière le flot des images qui se superposent en devenant dominantes

Utopie : la modernité de l'art s'y définit par les deux voies qui se font jour dans le projet pour Milan et dans l'opposition entre la proposition d'Antolini et celle de la commission napoléonienne (p. 24). La première démarche est celle d'une investigation "dans les viscères du réel pour en connaître et en assumer les valeurs et les misères. L'autre voie est celle d'un élan au-delà du réel pour construire ex novo de nouvelles réalités, de nouvelles valeurs, de nouveaux symboles publics" (p. 25); l'Amérique représenterait, selon Tafuri, une troisième voie- mais il ne développe pas son intuition (pp 26-40).

Projet et Utopie introduit une notion fondamentale : celle de la transformation structurelle du champ d'intervention, transformation de la ville en Grosstadt (grande ville-métropole), d'où émane le danger de "déflagration interne immanent, qui crée la demande de Plan" (p. 57), et qui crée les conditions de l'éclatement de la dialectique de la culture européenne, scission symbolisée par "les deux pôles de l'Expressionnisme et de la Neue Sachlichkeit" (p.100) qui marquent la crise du Mouvement Moderne.

Le Mouvement Moderne (environ 1901-1931) constitue un sous-ensemble qui s'articule en trois phases :

"- une première qui voit la formation de l'idéologie anti-urbaine comme dépassement des mythologies romantiques tardives;

- une seconde qui voit se développer le rôle des avant-gardes artistiques comme projets idéologiques et comme mise en évidence de "besoins insatisfaits" que prennent en charge l'architecture et l'urbanisme;

à l'explicitation formelle de la typologie elle-même" - id., p. 132).
Crise de l'objet qui permet entre autres choses à Tafuri de se dispenser de toute analyse formelle de bâtiment.

- une troisième, où l'idéologie de l'architecture devient idéologie du Plan : phase qui à son tour est dépassée et mise en crise lorsque, après la crise économique de 1929, avec l'élaboration des théories anti-cycliques et la réorganisation internationale du Capital, après le lancement en Russie Soviétique du premier plan quinquennal, la fonction idéologique de l'architecture semble désormais être superflue..." (p.48).

Puis l'auteur analyse le rôle des architectes comme idéologues de la ville. Pour les architectes "radicaux", la ville est d'une part vue comme métaphore de la chaîne de montage : éléments industriels/cellules/quartiers/organismes urbains (Hilberseimer, Großstadtarchitektur : "ville-machine"); d'autre part, les Siedlungen à Francfort (d'Ernst May), à Berlin (de Martin Wagner), à Hambourg (de Fritz Schumacher) sont de "véritables utopies construites"; s'opposant à l'organisme urbain, elles participent de l'idéologie anti-urbaine (pp 95-109). Quant à Le Corbusier, il marque par son travail sur Alger "la crise de l'utopie". Ainsi, si le rôle de l'architecte n'est plus celui d'un "dessinateur d'objets" mais d'un "organisateur", la nature abstraite et idéologique de son travail vient au premier plan, mais en même temps, cette nouvelle position entre en crise - crise de l'idéologie de la Neue Welt, commune à Lissitzky et Hannes Meyer (p.124) (1)

Alors que dans Théories et histoire Tafuri posait le

(1) Déjà à propos du débat sur les "centres historiques", où il renvoyait aux intuitions parallèles de Wright et Le Corbusier (utiliser la ville ancienne comme musée, traité de la mémoire), et à propos de l'oeuvre de Kahn, Tafuri disait son pessimisme quant au rôle critique qu'un bâtiment peut assumer dans la ville. S'il semble croire parfois à la possibilité de telles actions homéopathiques ("l'architecture peut assumer la tâche de clarifier une situation historique, en se chargeant de valeurs critiques" (T. et H., p. 101), "le criticisme architectural se confond avec une critique de la ville" (id., p. 183)), sa conclusion semble sans appel: "la crise du "rationalisme" a entraîné aussi la fin de toute illusion, en ce qui concerne la possibilité d'un exercice critique dissout dans l'usage qu'on fait de la ville (...) La disparition de l'objet n'a pas laissé place à un comportement critique" (id., p. 133).

problème de l'architecture comme système de communication à un niveau infra-sémiotique, il aborde dans Projet et Utopie la dimension intersémiotique. Dans Théories et histoire, l'analyse de l'architecture comme "objet négligeable" concerne la disparition de la dimension sociale du langage architectural (lisant l'architecture comme métalangage, Tafuri montre comment celle-ci organise à partir de son signifiant les conditions de possibilité de son interprétation et de sa reproduction. Mais après avoir remarquablement exposé les thèses métalangagières, "anti-logocentriques", de Zevi et de quelques autres (Bruno Zevi : "pourquoi ne pas exprimer la critique architecturale par des formes architecturales et non pas par des mots?" (p. 145), Tafuri en revient à la position des linguistes (Emile Benveniste : "la langue est l'interprétant de tous les systèmes sémiotiques. Aucun autre système ne dispose d'une "langue" dans laquelle il puisse se catégoriser et s'interpréter selon ses distinctions sémiotiques, tandis que la langue peut, en principe, tout catégoriser et interpréter, y compris elle-même" (1)), et juge cette critique inefficace. Elle serait selon lui incapable de "mettre en lumière les systèmes idéologiques sous-jacents aux différents codes, ainsi qu'aux oeuvres isolées" (p. 150), il le redit à propos de Borromini (p. 160). Muette, il ne la définit que comme privative : dépourvue de la langue, elle ne serait pas intelligible. Pis encore : elle ne serait qu'un expérimentalisme qui ne ferait que démontrer la solidité des codes qu'elle déboîte ou démonte" (pp 142-143).

Emile Benveniste, "Sémiologie de la langue", in Problèmes de linguistique générale II, Paris, 1974, pp 61-62.

Malgré la différence de point de vue qui sépare Théories et histoire de Projet et Utopie, la référence constante de Tafuri est celle des avant-gardes picturales du XXème siècle. Il introduit dans son discours la notion d'objet telle que ces avant-gardes (cf le Vesch de Lissitzky et Ehrenbourg - le titre complet de la revue trilingue est Vesch/Objet/Gegens-tand -, les collages cubistes et dadaïstes) et la situation économique et monétaire la produisent : "les objets flottent tous au même niveau, ayant tous la même densité, au sein du courant constant de l'économie monétaire" (P. et U., p.82). Pour Tafuri, le Merzbild de Schwitters en est le commentaire littéral. Aux objets différenciés et hiérarchisés de l'époque pré-industrielle, Tafuri substitue l'idée de ces objets sans intensité (dont la mesure est l'équivalent général monnaie), contemporains de "l'homme blasé" de Baudelaire. C'est donc toujours par rapport à la notion d'objet que s'affir-me ses positions.

L'on peut ainsi comprendre pourquoi il n'est jamais question d'Otto Wagner dans le travail de Tafuri (ni d'ailleurs, dans ses nombreuses métaphores picturales - car ses références à la peinture sont le plus souvent d'ordre métaphorique - , de toutes les pratiques qui suspendent cette notion : ce n'est pas un hasard si Tafuri préfère se référer au Pop Art, au néo-dada, en ce qui concerne l'art d'après-guerre, plutôt qu'à la peinture américaine des années 1950 (les all-over de Pollock, les champs colorés de Newman...) ou au Minimalisme des années 1965-75).

Dans le projet d'Otto Wagner pour une Grossstadt, la notion d'objet est définitivement dépassée. Le flux, le mouvement, la multiplicité de la foule viennoise, nombre et

différence, va trouver son intégration dans l'architecture, dans sa continuité. Il n'y a plus d'objet architectural que l'on doive chercher désespérément à singulariser. La métropole viennoise est la nouvelle nature dans laquelle se déroule la "vie moderne", et l'argent en est l'élément intégrateur. C'est cette nouvelle nature, le monde-technique, que symbolise l'architecture d'Otto Wagner. L'art, dans son immédiateté sociale, peut devenir principe et possibilité de développement. La ville n'est plus articulée sur une structure fixe mais apparaît comme la possibilité pour cette structure de se générer elle-même, de se déployer à l'infini : Métropole "organique", nécessaire, qui s'étend à tout le territoire. La ville doit être générative : c'est la Grossstadt de Wagner.

II.8. PETER COLLINS

Dès l'introduction, Peter Collins précise que l'objet de son livre, Changing ideals in modern architecture (paru en 1965), est l'étude de ce que "l'on entend historiquement par architecture moderne". Sa méthode procède donc d'une analyse générale de la société et de son paramètre "architecture". La coupure historique que Collins décèle correspondra forcément à la rupture doctrinale la plus importante de l'époque moderne : le XVIII^{ème} siècle (plus précisément 1750).

Aux modifications radicales de la société (constitution des sciences humaines, dont l'histoire, et de l'économie capitaliste - dont ne parle pas Collins), il juxtaposera celles de l'architecture dont la modernité est essentiellement pensée comme ré-interprétation, développement des principes vitruviens (utilité, solidité, beauté).

Par ce biais, on assiste déjà à une première minimisation de la rupture, et à l'instauration, dans le discours, d'une structure d'exclusion qui va englober tout ce que recouvre la notion de "nouveau". Le "nouveau pour le nouveau", opposé au "moderne", est pour Collins tout ce qui a pour "seule" fin la forme, et donc, à ce titre, n'intéresse pas l'architecture dans son rapport à la société. Cette attitude a pour conséquence de réintroduire une démarche linéaire et réductrice, contradictoire aux prémisses mêmes de sa recherche. En effet, considérant que le corpus des faits a été établi par Pevsner, Hitchcock, Giedion, Scully, Seldmayr et Benevolo, Collins se propose d'organiser ce matériel à partir de la dimension "idéologique" (changing ideals). Or tout un pan de ces "idéaux" tombe, qui justement est celui des avant-gardes historiques, suspectées de chercher le "nouveau pour le nouveau". Mais c'est bien parce que ces tendances sont exclues que l'auteur peut, de 1750 à 1950, organiser l'histoire architecturale de manière homogène, autour d'une variation vitruvienne. L'erreur qu'il avait relevé chez ses confrères, il la reproduit lui-même à un autre niveau, par la sélection chronologique des instances "idéologiques" : romantisme, historicisme, fonctionnalisme, rationalisme, redoublée chacune par une série d'analogies, plaquées sur l'architecture, qu'elles ont en commun avec la société.

On assiste alors progressivement dans le texte aux contrecoups des contradictions non maîtrisées. Au point de départ, qui prétendait soustraire la modernité architecturale à la détermination technique, s'oppose une réintroduction incontrôlée de celle-ci : la modernité, initialement romantique, ouverte à des discours différents, aux contradictions,

aux multiples possibilités formelles comme imaginaires de la technique à venir, la modernité voit son champ se réduire progressivement lorsque l'on atteint l' "historicisme" et la "période des inventeurs", puis se clôt en un point : 1890 (introduction des structures nouvelles grâce à l'emploi des matériaux nouveaux).

Dès lors, pour rester fidèle à sa méthode, Collins devra maintenir "en force" cette structure de l'entonnoir : Perret (avec lequel il a collaboré en tant qu'architecte), Le Corbusier, Louis Kahn, sont les points d'une ligne qui nous mène mécaniquement de 1890 à 1950, à l'aube du "classicisme moderne". Toute expérience qui après 1890 pouvait contribuer à un nouvel évasement de l'entonnoir (à un rétablissement de la méthode adoptée pour l'étude du romantisme) se voit ainsi refoulée (il est étonnant, par exemple, que dans le seul édifice étudié, la maison Schröder, la disparition d'un poteau d'angle ne soit pas mentionnée, alors qu'il s'agit de l'un des faits les plus célèbres de l'architecture moderne).

Le défaut essentiel de l'ouvrage réside dans l'inconséquence à l'égard de ses propres principes. La lecture de la modernité comme interprétation de la règle vitruvienne est intéressante en ce qu'elle signifie qu'il n'y a de moderne que ce qui se prête à une interprétation historique : histoire de l'architecture et histoire de l'architecture moderne ne sont qu'une seule et même chose. Mais alors il n'est plus possible, comme on vient de le voir, d'en refuser la dynamique en l'espèce de ses contradictions.

La deuxième inconséquence du livre est d'annoncer l'introduction d'un concept "moderne" dans le champ architectural :

celui d'espace; mais - au lieu de l'utiliser d'un point de vue dynamique, dans sa nouveauté même (ce qui aurait permis d'introduire la peinture, la sculpture, etc., comme niveaux informatifs par rapport à l'architecture, et non plus comme analogies, ce que Peter Collins réussit parfaitement pour le Romantisme, lorsqu'il introduit le modèle du jardin anglais du XVIIIème siècle) - de s'efforcer de le réduire par le mécanisme de l'entonnoir : à partir de 1890, recherches structurelles et spatiales sont confondues. La raison (et l'erreur majeure) en est le désintéressement total de Collins pour la question de la ville, qui seule peut permettre l'analyse de l'espace (celui-ci s'y définit comme "intérieur" à ce cadre, et l'architecture prend statut d'objet-fragment : voir sur ce point ce que dit Tafuri). Cette absence d'une vision plus "globale", cette insistance - malgré les apparences - sur la spécificité "idéologique" (ideals) de l'architecture, expliquent aussi pourquoi les avant-gardes historiques ne pouvaient être perçues par Collins que comme mouvements "formels", les pratiques sémiotiques corollaires (peinture, etc...) que comme analogies - et non comme stases des questions "architecture moderne" et "modernité" : pourquoi enfin les instances économiques et politiques ne lui sont pas pertinentes.

II.9. REYNER BANHAM

Malgré la dédicace à Nikolaus Pevsner de Theory and Design in the First Machine Age (1960), un simple survol du livre remarquablement dense de Reyner Banham indique assez le déplacement qu'il opère par rapport à l'histoire légendaire de l'architecture moderne, telle qu'elle est rapportée par ses premiers "critiques engagés" (Pevsner, donc; Giedion - dont Banham analyse le premier livre sur la construction en France et le béton armé (chap.21) ; Hitchcock, etc). Certes, Banham partage leurs fantasmes "technologiques" (il définit les "époques" par un emblème technologique : le premier Machine Age, qui avait suivi la première Révolution industrielle, est l'Age de l'électricité) il renforce même ces fantasmes dans toute sa prospective : au moment où est écrit ce livre (à la fin des années ¹⁹⁵⁰ ~~1950~~ ^{nous entrons} pour lui dans le "deuxième âge industriel" (l'emblème en est l'électronique, la télévision - l'architecture pourrait en être celle de Bukminster Fuller : cf. sa conclusion) : dès les débuts de l'ouvrage, Banham insiste sur la spécificité des mutations techniques : "à l'encontre des développements sociaux du passé, qui laissaient intouchés les objets de la vie quotidienne, la hiérarchie de la famille et la structure des échanges sociaux, les révolutions techniques de notre temps nous frappent avec une force infiniment plus grande, parce que les petites choses de la vie, tout aussi bien, ont été visiblement et audiblement

révolutionnées" (p.9). Le premier Machine Age ne concernait d'abord qu'une élite qui ne voulait plus se sâilir les mains par le contrôle manuel (p. 11). Avec l'invasion de l'automobile et la consommation massive d'ustensiles motorisés, l'utilisation domestique de 60-100 chevaux-moteur transformait radicalement la psychologie d'une nouvelle classe sociale d'utilisateurs et son expérience de la vie quotidienne (vitesse : "l'homme multiplié par le moteur", selon la phrase de Marinetti)

Cependant, contrairement à ce que laisse entrevoir son introduction, son titre, et certaines de ses illustrations, Banham n'écrit pas un livre sur "l'art" et la "technique", ne recense pas les objets dont la mue symboliserait le passage d'un âge mécanique ou électrique à un âge électronique : il ne fait pas, pour le XX^{ème} siècle ce que Giedion avait fait pour le XIX^{ème} dans Mechanization takes command, bien au contraire - et c'est sans surprise qu'on peut le voir déclarer, à la fin du livre, que l'architecture et les théories architecturales qu'il vient de commenter ne sont peut-être du Premier Machine Age que parce qu'elles sont tout bonnement contemporaines de cette époque (contiguïté, non similarité : p. 329).

L'intérêt du livre de Banham, outre sa compacité, vient de ce qu'il parle longuement de mouvements et d'architectes déterminants que les autres historiens relèguent dans l'ombre : un chapitre est dédié à Choisy, par exemple, un autre à Loos, trois au Futurisme Italien, deux à De Stijl (plus un à la Hollande, Berlage, et Wright), un autre aux livres encyclopédiques publiés en Allemagne dans les années 1920 et 1930 (dont le Von

Material zu Architektur de Moholy-Nagy). Certes, on trouve aussi dans ce livre les plus usuelles discussions de Perret et Garnier, du Werkbund, de Le Corbusier ou du Bauhaus, mais là aussi Banham renverse souvent les évaluations courantes. Il est, en fait, le premier historien de l'architecture qui n'étudie pas l'histoire des arts plastiques, dans son rapport à l'architecture, comme purement métaphoriquement générateur (Giedion ou Francastel insistent tous deux sur le rôle des bouleversements dans l'esthétique picturale pour l'histoire de l'architecture moderne : on ne trouve pourtant chez eux qu'un piètre rappel, très commun, de ce qu'était l'esthétique cubiste ; les chapitres que Banham consacrent à De Stijl, au contraire, sont parmi les meilleures études sur ce mouvement), choisissant de regarder de près le travail séminal des avant-gardes des années 1920 (les grands absents de son livre, malgré quelques allusions pertinentes à Lissitzky concernant la "phase internationale" de De Stijl, les revues allemandes G et ABC, et à Malévitch concernant le Bauhaus auront été les mouvements russes). L'exemple le plus étonnant de cette radicalité est la manière dont Banham corrige la thèse de Pevsner, selon laquelle Gropius descend directement de Morris, via le Werkbund, et contient en lui toutes les possibilités de l'architecture qui lui succède. Il est vrai que Banham ne semble pas apprécier outre mesure le travail de Gropius (critiquant l'usine modèle du Werkbund (1914) parce que la transparence et la symétrie ne s'accordent pas avec le plan d'ensemble, très wrightien (et même palladien : pp. 86-87). Banham, qui n'aimait pas la contradiction, à cette époque, la considère comme une régression par rapport à Van de Velde, même s'il devait créditer le Bauhaus de Dessau du titre "d'avant-courrier

du Style International" (p. 287). Il examine, comme ses pairs anglo-saxons, les théories de l'art anglaises : mais il le fait après avoir exploré le rationalisme français (il s'agit donc non plus de Ruskin et de Morris, mais des thèses plus tardives de Scott et de Lethaby), et c'est pour conclure que l'Angleterre n'a pas une pensée assez structurale (l'assimilation de la Glasgow school à l'Art Nouveau - que Pevsner trouvait au contraire trop rare - explique pour Banham son rejet et la régression néo-classique qui suivit) : l'exemple de la faiblesse de la pensée architecturale anglaise est donné par Voysey, par exemple, qui fulmine lorsqu'on l'assimile de près ou de loin au mouvement moderne du continent (p. 47). Cependant, après avoir montré la dette d'un Scott envers les auteurs français, Banham montre que Scott est le premier à importer le concept allemand d'espace à l'architecture - concept si important pour le développement de l'architecture moderne -, en un nouvel "humanisme" (selon son propre "jeu de mot") que ne réfuterait pas Vincent Scully : "l'architecture nous affecte par sa correspondance mimétique avec les attitudes et les actions humaines" (p.67). Ce n'est donc pas pour affilier Gropius aux théoriciens anglais que Banham examine leurs positions (ni d'ailleurs pour affilier la modernité toute entière à Gropius), sauf précisément sur le point où ils demeurèrent d'une certaine façon plus traditionnels : "la chaîne humaine des Pionniers du Mouvement Moderne qui remonte de Gropius à William Morris puis à Ruskin, Pugin et William Blake, ne se continue pas après Gropius. La vaisselle précieuse de l'esthétique de l'artisanat, que l'on s'était passée de mains en mains, on l'a fait tombé et on l'a cassé, et personne ne s'est préoccupé

d'en ramasser les morceaux. Quand Gropius, dans le Manifeste du Bauhaus de 1919, parlait d'artisanat, il ne se parlait plus, en fait, qu'à lui-même. Son rétablissement comme l'un des chefs du "design" moderne après 1923 vient de ce qu'il dirigeait une école dédiée à l'architecture de l'Age de la Machine et au "design" de produits mécaniques, utilisant une esthétique du Machine Age inventée par d'autres en d'autres lieux" (p. 12).

I. Chacun des problèmes examinés par Banham reçoit ainsi une nouvelle évaluation : il n'est donc guère possible de les recenser tous ici : il ne peut s'agir que d'en mentionner quelques-uns. Le livre compte 22 chapitres (dont la conclusion) regroupés en 5 parties. La première ("facteurs prédisposants ; auteurs académiques et rationalistes 1900-1914") traite, en un découpage assez singulier pour être remarqué, de la tradition académique française (Guadet et Charles Blanc) et du concept d'élémentarisme compositionnel (ch. 1) ; de Choisy (ch. 2) et de sa succession académique : Perret et Garnier (ch. 3) ; des auteurs anglais (ch. 4) et allemands, avec le Werkbund (ch. 5) et l'esthétique industrielle (The factory aesthetic, ch. 6) ; enfin, de Loos (ch. 7). La thèse de Banham est toute incluse dans cette périodisation : les tenants du style international étaient d'une part bien moins fonctionnalistes qu'ils voulaient le croire (pas de fonctionnalisme dans les années 1920 sans désir d'illusion : Cf. ce que Banham dit de Oud, p. 162), et d'autre part, moins éloigné de la tradition qu'il n'y semblait (on acceptait beaucoup d'idées académiques sans savoir d'où elles venaient, en les présentant comme nouvelles, et l'on rejetait Guadet pour défendre une "conception fonctionnelle libérée des styles" qu'il était pourtant le premier à promouvoir (p. 15).

Les théories de l'architecture contemporaine sont pour Banham (il cite Vesnin, Lissitzky, Oud et Le Corbusier sur ce point) des "réabsorption de nouveaux concepts dans les disciplines traditionnelles, même au prix de contradictions théoriques" (p. 195). Si Banham s'étend sur Charles Blanc, Guadet et Choisy, c'est moins pour leur influence directe (elle fut à peu près nulle pour Guadet dont on ne consultait le livre que pour information) que pour ce qu'ils ont en commun avec leur successeurs, que ce soit au corps défendant de ces derniers ou au contraire, plus filialement, qu'ils leur aient servi de justification historique: le formalisme de Charles Blanc préfigure l'apparition de la peinture "abstraite" et l'usage de la transparence dans la construction ; l'élémentarisme de Guadet préfigure celui de Van Doesburg et son emphase sur le plan (dessin) sera reprise par Le Corbusier (bien que la symétrie, défendue par l'académicien, soit abandonnée comme méthode de composition). Le rationalisme de Choisy, enfin (la forme découle de la technique) offrait certains avantages par rapport aux autres théoriciens rationalistes : historique (le livre apparait en 1899, à la fin de l'Art Nouveau : désir de simplicité), technique (les illustrations en axonométrie sont inaugurale de clarté), littéraire (dans sa concision aphoristique, le discours de Choisy se tient, ne nécessite pas de preuve documentaire ; il est citable). La manière dont Choisy règle le problème, somme toute embarrassant pour un déterministe du matériau, du transfert d'un matériau à l'autre pour un même mode de construction, servira de justification théorique à Perret puisque le Dorique peut se permettre si aisément d'imiter la construction en bois, c'est qu'il a sa vérité dans la pierre, dit Choisy, de même le béton armé que Perret emploie comme le bois -

et Banham remarque qu'une seule des poutres de l'immeuble rue Franklin a une portée plus grande que celle que permettrait le bois (p. 39) - dit la vérité de la construction en poutres et linteaux. Si Garnier (qui doit beaucoup à Guadet pour la symétrie de son plan et sa nette séparation des fonctions urbaines) est loué pour son invention dans le détail (exemple : la suppression de la corniche) comme dans l'approche globale du phénomène urbain, Perret n'est crédité que d'avoir permis l'emploi de son nouveau matériau (le béton), et non d'en avoir exploré les possibilités (Banham remarque que la structure du théâtre des Champs-Élysées était plus audacieuse, parce que cachée - la maquette de cette structure, souvent exposée pendant les années 1920, était un fantasme rajeur chez les jeunes architectes français).

Si Banham est certainement injuste avec Gropius (pour lui, c'est à tort que l'on fait des usines Fagus le premier bâtiment du mouvement moderne : l'usage du verre y est monumental, beaucoup moins "léger" que dans les interprétations théoriques de Muthesius et pratique de Endell), cette évaluation personnelle nous vaut une intéressante présentation des architectes nommés aujourd'hui "expressionnistes", l'autre groupe issu du Werkbund, beaucoup plus inventif, selon Banham. C'est ainsi que le Pavillon du verre de Bruno Taut (1914 - Cologne), avec son dôme quasi-géodésique, est considéré comme "la plus brillante combinaison du verre et de l'acier, visuellement et structurellement, accomplie par un architecte avant-guerre" (p. 61). Il en est de même pour le béton armé, avec le Jahrhunderthalle de Max Berg à Breslau (1913), bien plus intéressant que le travail de Perret : "la manière dont il a été oublié, et ses leçons igno-

réées (comme celles des hangars de Freyssinet, même si l'on accordait quelques éloges à leur créateur) dans les années 1920, est une marque du succès avec lequel une esthétique pouvait être appliquée en contradiction avec le meilleur usage du matériau, même par des architectes qui acceptaient la "vérité des matériaux" comme un tenant fondamental de leur philosophie du "design" ; c'est une preuve du pouvoir de conviction que possédait l'esthétique abstraite des mouvements artistiques de l'immédiate après-guerre" (pp. 81-82). De fait, Reyner Banham condamne la contradiction dans les bâtiments de Peter Behrens (les coins massifs de la Turbinenfabrik de l'A.E.G. font un non-sens de leur structure métallique (p. 83) : c'est l'exacte raison pour laquelle en 1967, Robert Venturi allait la trouver passionnante), comme dans ceux de Gropius : manquait une esthétique, qui allait venir "de ce développement vers un art purement abstrait que les Cubistes et les Futuristes avaient déjà préfiguré, mais qui ne devait pas être disponible comme "discipline utilisable" avant l'après-guerre" (p. 87). C'est précisément la conscience du fait que les contradictions du mouvement moderne naissant n'étaient pas toutes dues à des problèmes de construction et à la reconnaissance des possibilités des nouveaux matériaux, qui lui permet d'accorder tant de place au Futurisme et au Stijl.

Cependant, si Banham a le mérite de parler de lui (ce que les historiens font rarement), il ne semble pas avoir perçu la spécificité de Loos (ce en quoi il était à même d'élaborer une esthétique architecturale sans directement prendre modèle

sur le travail des peintres). S'il remarque le caractère "sporadique et pas sérieux" de son oeuvre (p. 88), Banham - ici d'un rigorisme sourcilleux - ne semble pas en comprendre la portée ironique (il voit l'usage de la colonne dorique dans le projet pour Chicago comme simple retour à la tradition, p. 95). Certes, Banham remarque l'intelligence et le dynamisme de Loos quand au problème de l'ornement (plus intéressant que les théoriciens du Werkbund, qui ne voyaient pas d'incompatibilité entre l'ornement et la machine) mais n'en perçoit pas la dialectique (pour Loos l'absence d'ornement n'est pas un négatif, mais une autre forme d'ornement, qui demande du travail) et condamne son attention accordée au détail et aux matériaux de la "décoration intérieure".

II

Les futuristes, à qui il consacre toute sa deuxième partie (pp. 99-137), étaient les seuls, selon Banham, à voir que l'esthétique platonicienne ou classicisante ne collait pas avec la machine (p. 109) - et de fait Banham se plaint à recenser l'apparition contradictoire des solides géométriques philébiens dans le discours des architectes modernes (que le Philèbe soit directement invoqué, comme chez Le Corbusier, ou qu'il ne soit pas mentionné, comme dans De Stijl). Banham recense les thèmes de Marinetti (opposition à l'artisanat, non-monumentalité de l'architecture démocratique, le bâtiment comme équipement (la maison comme un pont), le culte de l'énergie (électricité) et les types architecturaux qu'il propose (l' HLM, la villa, le hall d'assemblée) pour leur comparer ceux de Sant'Elia : si les tentatives faites pour désolidariser Sant'Elia du futurisme, pour

d'évidentes raisons politiques lui semblent exagérées, ou doit accorder à Sant'Elia une pleine reconnaissance de son génie (ce qu'encore une fois, Banham est le premier à soutenir parmi les historiens de l'architecture, en un commentaire serré du Messagio, Sant'Elia ajoute à la typologie marinettienne les grandes "tour-phares verticales", dessinent des usines électriques que l'on pourrait dater des années 1920 ou 1930 (le "misdating" de Pevsner) et des cages d'ascenseur sur les façades, conçoit la machine comme le réfèrent auquel l'architecture doit se reporter (p. 130), mais c'est son urbanisme qui est le plus nouveau : fondée sur un réseau de transmission très complexe (il y a jusqu'à sept "étages"), sa ville est conçue en trois dimensions : des trouées y sont même prévues pour les avions. On peut lui comparer Garnier sur ce point, comme sur la question de la publicité lumineuse (Garnier en plaque sur son hotel principal de la Cité Industrielle). Tous deux sont principalement des architectes de papier, cependant même si Garnier a un peu construit, même si son livre (publié en 1918 - donc après le travail de Sant'Elia) était plus achevé que les fragments qui nous restent de la Città nuova (Sant'Elia est mort à la guerre en 1916), Banham montre que l'italien eut plus d'influence sur les jeunes architectes européens. Et ce, même si c'est par des voies détournées : Marinetti, qui avait fait connaître dès 1917 le travail de Sant'Elia au groupe De Stijl (qui publie certain de ses dessins) est l'auteur véridique de la phrase la plus célèbre de Sant'Elia ("à chaque génération sa maison").

III Ce que Banham nous apprend de Berlage, citant de nombreux textes, confirme ce que nous savions déjà de son appel à une "morale de l'architecture", de son intérêt pour le mur, pour l'espace intérieur, et, plus académiquement, pour un système de proportion. Mais les justifications théoriques de Berlage pour ce système de proportion (pérennité de la géométrie, le style comme repos (p. 143) et ses fantasmes de Gesamtkunstwerke, sa lecture de Semper, ses positions socialistes, enfin, son rapport à Wright, nous éclaire de manière très nouvelle sur la genèse du Stijl : Banham le réhabilite comme la source principale de ce mouvement, en une troisième partie intitulée "Holland : the legacy of Berlage : De Stijl, 1917-1925". Berlage est en effet le troisième théoricien européen à "découvrir" l'oeuvre de Wright (les auteurs des deux volumes Wasmuth consacrés à l'architecte américain en 1910 et 1911 le précèdent) : le Unity Temple, les maisons Coonley, Dana et Martin, le Larkin Building (1905) surtout, qui a beaucoup en commun avec sa Bourse d'Amsterdam (1900) sont pour lui un miroir de ses propres idées (p.145). Mais Banham montre très bien que l'image de Wright que se feront les successeurs de Berlage est toute différente, et n'a rien à voir avec celui du premier volume Wasmuth, qu'ils auraient méprisé (avec sa "cernacular and nature-worshipping mood", p. 147) : c'est un Wright "machinique", tel que l'avait mis en scène le deuxième volume (et si la Robbie House supplante pour eux, après 1917, les autres bâtiments de Wright - elle n'avait été pourtant publiée ni dans la conférence de Berlage sur Wright, ni dans le deuxième volume Wasmuth - c'est moins pour son remarquable es-

pace intérieur que comme emblème de ce "machinisme"). Il y avait donc deux Wright : celui que pouvait "s'attribuer" Berlage, et celui que ses jeunes collègues pouvaient rapprocher du Futurisme : "la relation Wright/Berlage comblait un écart dans le spectre d'idées architecturales qui allaient des Futuristes aux Rationalistes et Académiques, et une fois que cet écart avait été comblé, la voie était libre pour l'élaboration des doctrines esthétiques syncrétistes de De Stijl, qui contiennent les éléments de presque tous les corpus théoriques de la théorie d'avant-guerre" (p. 147). Cependant De Stijl n'était pas que syncrétiste, Banham le montre assez, même si parfois sa violente nouveauté n'est renforcée que d'une dialectique oppositionnelle avec le groupe, de 6 ans plus âgé, de Weidinger (école d'Amsterdam) : ainsi, contre Berlage et les penseurs français, on ne trouve pas dans les textes du Stijl de théorie des types et la conception de la machine qui s'y élaborent est très différente de celle du Futurisme : la machine, n'est plus un thème d'exaltation, mais un instrument (même si c'est un instrument d'utopie). De même, bien que les peintres résistent à l'idée de Gesamkunstwerke défendue par Doesburg, bien que la peinture n'ait pas influencé directement la première architecture du Stijl (la célèbre maison de Van t'Hoff, travail de pionnier dans le domaine du béton armé était achevée avant que le groupe n'existe (c.154), bien que ce "groupe" n'en soit pas vraiment un (puisque certains de ses membres, comme Mondrian et Rietveld, ne se sont jamais rencontrés), bien que Oud, par exemple se soit fondé sur une mauvaise interprétation du cubisme pour proposer une sorte d'es-

thétique architecturale académique sans le détail académique (p. 159), De Stijl aura été le premier mouvement d'avant-garde fortement axé sur l'architecture qui ait disposé d'une revue et d'un impresario énergique, et proposé un corps d'idées articulé (p. 199), et une bonne part de son importance (et de son influence) réside dans cette primauté. L'autre raison de l'influence tentaculaire de De Stijl est, malgré la manière de rigidité théorique de Mondrian, la nature éclectique de ses rapports avec les autres mouvements d'avant-garde, rapprochements qui arrivent à leur sommet vers 1922, lors des voyages de Doesburg et de l'arrivée de nouveaux membres (dont El Lissitsky, brièvement ; Van Esteren, H. Richter; puis Graeff et Frederick Kiesler, membres de G). Van Doesburg prend des contacts avec toutes les avant-gardes (Banham énumère les relations de Doesburg) : sa comparaison entre la chaise de Rietveld et la peinture de Chirico, pour surprenante qu'elle soit, est l'éclat théorique qui réside de ce fantasme tentaculaire du regroupement de la recherche moderne autour du Stijl (la chaise de Rietveld est la plus remarquable des structures élémentaristes avant que le concept n'existe (indépendance des éléments et mise en forme de et dans l'espace): elle est ce que la peinture ne peut que symboliser : p. 190). Banham fait aussi grand cas de l'invention du concept de "mechanical aesthetics" par Doesburg, dont la source ne serait pas futuriste (le relai du culte de la machine passerait par le Constructivisme Russe, qui en transformerait le sens, p. 188).

A propos de l'esthétique de la machine, après nous avoir conté les déceptions de Van Doesburg au Bauhaus, Banham fait un bref survol des pratiques du groupe G, si radical en parole, mais "quasi-mystique" selon lui (si la revue G - G. comme Gestel-

tung - est la première à montrer l'usine Fiat de Giacomo Matté-Trucco, Banham ironise sur les fantasmes de dématérialisation et de production à distance de Werner Graeff, très directement influencé par Lissitzky (p. 193) : il ne perçoit pas tout le poids symbolique de telles transformations du procès de production) : le groupe G était lui aussi très éclectique (plus que De Stijl), mais le trait d'union en était Lissitzky (malgré sa participation restreinte aux activités du groupe), que Banham ne semble pas évaluer comme il se doit (si le concept d'élémentarisme est bien importé par lui - venant, en partie de Malevitch - ce que Banham dit des Prouns comme Gesamtkunstwerke n'est pas très convaincant) : pour lui, l'importance des écrits de Lissitzky vient de ce qu'ils mettent en forme pour la première fois cette idée que "les disciplines formelles du Mouvement Moderne sont d'une certaine manière le produit d'une philosophie qui ressemble au Rationalisme du XIX^e siècle" (p. 194). Banham ne semble pas percevoir la nature théorique des Prounen Raum de Lissitzky, ni de la Cité dans l'espace de Kiesler (dont il a le mérite d'exposer les caractéristiques) : ces travaux sont pour lui des impasses formalistes. La position "fonctionnaliste" de Banham est encore plus lisible (et plus réductrice) lorsqu'il considère la chaise tubulaire de Mart Stam (très économique : le signe minimum) comme libérant le concept "chaise" de "l'impasse élémentariste" qu'était celle de Pietveld (p. 198) (pour lui, les chaises de Breuer ou de Le Corbusier n'étaient qu'une imitation de celle de Rietveld en d'autres matériaux!).

Banham limite considérablement l'importance de Rietveld (sa chaise est sans doute l'une des grandes sculptures de ce siècle - en tous les cas, le travail d'analyse de l'espace n'y sera jamais aussi élaboré) en en faisant le simple brouillon du siège continu de Mies, considéré comme le terme de la chaise (en ne percevant ^{pas} la différence esthétique radicale qui sépare ces deux travaux, cet écart - discontinu/continu - dans lequel s'écrit toute l'histoire de la modernité. Comme pour démontrer la modernité de De Stijl (dont, malgré les restrictions qu'il y met, il nous donne un bon compte-rendu), Banham intercale dans les chapitres qu'il lui consacre (entre la "phase hollandaise" - de 1917 à 1921 - et la "phase internationale" - de 1921 à la fin du mouvement), une brève analyse de l'Ecole d'Amsterdam. En effet ce groupe même s'il provient des mêmes horizons théoriques (Berlage, Wright), même s'il n'est pas sans lien avec ce dernier (Jan Wils, du Stijl, collabore à Weindingen) sert dialectiquement de repoussoir théorique au Stijl dont les textes se durcissent à sa rencontre : c'est ainsi, par exemple que Oud peut prendre conscience des aspects luxueux de l'architecture de Wright (le père commun) et les stigmatiser. Le "façadisme" de l'Ecole d'Amsterdam, son attachement à la symétrie, son "iconographie" (une maison est en forme d'Arche de Noé, p. 166), son intérêt vernaculaire et quasi-agraire pour les matériaux archaïques (à l'exception de Eibink, qui utilise le béton armé et en parle de manière plus structurale que Oud), ce qu'il faut bien

nommer sa pauvreté théorique (le groupe s'effondre après la mort de son leader, de Klerk)^{tout cela}/était en effet un contre-modèle au bouillant modernisme cosmopolite et urbain du Stijl. Mais Banham se sert trop de la déception de Mendelsohn (dont il reconnaît la position spécifique dans le corpus de l'architecture moderne), invité par les Architectes de l'Ecole d'Amsterdam, pour reléguer leurs travaux dans l'orbe de la tradition (on l'a déjà vu avec Loos : il n'apprécie pas l'ironie de toute architecture figurative) : Mendelsohn, qui d'une certaine manière a bénéficié de la coupure de la guerre (la continuité temporelle de la recherche hollandaise avait certes permis l'accumulation "avant-gardiste" qui avait produit le Stijl, mais aussi, avait empêché l'école d'Amsterdam, plus âgée, de rompre avec la tradition domestique), arrive neuf en Hollande (il n'a presque pas dessiné avant-guerre) : ses projets sont d'emblée plus audacieux, même techniquement (ainsi la manière dont il conçoit une structure en tention dès 1914 alors qu'on ne trouve le thème qu'en Russie post-révolutionnaire). Mendelsohn, qui était déjà dans une phase de transition - il ne se nomme d'ailleurs pas "expressionniste", mais s'intéresse de par son amitié pour Einstein, aux problèmes d'énergie et de relativité -, se tourne plutôt vers Oud (Rotterdam), sans en partager toutefois l'esthétique. Cette défection imprévue se passe, pour Banham, de tout commentaire : agir comme l'a fait Mendelsohn était se mouvoir selon l'axe de la modernité.

IV

Le Corbusier est l'architecte qui occupe la plus grande part dans l'ouvrage de Banham (toute la 4^e partie lui est consacrée), mais il s'agit là surtout d'une analyse de son travail théorique. Banham résume le contexte dans lequel sa revue et ses livres sont apparus : mystique du béton armé, dans le Paris des années 1920 (d'où l'importance exagérée de Perret), retour à l'ordre de la "géométrie" (l'Esprit Nouveau contre l'analyse, etc) et fantasme de l'objet absolu (le standard) : les premiers textes de Le Corbusier n'ont rien d'original, mais ont le mérite d'être totalitaires et cohérentes, de traiter aussi bien de la maison que des objets et des oeuvres d'art qu'elle contient (pp. 212-213). Cette relative efficacité intellectuelle était due au temps d'arrêt dans la construction qu'avait représenté la guerre, mais avec elle venait aussi une coupure totale avec le pouvoir et les institutions, d'où l'absence de commandes officielles (à l'inverse de ce qui se passe en Allemagne ou en Hollande). Banham explique ainsi l'apogée d'un nouveau type, dans les années 1920 à Paris, celui de l'atelier d'artiste : la clientèle très réduite des jeunes architectes était constituée surtout d'amis peintres, de collectionneurs, de personnes du milieu de l'art (- mais sa fortune sera plus étendue, un certain snobisme en multipliant la demande, et le type réapparaît ensuite, sans nécessité, dans les appartements de la Cité Radieuse à Marseille, p. 217).

Vers une architecture, auquel Banham consacre tout un chapitre, est un livre écrit pendant une période de pause de l'activité architecturale (1917-23), et constitué d'articles parus (tous sauf un : architecture ou révolution)

dans l'Esprit Nouveau. Le Corbusier y censure tout son travail d'avant le projet Citrohan. Cependant, en 1921 (c'est-à-dire pendant la rédaction des articles qui sont le livre) il publie dans l'Esprit Nouveau sa maison perretesque de la Chaix de Fonds, de 1917, que Banham ne trouve "pas moins éclectique dans l'usine modèle de Gropius pour le Werkbund en 1914" ! S'il est possible que ce soit, avec celle de Van t'Hoff, la première villa en béton armé d'Europe (? , p. 221), si sa source wrightienne (entre autres) est évidente - bien que Le Corbusier la conteste : il refuse, d'ailleurs, de participer au numéro spécial de Weidinger sur Wright -, l'enthousiasme de Banham pour le petit bâtiment, pour des raisons de structure constructive et sa comparaison dans celui de Gropius, pose toute la question de la modernité et de ses effets : l'éclectisme suffit à Banham pour rapprocher les deux bâtiments, nier leur spécificité (il ne parle pas de l'étonnant fronton emblématique de la maison de Le Corbusier) et rejeter comme académique, par contagion, celui de Gropius qu'il n'aime pas et qui est de trois ans antérieur - comme si l'éclectisme, qui est en effet une réflexion critique sur l'histoire, possédait une manière d'a-temporalité qui dispense d'une analyse formelle de ses effets transformateurs. Là encore, Banham refuse de prendre en compte toute contradiction en architecture : il est aussi loin de Robert Venturi (l'ambiguïté) que de son contradictoire Tafuri (la négativité historique).

Le nom de Citrohan est un jeu de mot : la maison est comme une voiture, c'est un équipement (idée futuriste). Tout le livre de Le Corbusier concerne les deux motifs alors essentiels de l'Académie et de la Machine (sa structure

rhapsodique avec ses nombreuses illustrations commentées, en est célèbre, même si cette iconographie n'est pas toujours très efficacement disposée : ainsi, la double suite d'images concernant les temples grecs et la voiture, pour lesquels Le Corbusier, qui défendait l'architecture grecque, voulait montrer une similarité d'évolution, produit l'effet inverse aux yeux d'un lecteur actuel (pp. 223-224). Mais ce livre, sans doute l'un des plus importants de l'histoire de l'architecture moderne, est un tract pour le public plutôt que pour les architectes. Il n'est pas très structuré, et contient un bon nombre de contradictions : ainsi, le rapport que Le Corbusier y entretient avec les ingénieurs n'est pas des plus simples : après s'être enthousiasmé pour les maisons préfabriquées produites par la firme d'aviation Voisin ("des maisons sans fondation") Le Corbusier illustre son chapitre sur la standardisation par des images de voitures de luxe qui ne sont pas standardisées (p. 242). De même, les rapports qu'entretient Le Corbusier avec l'enseignement académique : après avoir stigmatisé l'architecture des Beaux-Arts, Le Corbusier se lance dans une longue discussion fastidieuse et très académique sur les "tracés régulateurs" (il y est un historien détestable, nous dit Banham, p. 226), et dans une défense du plan directement issue de l'enseignement de Guadet, qu'il présente pourtant comme totalement révolutionnaire.

En 1926, Le Corbusier est célèbre grâce à son pavillon de l'Esprit Nouveau, conçu comme le modèle standard de la maison (tout ce dont avait parlé la revue, qui arrête sa publication à cette occasion est là ; personne ne semble

remarquer, nous dit Banham, la perversité de Le Corbusier quand à la valeur d'usage des objets : la vaisselle exposée est constituée d'instruments utilisés dans des laboratoires de Chimie). Il présente, en annexe, son étude Plan Voisin qui sera analysé dans son livre de 1926, Urbanisme. C'est le livre le plus organisé de Le Corbusier à cette époque, selon Banham, mais l'un des moins influents (Banham ne dit pas que ce sera plus tard le livre le plus contesté par les jeunes architectes) : il est vrai que si la structure du livre est claire, la position de Le Corbusier l'est moins. L'attaque contre Sitte (la courbe) débouche sur une célébration très "Beaux Arts" de l'axialité, qui contredit le "futurisme" des multiples niveaux urbains, l'attitude vis à vis de la Tour Eiffel même (cet emblème de la modernité) est contradictoire (Le Corbusier en perçoit la nouveauté - changement d'échelle - mais ne l'apprécie pas outre mesure : sa géométrie n'est pas "philébienne"). Dans son Plan Voisin, si l'acte de destruction est très déterminé (raser Paris), le flou est total quand à l'allure précise des bâtiments (Banham remarque en effet qu'à cette époque - et la violence du ton corbuséen n'y contredit pas, au contraire - Le Corbusier n'avait pas les idées encore très fixes quant à l'architecture (p. 255-256) : ses travaux sont alors des tentatives qui n'ont plus l'assurance de sa maison de la Chaux-de-Fonds (Dortoirs du Palais du peuple : pilotis, le blanc, les fenêtres identiques ; Maison Cook - "la vraie maison cubique" : terrasse mi-

couverte pour conserver le format carré, façade par étage qui ne correspond pas à l'intérieur (loggia), fenêtre en longueur sur toute la façade, éléments porteurs en retrait, usage des courbes).

C'est de cette époque que date les premières formulations théoriques de Le Corbusier qui allaient conduire aux fameux 5 points de l'architecture moderne : ces bâtiments, et les textes qui les entourent, sont comme les brouillons de cet effort remarquable de théorisation, qui aboutira à la Villa Savoye. Reyner Banham, montre qu'il sait lire l'architecture : avec l'analyse formelle qu'il propose de la Villa Savoye, dans son chapitre de conclusion. Elle est prise, avec le Pavillon de Barcelone de Mies, comme bâtiment-clef de la modernité ; il en remarque 1) l'illusionisme : l'ombre du rez-de-chaussée en retrait, accentué par la couleur noire et les vitres absorbantes, pour que la maison ait l'air posée sur le sol "sans rien y toucher", comme le dit Le Corbusier ; 2) le planning beaucoup moins "Beaux Arts" qu'à Garches (le plan est conçu comme un tableau abstrait et les élévations accentuent la construction de la grille originelle, par les fenêtres en longueur indépendantes de ce qu'elle découvrent) ; 3) la tridimensionnalité et l'accentuation des pénétrations verticales (la rampe, la "promenade architecturale") : cette maison, pour Banham, est un chef d'oeuvre de circulation - elle est d'ailleurs conçue, selon lui, comme une "inversion" du toit de l'usine Fiat (Matte-Trucco), puisque les

voitures contournent son rez-de-chaussée courbe et giratoire. Avec ses courbes et ses formes sculpturales disposées sur pilotis, c'est "une nature morte puriste disposée sur une table" (p. 325).

La dernière partie de l'ouvrage de Banham, sur l'architecture allemande et la "victoire du nouveau style" est sans doute l'une des plus critiquables. Si Banham résume bien l'étrange situation berlinoise, qui permet aux architectes de passer sans difficulté de "l'expressionnisme" à "l'élémentarisme" (le gratte-ciel de Mendelsohn participe des deux styles), c'est-à-dire de Bruno Taut (avec son urbanisme, influencé des romans de science-fiction de Scheerbart, réclamant un monument pour la ville : la tour de verre) au groupe G, son interprétation du travail de Mies est des plus surprenantes. Il décrit, par exemple, les projets de gratte-ciel de Mies comme des oeuvres de jeunesse "expressionnistes" (alors que ceux-ci les décrit en termes structuraux : p.268), dit son manque d'intérêt pour le style (influçable et relativement peu original, il était remarquable ingénieur dans tous les styles, p. 270) et l'écart entre la "dureté fonctionnaliste" de ses écrits et ses projets (aux projets de maisons de campagne, que Banham trouve moins avancés que ceux des suiveurs européens de Wright - il n'y a pas de porte-à-faux, la structure est pyramidale - Banham oppose la maison de Krefeld, pourtant moins réussie formellement).

L'Allemagne donne des commandes sociales aux jeunes architectes (Ernst May à Frankfort), et Banham souli-

me cette rareté (seule la Hollande peut soutenir la comparaison) : c'est de ces bâtiments types, dont l'effet moderne vient surtout du placement et des proportions des fenêtres, immeubles standard à 3 ou 5 étages, que découle la légende, colportée par Le Corbusier, que l'architecture moderne est bon marché (p. 273). Le Weissenhof sera conçu par le Deutsche Werkbund (qui charge Mies de la coordination du projet, malgré ses préférences pour les matériaux luxueux) comme modèle pour un grand ensemble d'habitation : la diversité déjà visible dans le plan, conçu comme une séquence tri-dimensionnelle) des bâtiments (la plupart des représentants internationaux de la nouvelle architecture y participe) est tactiquement calculée pour promouvoir la standardisation (l'immeuble de Mies, dont les 24 appartements sont tous différents, est la plus belle démonstration de "plan libre" jusqu'à nos jours, selon Banham, p. 274). L'effet en sera radicalement manqué : les détracteurs de l'architecture moderne n'en perçoivent que l'unité (d'où l'ostracisme chauvin qui lui est opposé), unité qui précisément se constitue au Weissenhof et se fige en "style" : cet ensemble de bâtiments suffirait presque à écrire l'histoire du Style International.

Si le chapitre que consacre Banham au Bauhaus n'est pas des plus brillants (toute la nouveauté de l'enseignement du Bauhaus est niée par Banham, qui insiste sur sa phase mystique - la seule possibilité offerte à Gropius, selon lui, de s'opposer à l'académisme sans prendre en compte

la machine), celui qu'il consacre aux encyclopédies allemandes rédigées par des architectes (celles d'Hilberseimer, de Korn, de Taut, de Giedion, mais surtout de Moholy), est une véritable dénonciation des mythes sur lesquels s'est fondée l'histoire de l'architecture moderne. Ecrites à la fin des années 1920 au moment où se constituaient les premières attaques du Style International (on le traite de bolchévique), ces encyclopédies tentent toujours - à l'exception de Moholy et d'Hilberseimer - d'affilier l'architecture moderne à la tradition rationaliste. Le livre de Moholy, auquel Banham s'arrête longuement, est le premier livre dont tous les exemples sont modernes : alors que les autres livres font démarrer l'architecture moderne au XIX^{ème} siècle (l'ouvrage de Giedion est rempli de comparaisons entre la construction du XIX^{ème} et la nouvelle architecture), on a l'impression, en lisant celui de Moholy, que tout commence en 1920 : c'est le premier livre qui est entièrement dérivé du mouvement moderne, qui le récapitule.

Le mot "fonctionnaliste" désignait, vers 1935, le Style International : Banham nous aura démontré qu'il ne l'était pas tant que cela (certes, la défense économique de l'architecture moderne, en ces temps de polémique, était la plus efficace) : le Pavillon de Barcelone, en ce sens, n'est qu'un bâtiment symbolique qui s'expose lui, c'est-à-dire : la modernité de son architecture). Buckminster Fuller (dont Banham reprend à son compte les paroles) critique le Style International comme illusionnisme dérivé des Beaux-Arts, qui aurait

refoulé la part qui revient au Futurisme dans sa formation (p. 326) : il n'est pas un hasard, renchérit Banham que la science de référence en soit la géométrie euclidienne (les formes philébiennes), seule (?) discipline mathématique qui ne soit pas "moderne": l'ouvrage de Banham est un dossier très fourni qui pose la question de la modernité et renverse le plus souvent l'image que se font les architectes de leur rapport avec la tradition.

SIGNALETIQUE

2.

Pour une table des mouvements

I. LE DEVENIR DU SIGNE DANS L'ARCHITECTURE ET LE DEVENIR-SIGNE DE L'ARCHITECTURE

Une enquête sur la signalétique - ou prétendue telle - de la modernité architecturale semblerait devoir aller de pair avec une interrogation de caractère théorique sur la pertinence de la catégorie du signe en matière d'architecture. Encore la question - question du statut du signe dans l'architecture, question du fonctionnement des signes de la modernité dans l'architecture -, cette question n'est-elle pas innocente à être posée aujourd'hui, alors que l'idéologie moderniste est entrée en crise et jusqu'à faire l'objet d'une mise en cause radicale, dont les perspectives excèdent de beaucoup le champ d'une sémiologie.

C'est en effet une seule et même critique que celle qui doit désormais s'exercer sur une architecture qui n'a souvent de moderne que l'apparence et celle qui porte sur la valeur de signe dont s'affectent, rétrospectivement, les productions du mouvement moderne, voire celles du prétendu "style international". Mais la querelle n'est pas nouvelle qui conjoint, dans une même interrogation inquiète, la question du devenir-signé de l'architecture moderne et celle du devenir du signe dans l'architecture - "moderne" ou non. Pour s'en tenir à un exemple parmi beaucoup d'autres, la Russie des années vingt aura déjà connu une crise qu'on peut qualifier de "linguistique". Dès 1925, en effet, un certain nombre de traits tenus pour caractéristiques de l'idéologie architectonique du Constructivisme avaient trouvé à se manifester dans une série de projets et

même dans quelques réalisations, en très petit nombre (on en empruntera l'énuméré au livre de P.A. Aleksandrov et S.O. Chan Magomedov, Ivan Leonidov, trad. Ital., Milan, 1975, p. 52-53) :

- a) structures apparentes en béton armé;
- b) surabondance des surfaces vitrées;
- c) fenêtres horizontales;
- d) percements asymétriques;
- e) articulation fonctionnelle des volumes;
- f) simultanéité dans la visibilité des diverses "façades" d'un même édifice.

Or ce répertoire à peine constitué, le Constructivisme allait entrer en crise, du fait même (entre autres) d'une trop rapide diffusion de ses traits les mieux apparents. D'être alors reçu comme une mode, le même système qui, dans le moment dynamique et critique de son instauration, avait tendu à s'affranchir des limites imposées à la théorie "architecture" considérée en tant qu'instance formelle, pour s'établir de niveau avec les besoins liés à la construction d'une société nouvelle, révolutionnaire, ce même système allait connaître une retombée qu'on dira linguistique, ou mieux lexicale, la nouveauté se réduisant à l'emprunt d'attributs symboliques, sinon d'accessoires typiques de la "modernité" : membres verticaux en saillie, contenant les fenêtres, balcons curvilignes ; toits plats en porte-à-faux, etc, - soit un habillage moderniste sous le masque duquel devait s'opérer un retour de fait aux conceptions les plus traditionnelles en matière d'habitat, sinon de relations sociales.

L'architecture internationale des années trente aura connu un destin analogue, ainsi qu'en témoigne l'enquête qu'on

lira plus loin sur l'idéologie de l'Union des Architectes Modernes et sur le travail d'un Mallet-Stevens : travail, dans ce contexte, exemplaire (et sans qu'il entre là aucune valorisation particulière) pour cela qu'il s'inscrit strictement (comme en son temps, déjà, celui de Loos) dans les limites de la théorie, abstraction faite de toute dimension sociale, et même économique. On n'oubliera pas, à cet égard, que c'est sur l'exemple de la résidence individuelle de luxe que Le Corbusier aura, pour la première fois, articulé ses "Cinq points de l'architecture moderne", lesquels, en même temps qu'ils s'inscrivent au principe des développements futurs de son système, représentent bien une manière de "caractéristique" moderniste. Tout le problème étant de savoir à quoi peut prêter une semblable caractéristique dès lors qu'on la saisit dans le moment de sa formation, de son articulation systématique, plutôt que dans celui de sa retombée signalétique. Dans un pareil contexte, la question doit être posée (elle l'aura été à maintes reprises lors des réunions de travail auxquelles a donné lieu la présente recherche) de savoir dans quelle mesure on est fondé à prétendre que fonctionne au titre de signe un élément quelconque qui, de prendre place dans un répertoire, prêterait ensuite à un ensemble ouvert d'opérations : la répétition, d'où s'engendre le signe (et fût-ce par le détour du standard et de la production industrielle); l'emprunt ; la reprise sur le mode de la citation ou de l'allusion ; le déplacement, la transformation, le changement d'échelle, le transfert d'un champ ou d'une pratique à une autre (toutes opérations qui peuvent aller jusqu'à l'antiphrase); ; mais aussi bien la récupération formaliste (comme on le voit chez

les Five Architects) ou la relève critique (Louis Kahn), et sans qu'on puisse faire que le devenir du signe (sinon le devenir-signe de l'architecture elle-même) ne prenne parfois les allures d'une retombée métonymique, le système paraissant se résumer dans l'une de ses parties, dans l'un de ses éléments (1).

L'enquête portant sur l'architecture des années trente devrait ainsi permettre de mettre en lumière le procès de production des formes et leur fixation éventuelle en stéréotypes. Dans le corpus de l'oeuvre de Mallet-Stevens, certains éléments font signe(s) de par leur récurrence même, et la variété des articulations auxquelles ils prêtent, et qui vont jusqu'à l'éli-sion, la suspension calculée. Encore ne constituent-ils un répertoire qu'à renvoyer, à faire écho à certains éléments d'autres corpus (la fenêtre en bande continue, l'auvent structural, la tour mirador, etc) dans le contexte desquels ils demanderont à être replacés de façon systématique, et jusqu'à montrer comment chacun de ces corpus ne saurait se constituer comme tel qu'à prendre langue avec les corpus voisins.

Devenir du signe dans l'architecture et devenir-signe de l'architecture, les deux processus (les deux questions) sont ainsi liés, du point de vue historique autant que du point de vue théorique : c'est, encore une fois, par un même mouvement que certains éléments prennent valeur et fonction de signes et

(1) Le même processus pouvant éventuellement se faire jour dans d'autres champs : ainsi du devenir-signe du dispositif perspectif dans le champ pictural, voire du devenir-signe de tel élément de ce dispositif à l'intérieur du modèle d'ensemble.

que l'architecture en vient elle-même à fonctionner sur un mode quasi-linguistique. L'écart étant à marquer, dans tous les cas, entre la fonction d'information, au sens plein du terme (celui de la Gestaltung, en honneur au Bauhaus et ailleurs), dévolue à l'architecture (et dont il faudrait demander jusqu'à quel point elle relève d'une analyse sémantique) et les retombées auxquelles elle prête, au registre de la communication, voire de la signalisation (1).

II LE TRAVAIL DU SIGNE : POUR UNE TABLE DES MOUVEMENTS

Avant de s'interroger sur la logique qui aura pu présider à l'articulation réciproque des traits communément retenus pour caractéristiques de la modernité (2), on voudrait avancer ici quelques illustrations propres à éclairer l'hypothèse d'un devenir du signe dans l'architecture (moderne), sinon celle d'un devenir-signes de cette même architecture. En insistant sur le fait que l'échantillon, non seulement ne saurait avoir rien d'exhaustif ni de systématique, mais qu'il aura été établi en faisant sa part, sinon au hasard, au moins à l'arbitraire : et prenant modèle en cela sur la démarche qui aura été celle de la plupart des critiques ou des historiens du mouvement moderne aussi bien que de ses représentants les plus éminents, à l'exception de Le Corbusier, dont on verra qu'il aura été le premier à réduire le catalogue des traits de la modernité à un ensemble fini de points, à un code digital (les "points de l'architecture moderne" se comptent sur les doigts d'une seule main) dont les

(1) Cf. en ce sens, la notion de "signes de la ville", qui appellerait une enquête (et une critique) distincte.

(2) Ce sera là, entre autres, l'objet, sous le titre de la structure de la troisième partie de ce travail.

éléments composants s'articuleraient pour former un système. Il est loin d'en aller de même quand on dresse la liste des traits que Walter Gropius retenait pour typiques de la "nouvelle architecture" (1) :

a) une économie structurale inédite, liée dans sa transparence et ses portées sans précédents, à ^{l'emploi de} substances synthétiques (acier, béton, plastique, etc.)

b) l'abolition de la fonction séparatrice du mur, supplantée dans ses fonctions portantes par l'ossature, avec pour conséquence logique l'élimination de la fenêtre et son remplacement par un châssis horizontal continu et la prépondérance des vides sur les pleins;

c) le toit plat;

d) l'industrialisation du bâtiment, condition du développement d'une architecture nouvelle;

e) la standardisation, prélude à l'unification des composants architecturaux (le "standard" comme norme);

f) la rationalisation de la production, grâce à laquelle la construction moderne se rapprochera, dans son procès, du mode de production industriel, le travail sur le chantier se réduisant à l'assemblage d'éléments préfabriqués en usine.

Il apparaît aussitôt qu'à la différence du modèle présenté par Le Corbusier sous le titre des "Cinq points", ces traits, ou prétendus tels, ressortissent à des niveaux d'analyse très différents. Et l'on voit mal, par exemple, comment se pourraient mettre en série, sinon en système, d'un point de vue thé-

(1) Cf. Walter Gropius, The New Architecture and the Bauhaus, Londres, 1935, p. 25 sq.

orique, le toit plat et la standardisation, ou les vertus "civilisatrices" assignées à la répétition (la répétition, encore une fois, d'où s'engendre le signe) et l'image de la Babylone future, dont les toits terrasses recouverts de verdure apparaîtraient, vus d'avion, comme une chaîne ininterrompue de jardins suspendus (1). Utopie révélatrice : la dialectique de la modernité trouvant son accomplissement dans l'effacement final de ses structures, et le retour en force d'une "nature" proliférante qui, loin de fournir plus longtemps un sol ou un cadre à l'architecture, la prendrait au contraire pour support, et jusqu'à la recouvrir entièrement, la camoufler.

Prenant ainsi prétexte de l'arbitraire qui aura présidé chez les uns et les autres, historiquement parlant, à la définition du programme de la modernité, on voudrait donc, dans un premier temps, et sur l'exemple d'un certain nombre d'éléments ou de traits particulièrement significatifs, suggérer quelque chose des mouvements qu'on a dits : mouvements de la génération mais aussi bien de la retombée, de l'imposition et de la reprise, de la relève ou de l'allusion, de la critique ou de la récupération, et dans l'intervalle desquels, à un moment ou un autre, le signe se donne à voir et à lire pour tel. L'esquisse, si l'on préfère, d'une table des mouvements en lesquels se laisse analyser le travail du signe et son devenir dans le contexte de l'architecture dite moderne. Qu'on ne puisse s'en tenir, pour dresser cette table, aux seuls éléments

(1) Ibid. p. 30.

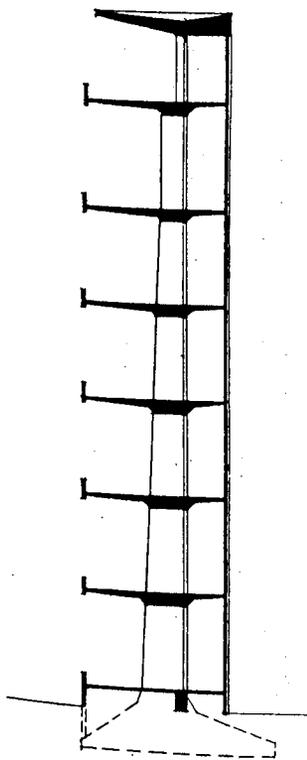
discrets, et comme tels indexables, c'est l'évidence. Le discours de la "modernité" ne se signale pas seulement à de certains signes ou indices. Il met encore en oeuvre un jeu d'oppositions - transparent/opaque; vertical/horizontal; continu/discontinu, etc. - voire de traits purement qualitatifs - l'arrondi, le poli, l'aérodynamique, etc. - qui, pour n'être pas prédicables et ne pas trouver à s'intégrer à un code digital, n'en prêtent pas moins à une série d'opérations et de variations dont l'assignation d'une valeur signalétique marque toujours la limite. Toutes oppositions et traits qui relèvent moins d'une sémiologie au sens strict, d'une science des signes, que d'une sémiotique, au sens où l'entend Julia Kristeva, d'une articulation primaire du champ de la signifiante, logiquement antérieure à l'articulation proprement symbolique (1).

Il n'est pas jusqu'à la standardisation et la rationalisation de la production bâtie qui ne soient susceptibles d'un pareil destin : un destin paradoxal dès lors que là où l'industrialisation est acquise elle tâche le plus souvent à se dissimuler sous le masque de la maison traditionnelle, au lieu que tel prototype dont le modernisme s'affiche peut fort bien avoir été réalisé suivant des méthodes tout artisanales. On s'en convaincra en considérant quelques modèles de "maisons ultra-modernes" empruntés à la collection Vie à la Campagne, publiée dans les années 1930.

(1) "Le sémiotique n'a pas d'unités discrètes, significables, localisables. Une topologie peut en donner l'image, mais elle n'indiquerait pas sa contradiction hétérogène avec le symbolique", Julia Kristeva, in Psychanalyse et Politique, Seuil, 1974, p. 63.

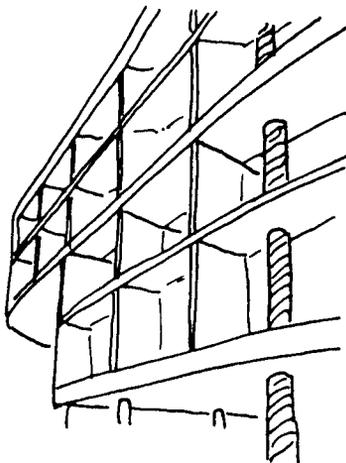
TROIS SIGNES

I LE PORTE - A - FAUX



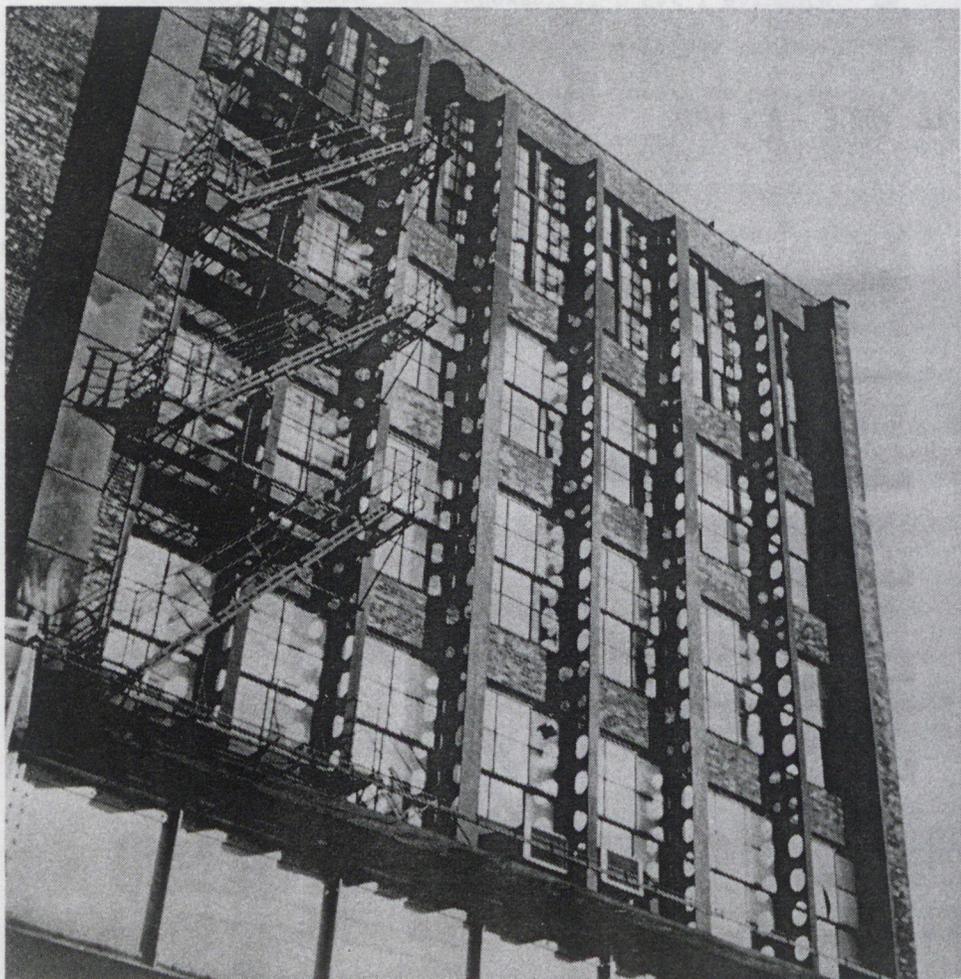
Alvaar Aalto - Sanatorium
de Paimio (1929-1933),
coupe verticale à travers
les chambres des malades
et les galeries de repos.

"Les poteaux en retrait des façades,
à l'intérieur de la maison. Le
plancher se poursuit en porte-à-faux.
(...) Le béton armé dans la construc-
tion apporte le plan libre! Les
étages ne se superposent plus par
cloisonnements. Ils sont libres"
Le Corbusier, 1926.



Le Corbusier, Carpenter Center,
Harvard University, Cambridge
(Mass.), 1961-1964.

"des poteaux localisés utilement
fondés perçant la maison de bas
en haut" Le Corbusier, 1925.

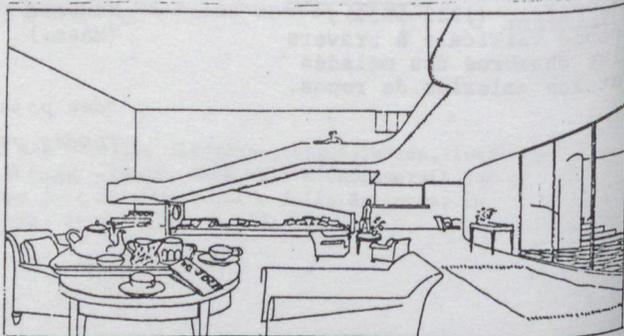


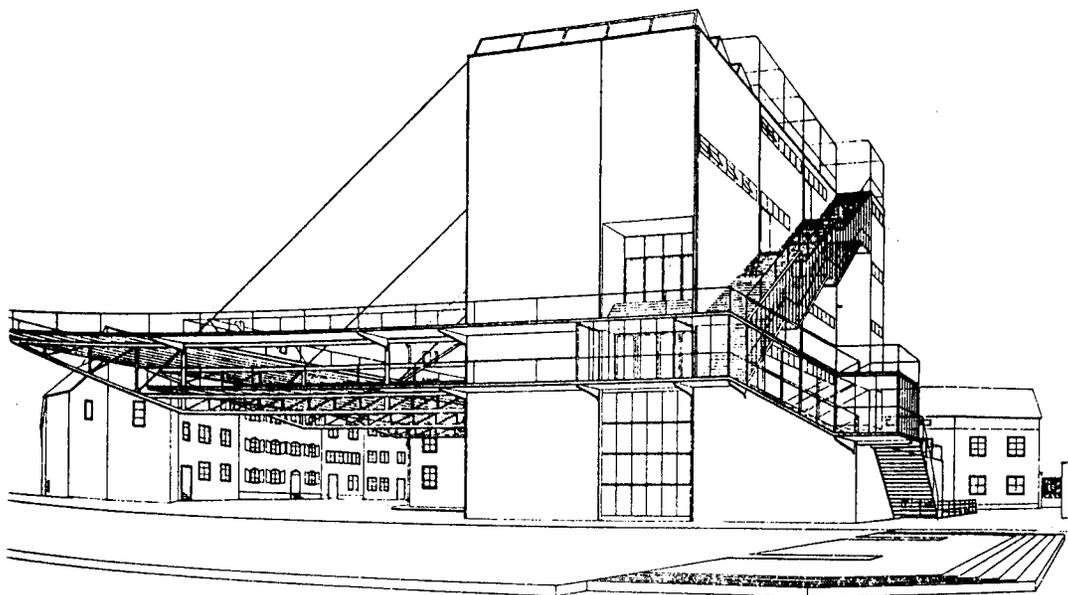
1. Adler et Sullivan, Wirt Dexter Building, Chicago (Ill.), 1887.

L'un des premiers exemples de pile métallique établie en porte-à-faux extérieur pour libérer le maximum d'espace au sol.

2. Le porte-à-faux intérieur

Le Corbusier, Projet de villa à Auteuil, 1922, salle de séjour.

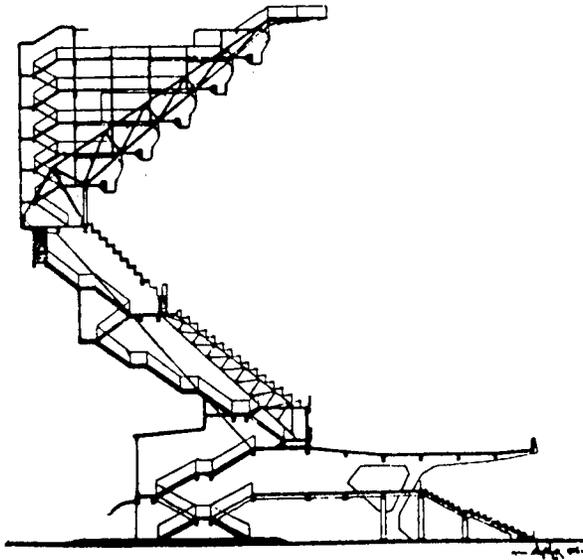
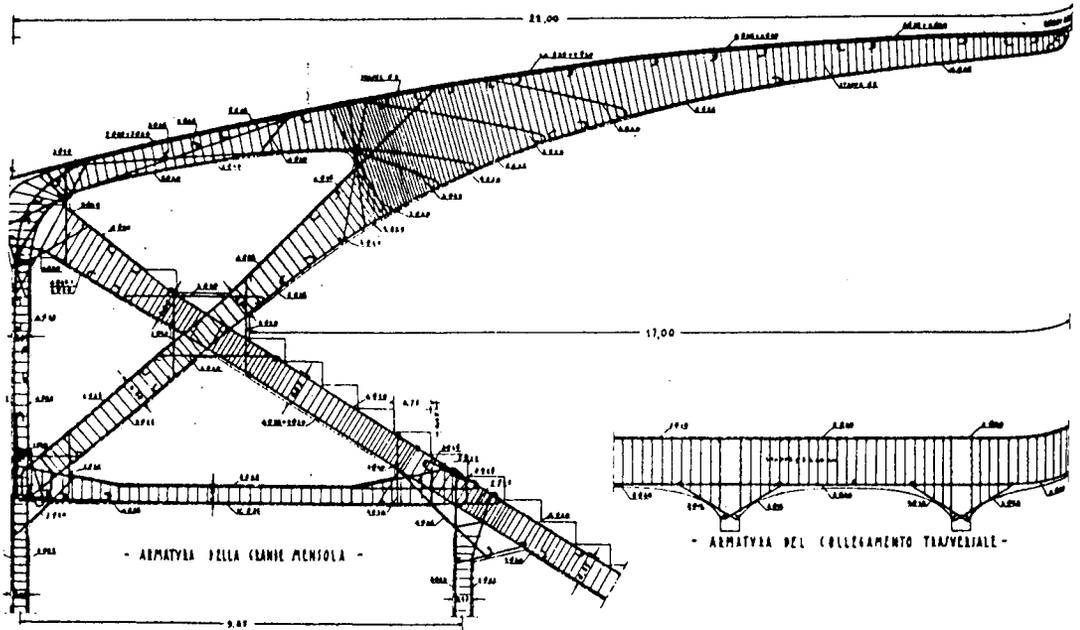




Hannes Meyer, Projet pour la Peterschule, Bâle, 1926.

Le poids du bâtiment est utilisé pour soutenir sur quatre câbles la structure métallique des deux plate-formes suspendues formant auvent en même temps. L'effet est d'autant plus fort, expressif, que le porte-à-faux est poussé, grâce à l'appoint de la suspension, au delà de la limite qui lui est impartie dans la mécanique des poussées verticales. Que ce soit dans son volume général, dans le dessin des poutres métalliques, dans l'accrochage en diagonale des escaliers extérieurs, voire dans son implantation urbaine, ce projet apparaît à bien des égards comme l'annonce, autrement audacieuse, du Centre Beaubourg.

L'IDENTIFICATION A LA STRUCTURE



Pier Luigi Nervi - Stade communal de Florence (1929-1932).

Le schéma statique est tel que le centre de gravité (baricentro) du système tombe entre deux pilastres pour éviter l'ancrage dans le terrain.

M. Korschew - Projet de tribune pour un stade à Moscou (1926).



Jean Prouvé (1947-48)
Structure à béquille

"Il fallait une quantité d'écoles. Il était proposé là de les réaliser par tranches d'éléments bénéficiant de la technique des sheds"



Jean Prouvé, Buvette des eaux à Evian, 1956 (arch. Novarina).



Jean Prouvé, Station Service Total, 1968-70.

"Un seul élément autorisant l'étalement, puis un seul type de poteau déplaçable".

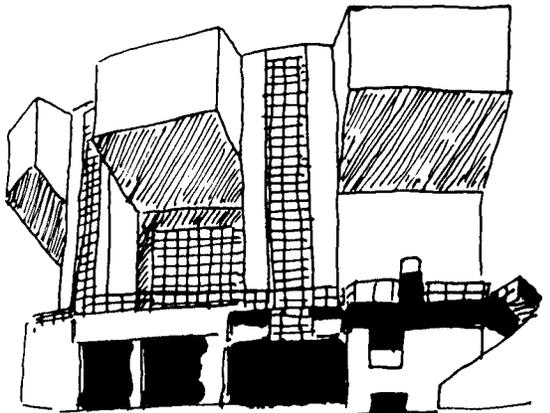
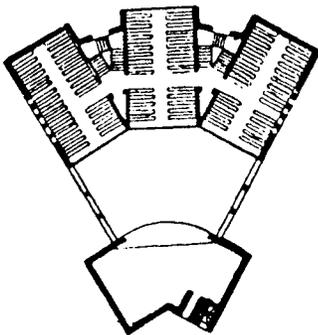
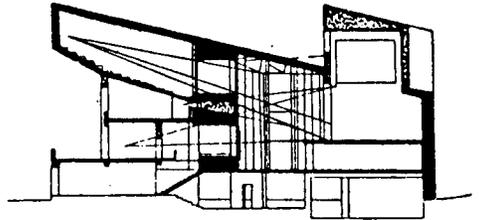
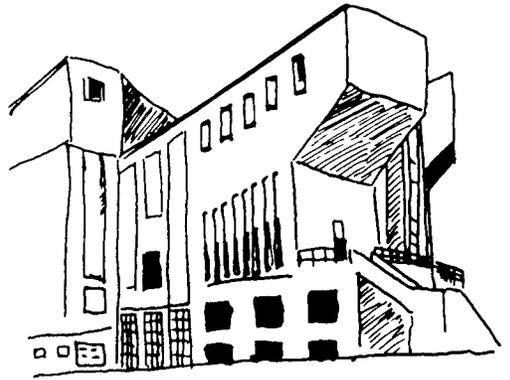
de
929-
tel
té
e
tres
dans

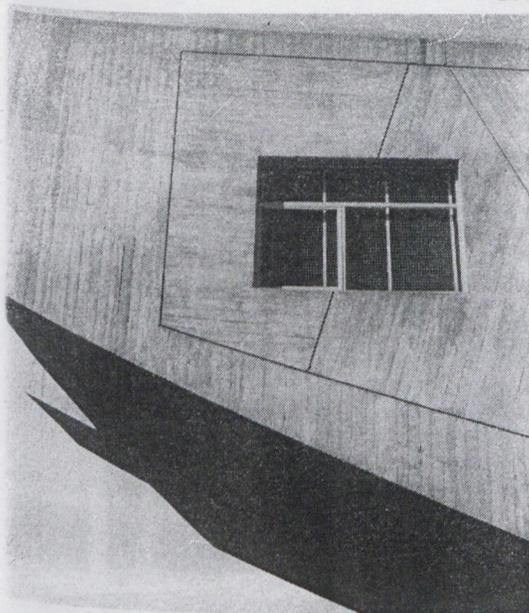
part

LA SIGNALISATION

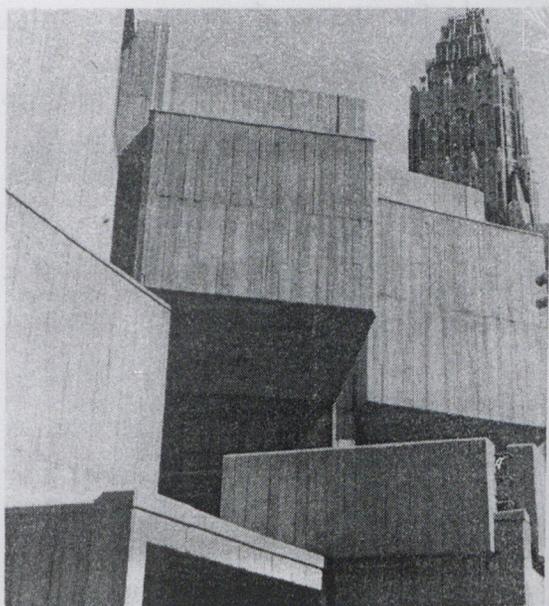
la technique du porte-à-faux permet d'exhiber la fonction du bâtiment

K. Melnikov, Club des employés municipaux,
Moscou, 1928.



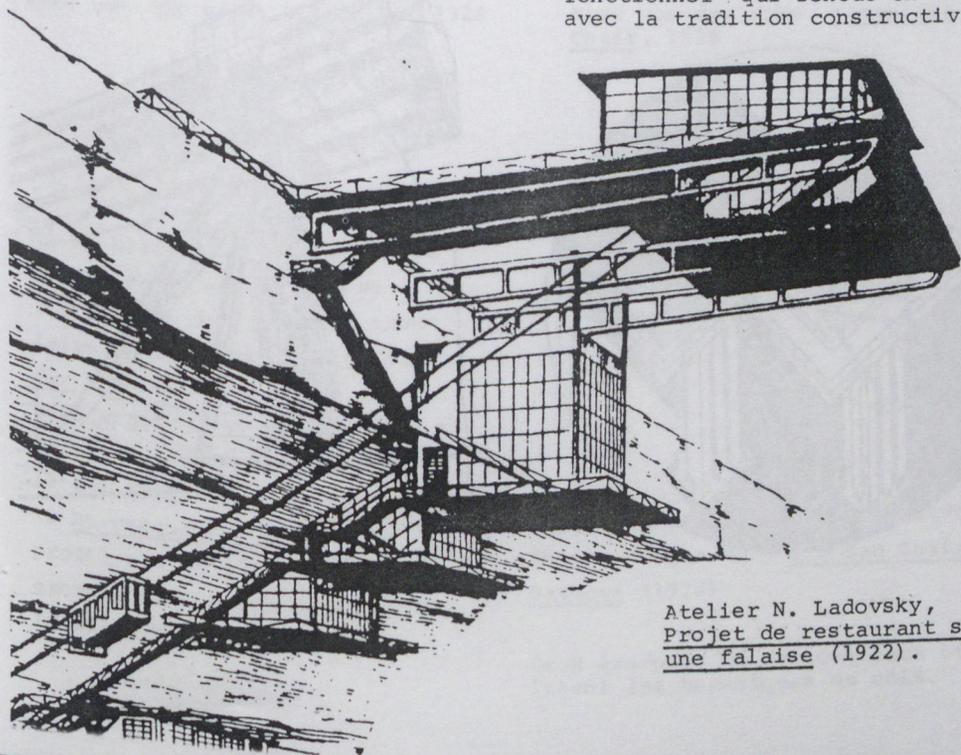


Marcel Breuer, New York University in the Bronx, auditorium.



John M. Johansen, Mechanic Theater, Baltimore (Md), 1967.

une tentative d' "expressionnisme fonctionnel" qui renoue en fait avec la tradition constructiviste.

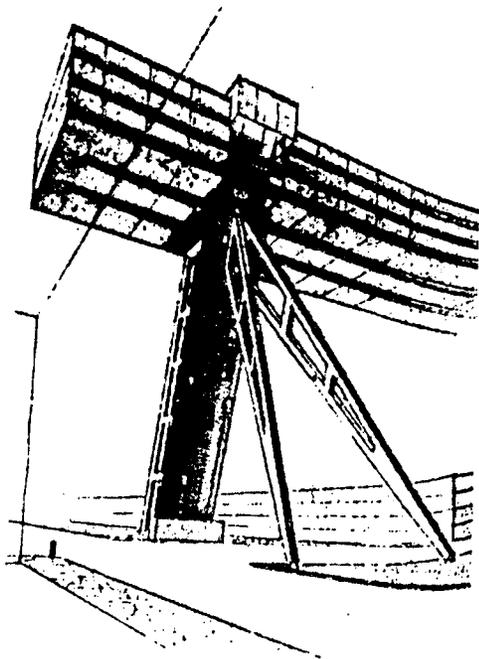
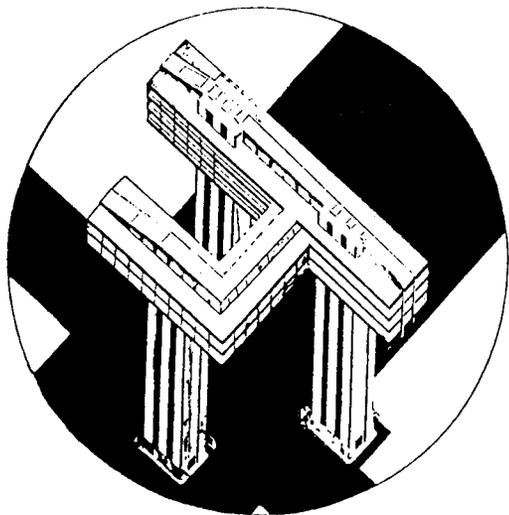
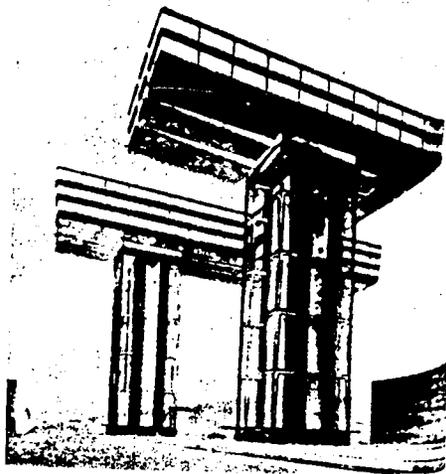


Atelier N. Ladovsky, Projet de restaurant sur une falaise (1922).

LE CHANGEMENT D'ECHELLE

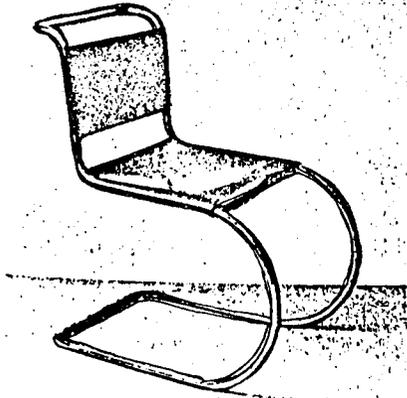
Le signe porté aux dimensions de
la ville

El Lissitzky, Projets de "gratte-
ciel horizontal" pour le centre
de Moscou (1924).

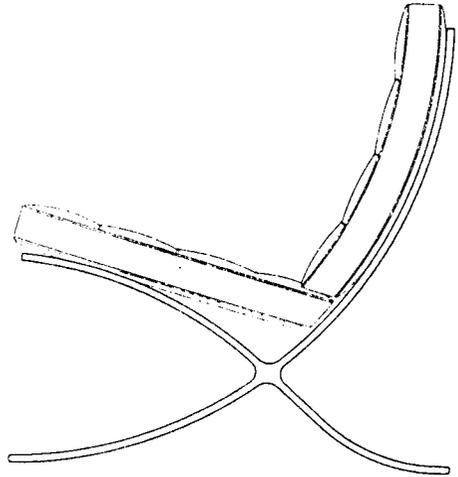


Le trait réduit aux dimensions du mobilier

"Il n'y a pas de différence entre la construction d'un meuble et celle d'une maison" (Jean Prouvé).

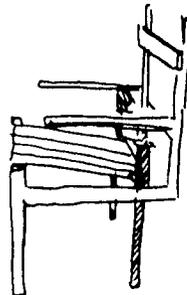


Mies van der Rohe, Chaise MR, 1926

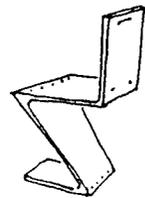


Mies van der Rohe, Barcelona Chair, 1928

Si le hollandais Mart Stam est généralement regardé comme l'inventeur de la chaise tubulaire en cantilever, Mies van der Rohe lui aura donné son dessin achevé et surtout la solidité indispensable, celle-là qui fait encore le prix de la Barcelona Chair dont le profil est un admirable exemple de "stabilité structurelle" saisie en sa limite.



Marcel Breuer,
Chaise conçue au
Bauhaus (1922)



Gerrit Rietveld
Zig Zag Chair, 1934

deux exemples de porte-à-faux utilisant les techniques du bois.

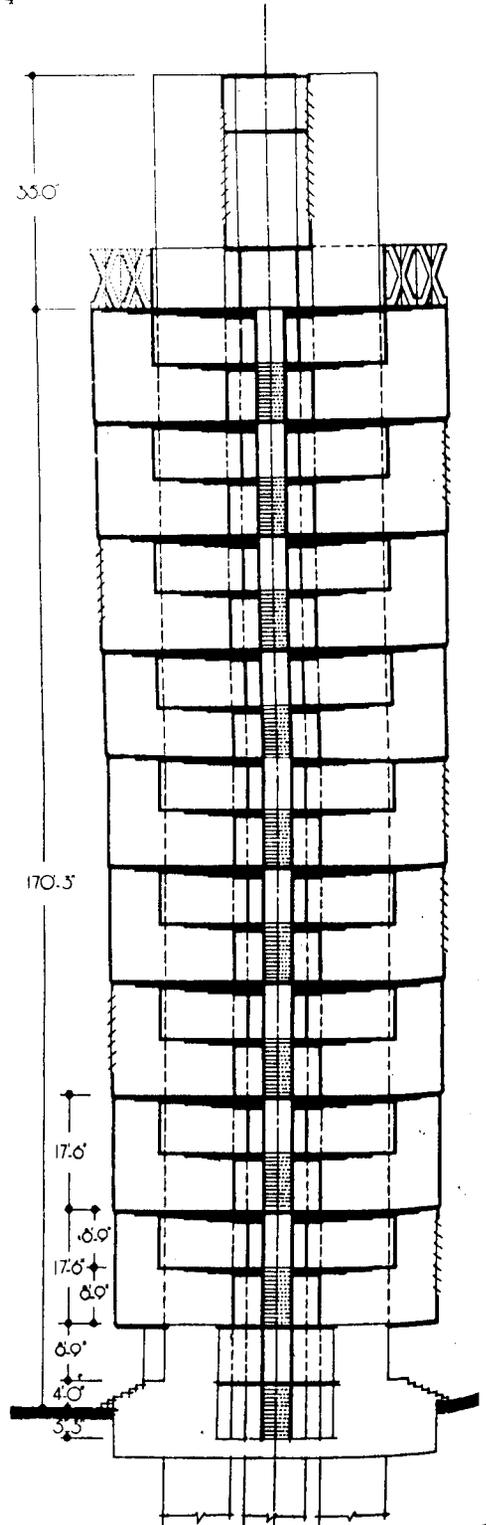
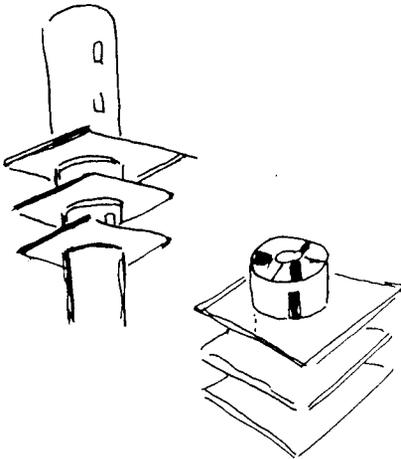
LE PASSAGE AU TYPE

LA TOUR EN CANTILEVER
SUR NOYAU CENTRAL

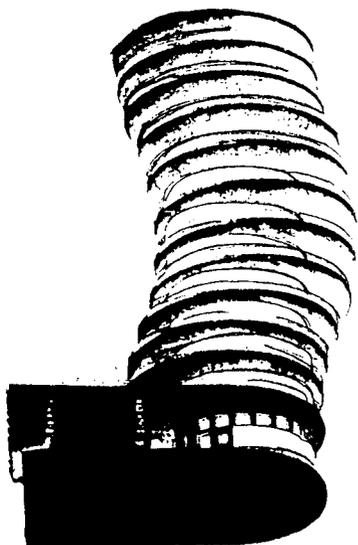
F.L. Wright, Projet pour
la Tour St Marc, New York,
1929. Section verticale.

DU PRINCIPE...

(d'après Jean Prouvé)

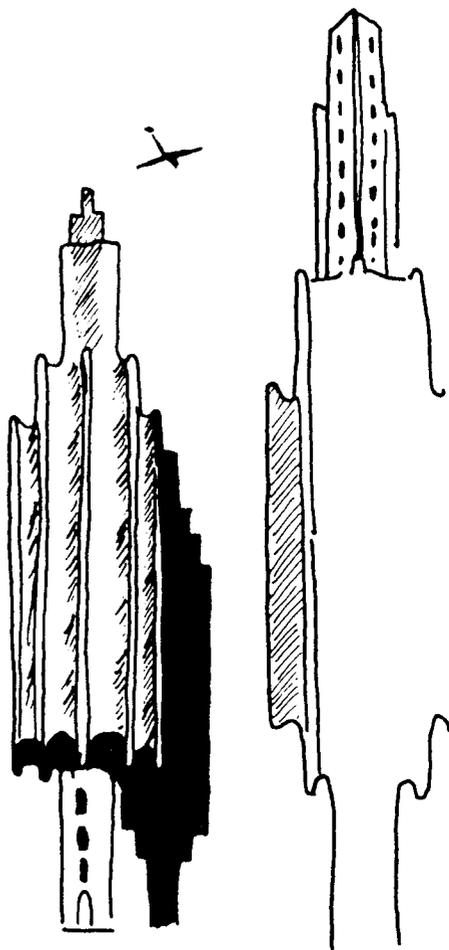


... AU FANTASME



M. Ridolfi

La tour des restaurants
(projet), 1928.



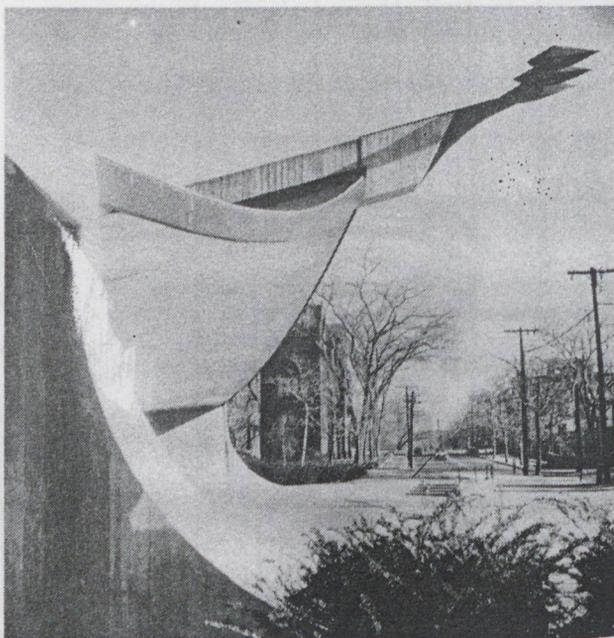
Raymond Hood - Projet de tours
(avant 1929).

LE PASSAGE AU TYPE

LA TOUR EN CANTILEVER
SUR NOYAU CENTRAL

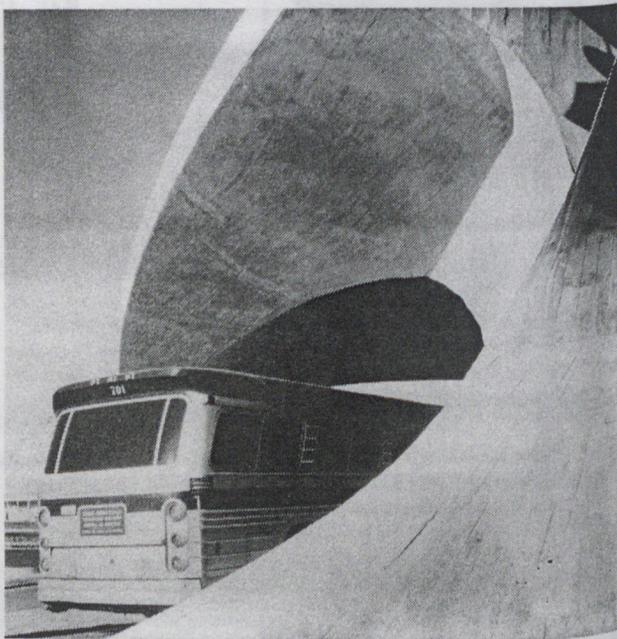
L'ENVOLÉE DU SIGNE

Eero Saarinen, David S.
Ingalls Hockey Ring,
Yale University, New
Haven (Conn), 1958-59
(ing. F. Severud).



ET SA RETOMBÉE

Eero Saarinen, T.W.A.
Terminal, Kennedy Airport
New York, 1958-61.

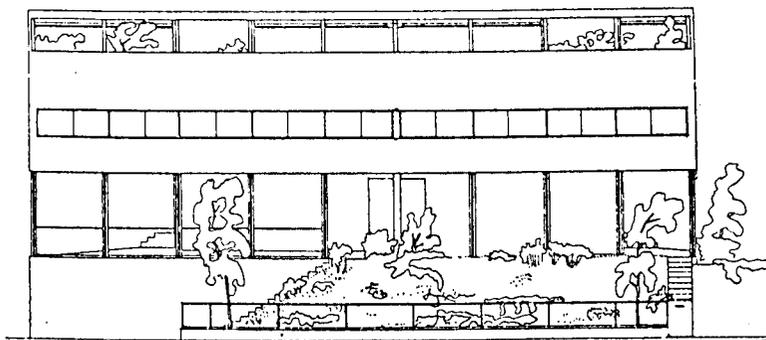


II LA FENETRE MECANIQUE

Le Corbusier, immeuble d'habitation, Weissenhof, Stuttgart, 1927.

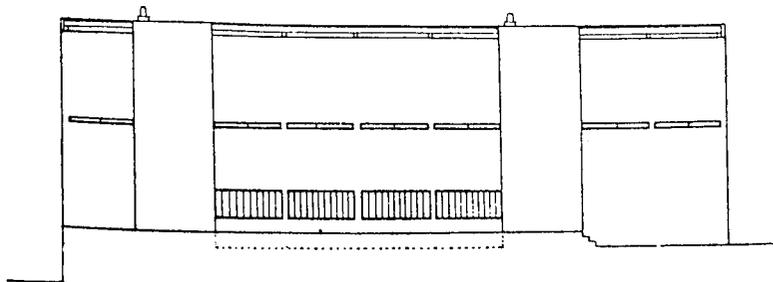
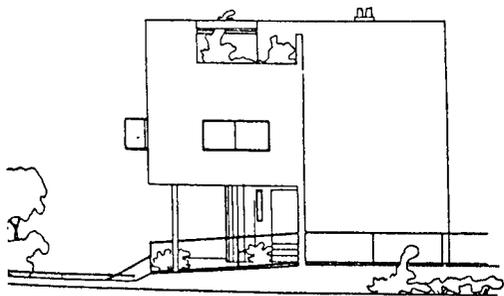
"La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre. Les fenêtres peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade. La fenêtre est l'élément mécanique-type de la maison". Le Corbusier, 1926.

Façade Est



où l'on retrouve le
porte-à-faux, condition de
la libération de la fenêtre

Façade Nord



Façade Ouest

"AVEC CE MODULE, NOUS COMPOSERONS"

1925. Appel à la grande industrie: on peut fabriquer une nouvelle fenêtre combinable indéfiniment, à échelle nouvelle, basée sur l'emploi de la glace ou du verre épais et l'application mécanique du couissant et de la fermeture par excentrique.

Le Corbusier, 1925.

La fenêtre fut toujours l'obstacle. Son évolution à travers les âges marque le perfectionnement de l'outillage. La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison. Le progrès apporte une libération. Le ciment armé fait révolution dans l'histoire de la fenêtre.



Voici les vides que nous donne naturellement le ciment armé

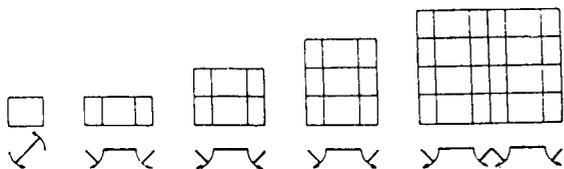
La fenêtre *considérée comme une mécanique.*

Glissement automatique, herméticité.

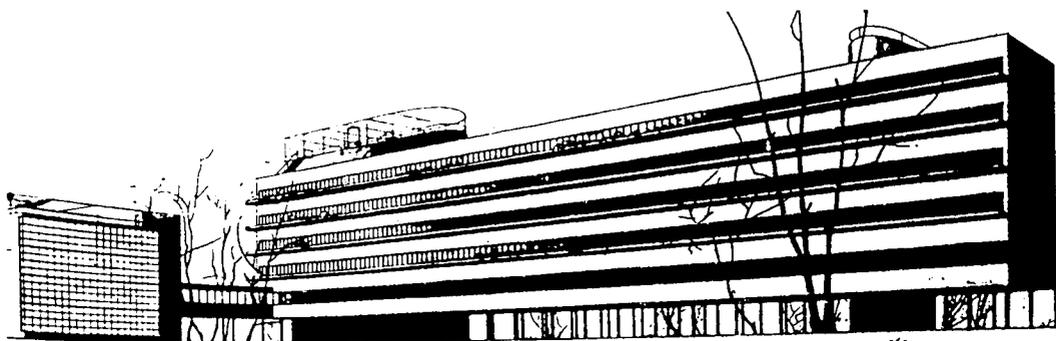
Nous doter d'une fenêtre mécanique!

Nous architectes, nous nous contenterons fort bien d'un module fixe. Avec ce module, *nous composerons.*

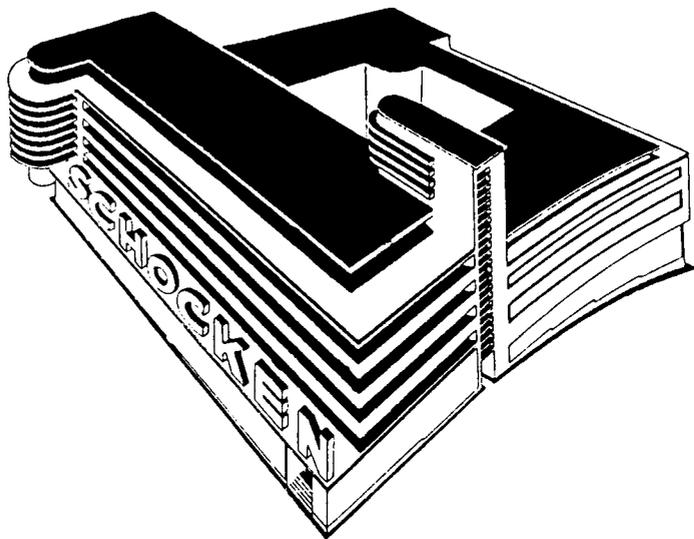
Voici un exemple de module avec ses dérivés.



APPEL
AUX INDUSTRIELS



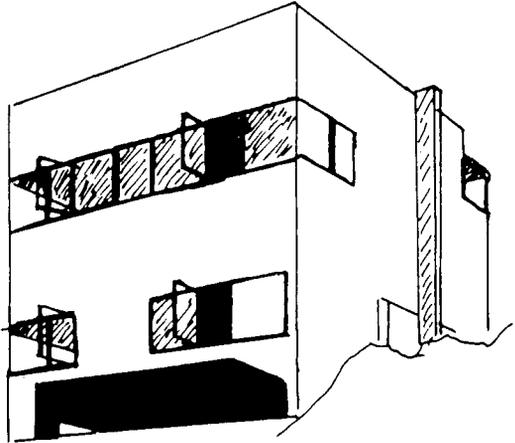
M. Ginsburg, Inmeuble du Narkonfin,
Moscou, 1928-1929.



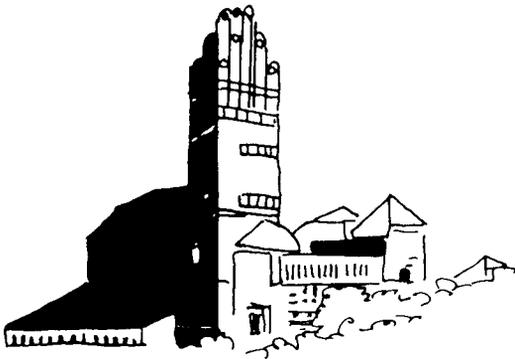
E. Mendelsohn, Magasin Schoken
Stuttgart, 1926-1928.

DEPLACEMENTS : A. LA FENÊTRE D'ANGLE

Comme la fenêtre en bande continue, la fenêtre d'angle contredit à la statique traditionnelle : là où la logique de la construction classique voulait que l'angle soit renforcé, il devient à présent fragile, impalpable, transparent.



H.L. De Koninck,
Maison Lengley, Uccle
(Bruxelles), 1926.

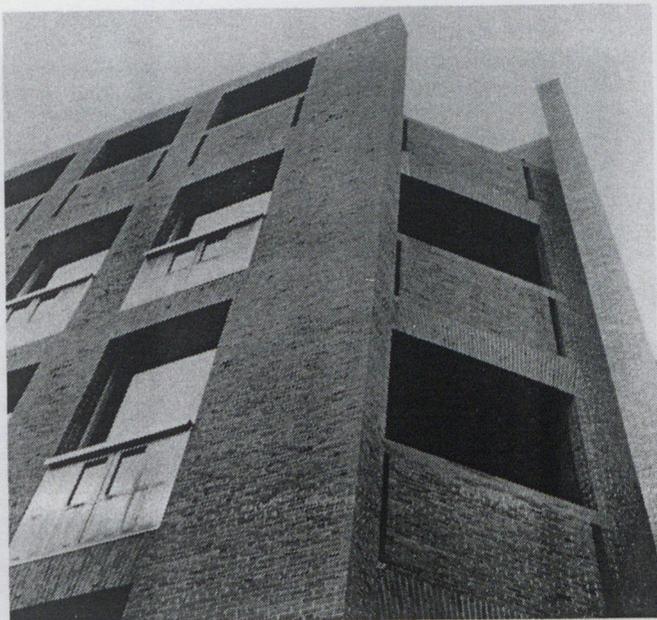


Olbrich, Hochzeitsurm,
Darmstadt, 1907-08.

Selon Pevsner, le premier
exemple de fenêtre d'angle.

B. LA FENÊTRE DANS L'ANGLE

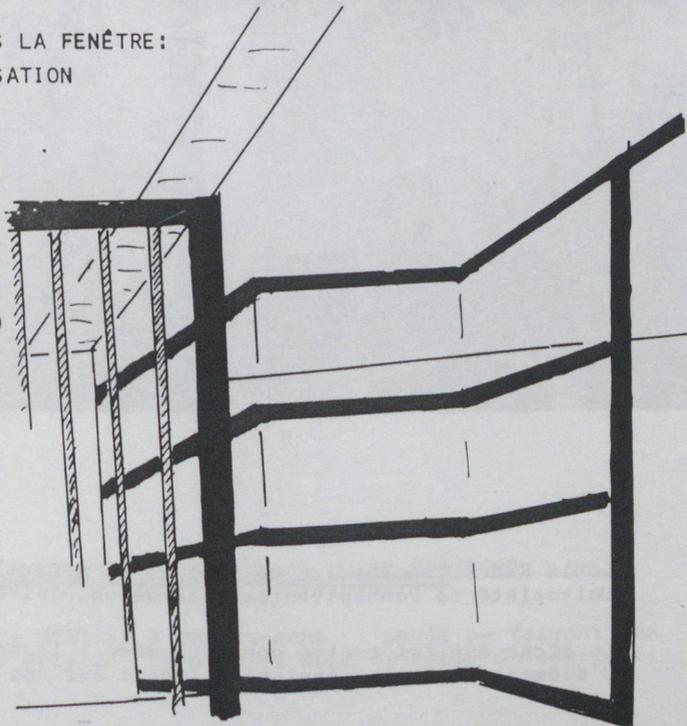
Louis Kahn, Bibliothèque
de l'Académie Philip
Exeter, Exeter (New
Hampshire), 1967.



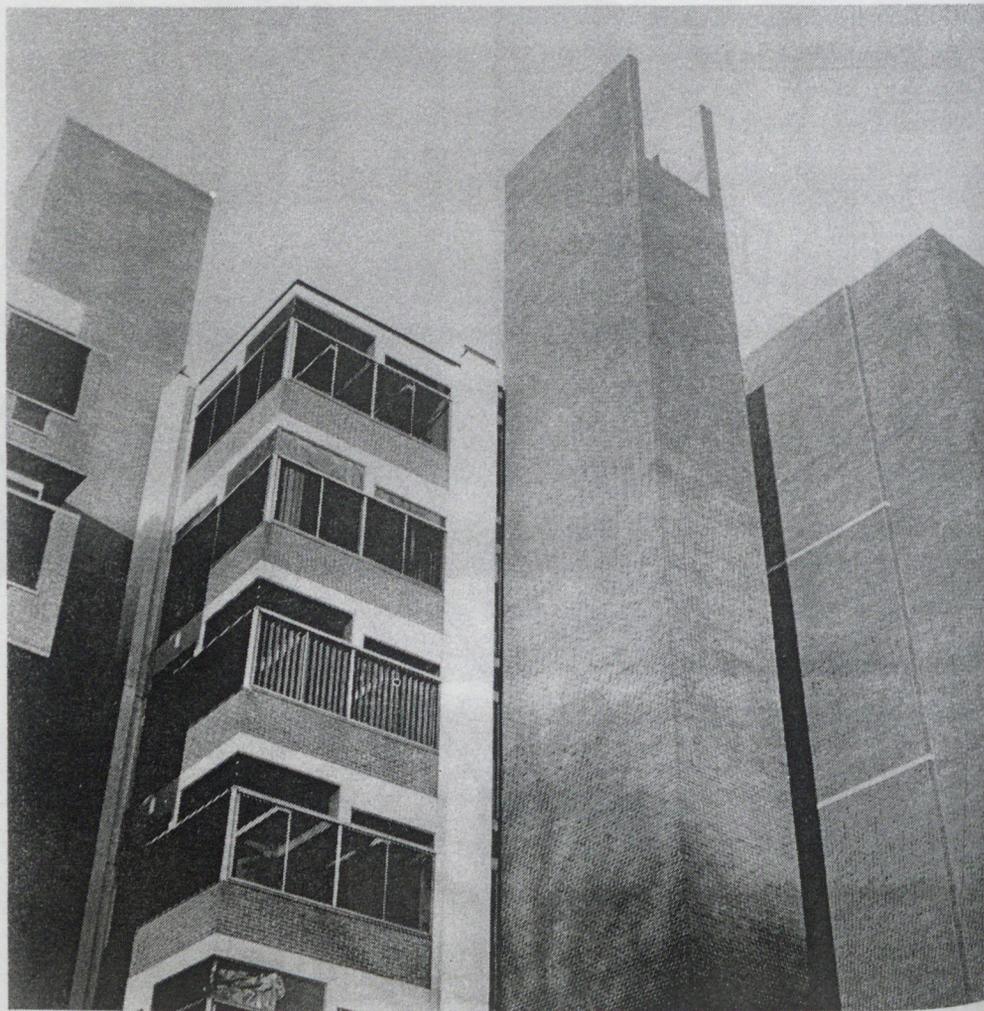
C. L'ANGLE DANS LA FENÊTRE:
SA DÉMATÉRIALISATION

F.L.Wright, Kaufmann
House ("Fallingwater")
Bear Run (Pa.), 1936.

l'angle n'a plus
d'autre réalité que
celle, tout imaté-
rielle, de la pliure
du vitrage.

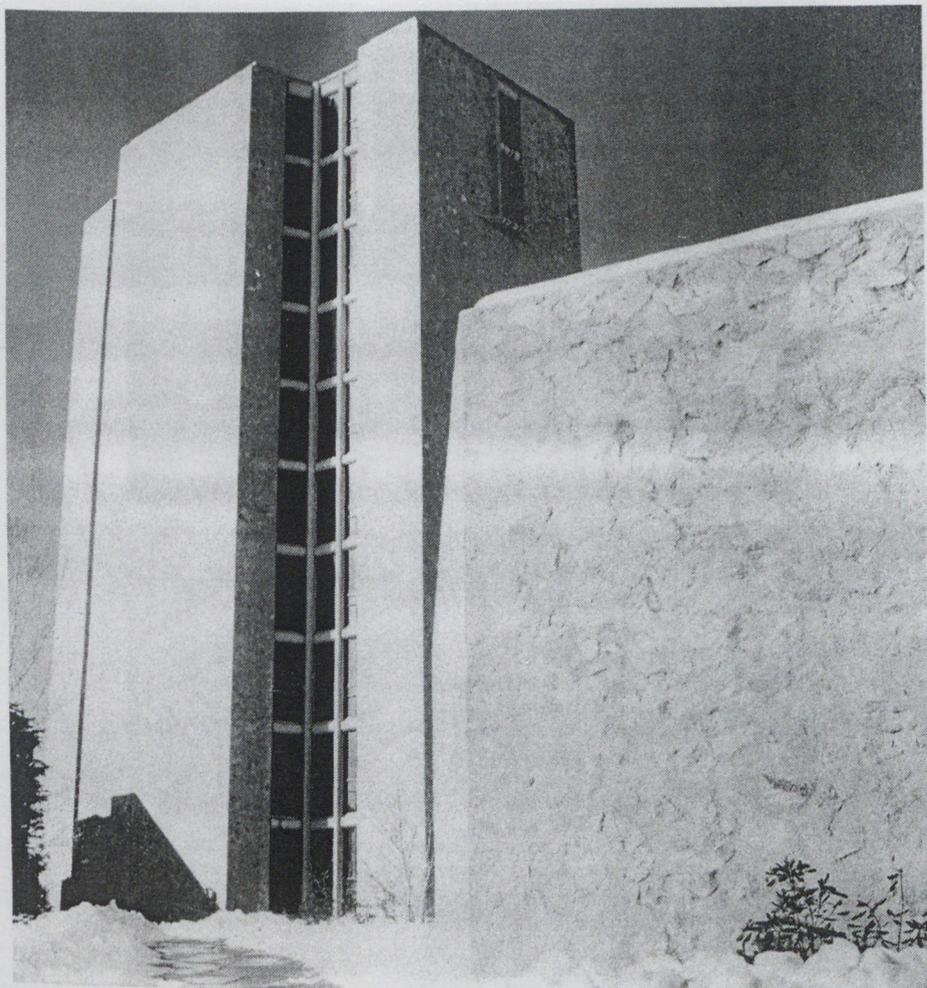


L'ELEMENTARISATION



Louis Kahn, Laboratoire de recherches médicales A.N. Richards,
Univeristé de Pennsylvanie, Philadelphie, 1957-61.

Le signe est ici traité pour lui-même : l'angle accède au statut
d'élément discret, isolable, indexé sur une fonction.



Eero Saarinen, Ezra Stiles and Samuel Morse Colleges,
Yale University, New Haven (Conn.), 1959-62.

Le signe est ici utilisé à contre-sens, l'angle ne faisant pas saillie, mais s'enlevant en négatif dans la masse du bâtiment.

L'ALLUSION IDÉOLOGIQUE



E. Hopper, Bureau dans une petite ville, 1953,
The Metropolitan Museum of Art, New York.

F.L.Wright voyait dans la fenêtre d'angle, comme dans tout élément qui mettait en crise la "boîte" classique, l'un des symboles de la démocratie.

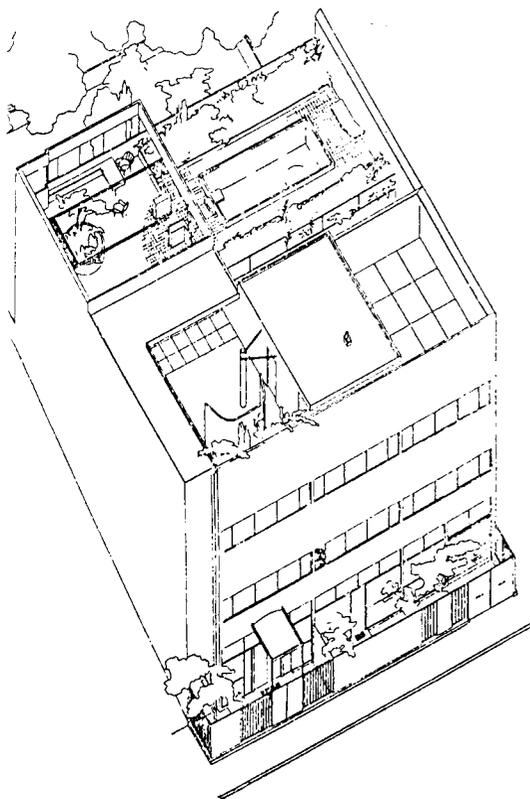
Ce que révèle le tableau de Hopper, c'est que la démocratie peut se contenter d'une modernité purement allusive, et dont l'ouverture ne met en cause ni l'angle porteur ni, a fortiori, la boîte elle-même.

*"Man could look out of the corner where he
had never looked before"*

F.L.Wright, 1936.

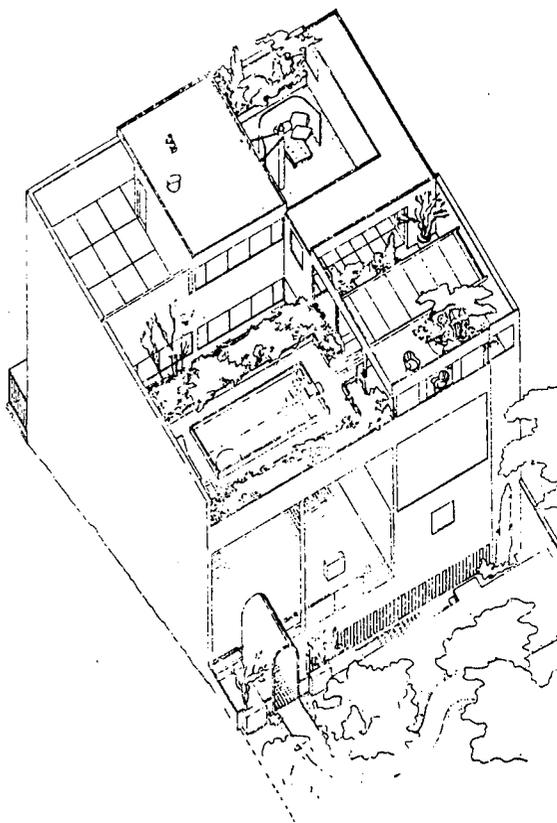
III. LE TOIT PLAT

*"Des raisons techniques, des raisons
d'économie, des raisons de confort, et
des raisons sentimentales nous conduisent
à adopter le toit-terrasse"*
Le Corbusier, 1926.



Façade nord

Le Corbusier, Villa Meyer,
Paris, 1925.



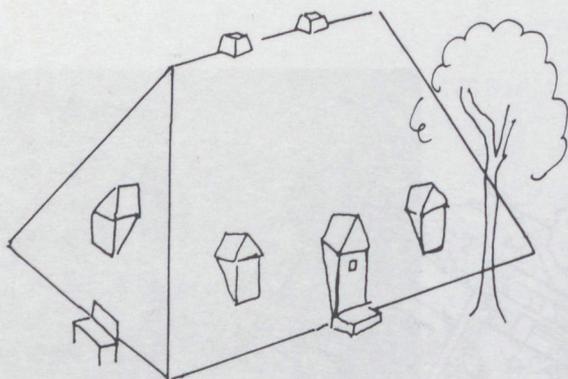
Façade Sud

L'ALTERNATIVE

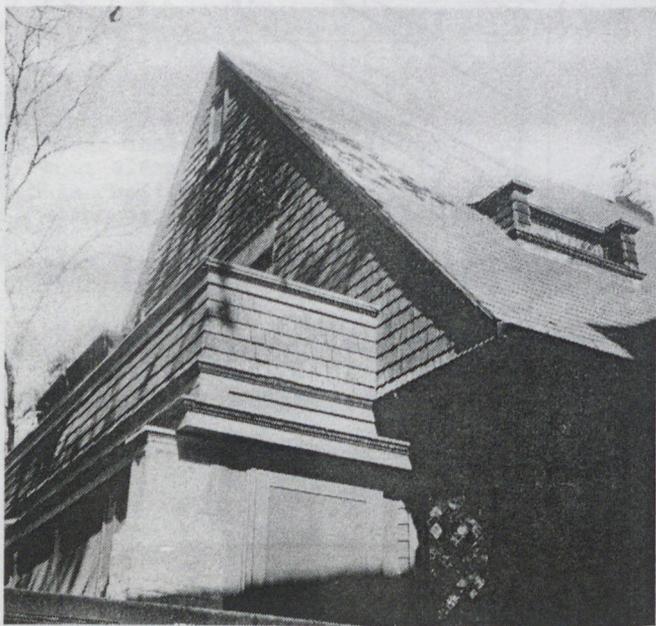
"Oui, mais le toit offre la possibilité d'obtenir économiquement un étage supplémentaire.

-- Est-ce vraiment économique?

Qui irait commencer par le toit une maison à un niveau? C'est si économique! Il ne m'est cependant jamais arrivé de voir une maison de ce type : "



Adolf Loos, Die Moderne Siedlung, 1926.



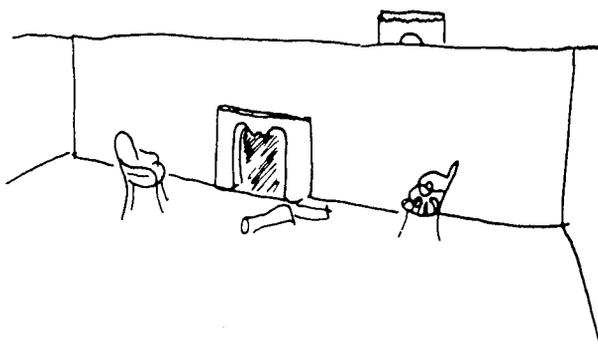
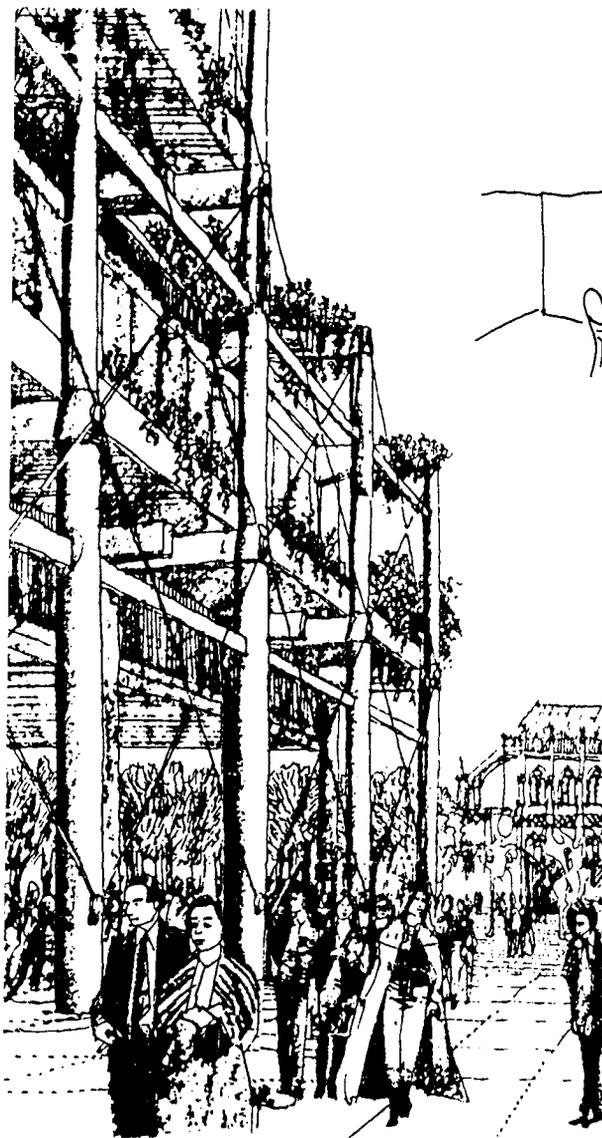
F.L.Wright, FL.Wright House,
Oak Park (Ill.), 1889.

F.L.Wright, W.E. Martin
House, Oak Park, 1903.

Le toit demeure une donnée fondamentale chez Wright. Restant qu'à distance rapprochée (conformément au point de vue auquel obéissent nombre de ses dessins) la pente en est souvent dissimulée par le débords horizontal.



I. PAR TRANSFORMATION : LE TOIT JARDIN
(OU LES DEUX FACONS D'OBLITERER L'ARCHITECTURE)



Le Corbusier, appartement de
M. Charles Beistigui, Paris,
1930-31, le solarium.

*"Si l'on reste planté sur ses pieds,
on ne voit absolument rien que le
gazon, les quatre murs et le ciel
avec tout le jeu des nuages"*
Le Corbusier (1926).

Gordon Cutter et J. de Chabaneix
Le centre Beaubourg, projet
d'intégration dans l'environ-

2. PAR CHANGEMENT D'ÉCHELLE : LE TOIT AUTOSTRADÉ

Matte Trucco, Piste
d'essai des Usines
Fiat, Lingoto.

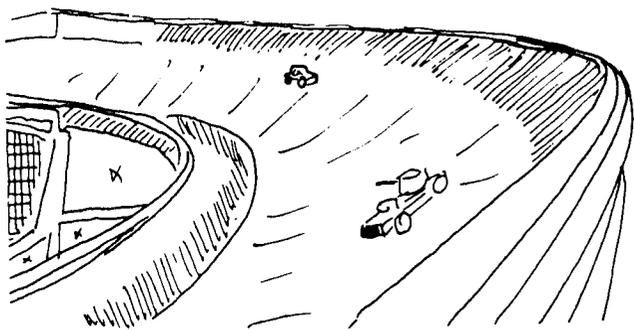
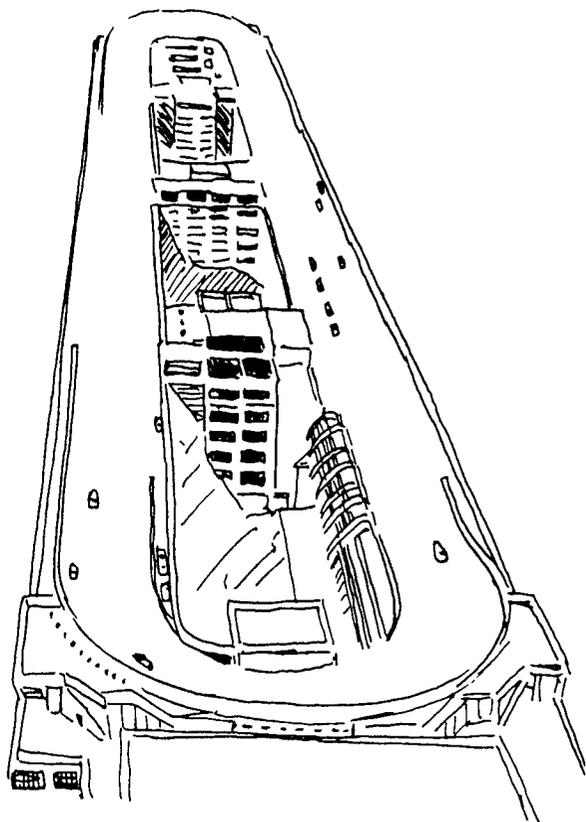
"La Fabrique Fiat a pris de
l'avance sur l'urbanisme de
notre époque-machiniste.

L'autostrade du toit offre,
par exemple, une preuve
documentée de la possibili-
té de la technique moderne;
ce n'est plus un rêve,
c'est un fait ainsi que
certaines villes comme
Gênes, Alger, Rio de Ja-
neiro pourraient être
sauvées du désastre qui
les menace, si les grandes
autostrades fussent cons-
truites sur des cotes éle-
vées (comme chez la Fiat)
à la base d'une structure
"Standard" qui permet-
trait de fournir des habi-
tations à une population
nombreuse dans des condi-
tions optima.

Moi, j'y crois."

Le Corbusier à Turin

1934.



TROIS COUPLES D'OPPOSITION

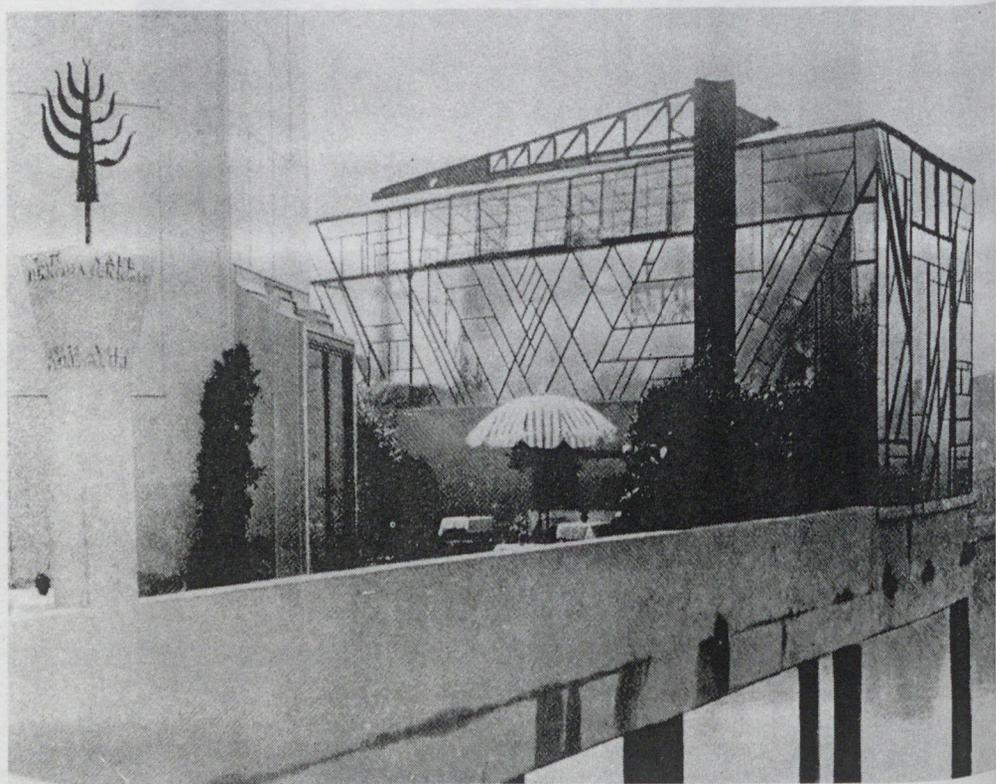
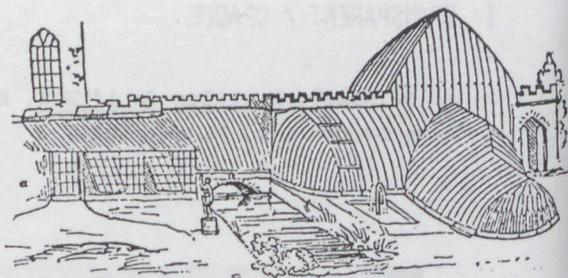
I TRANSPARENT / OPAQUE

K. Melnikov, Pavillon de l'URSS, Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris, 1925.



LE PASSAGE A LA LIMITE : L'EFFET "SERRE"

Loudon, Toiture expérimentale en verre, Londres, 1818.



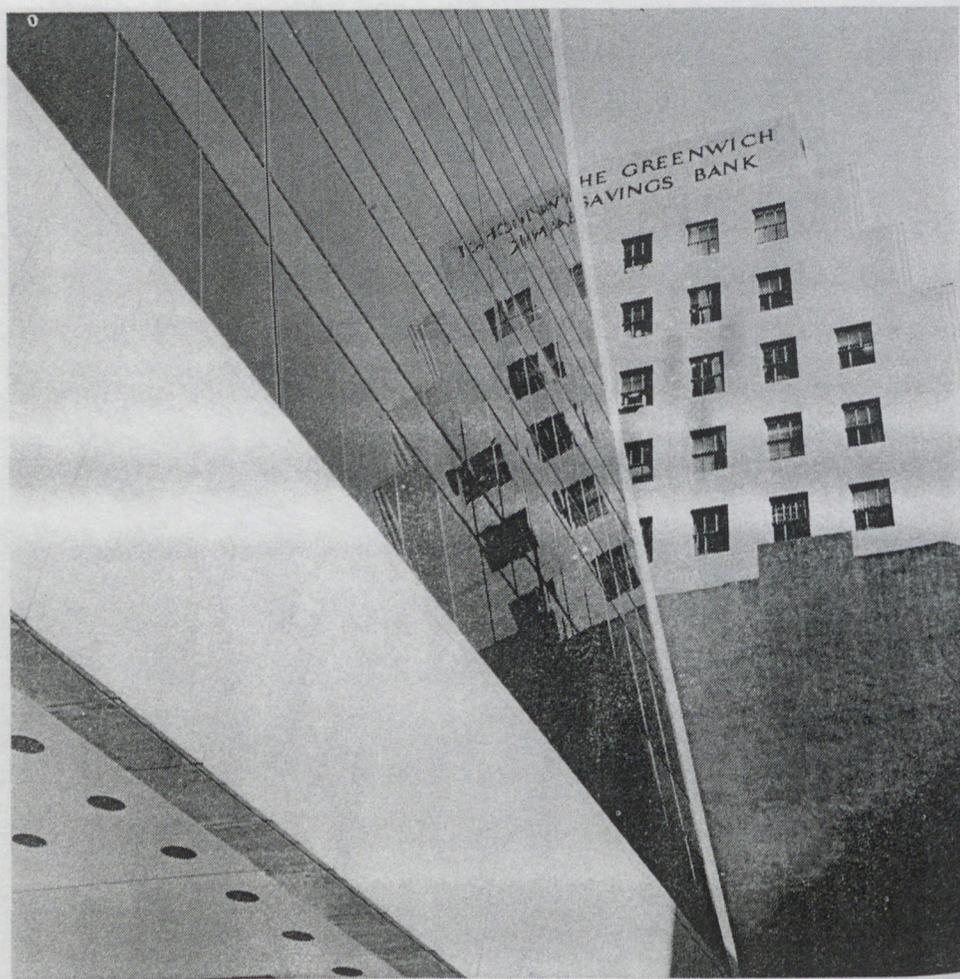
Peter Behrens, Serre du pavillon de l'Autriche, Exposition Internationale des Arts Décoratifs, Paris, 1925.

LA RETOMBÉE MÉTONYMIQUE

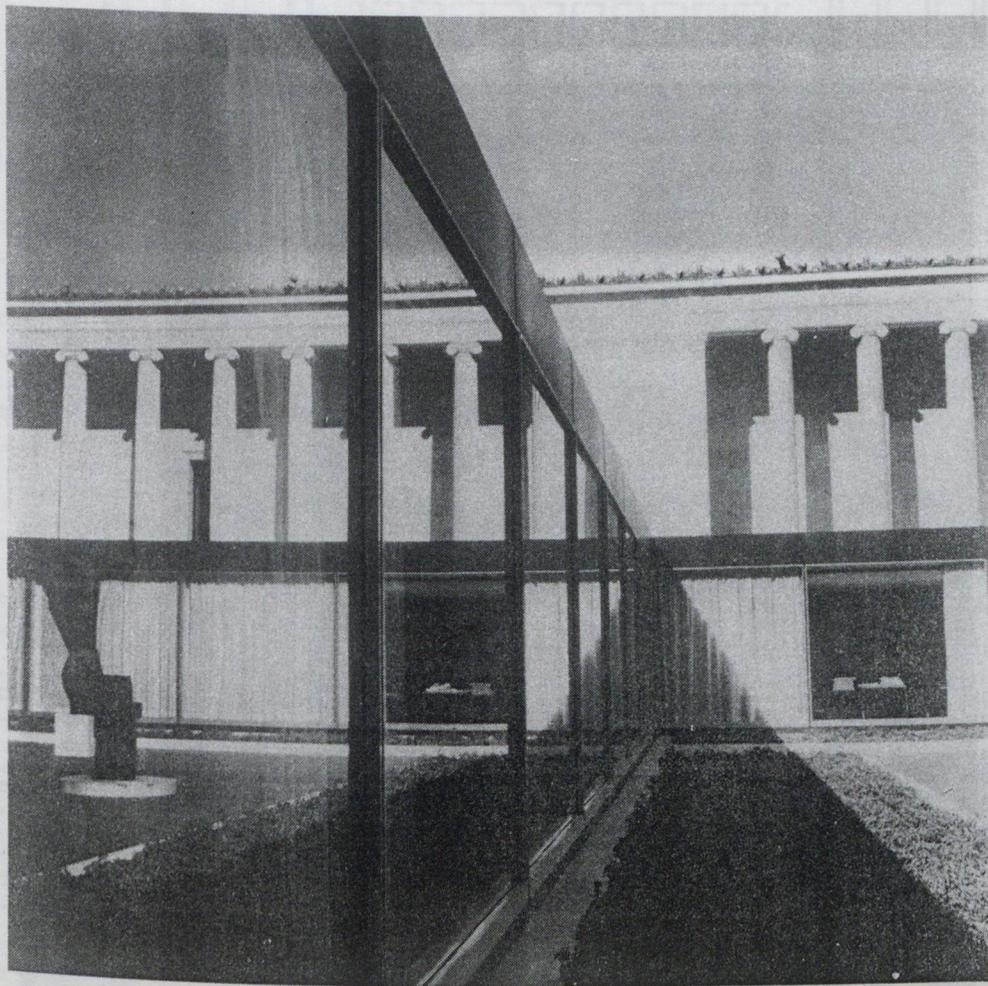


Kevin Roche and Ass., International Hotel, United Nations
Piazza, New York, 1976.

L'ANTIPHRASE



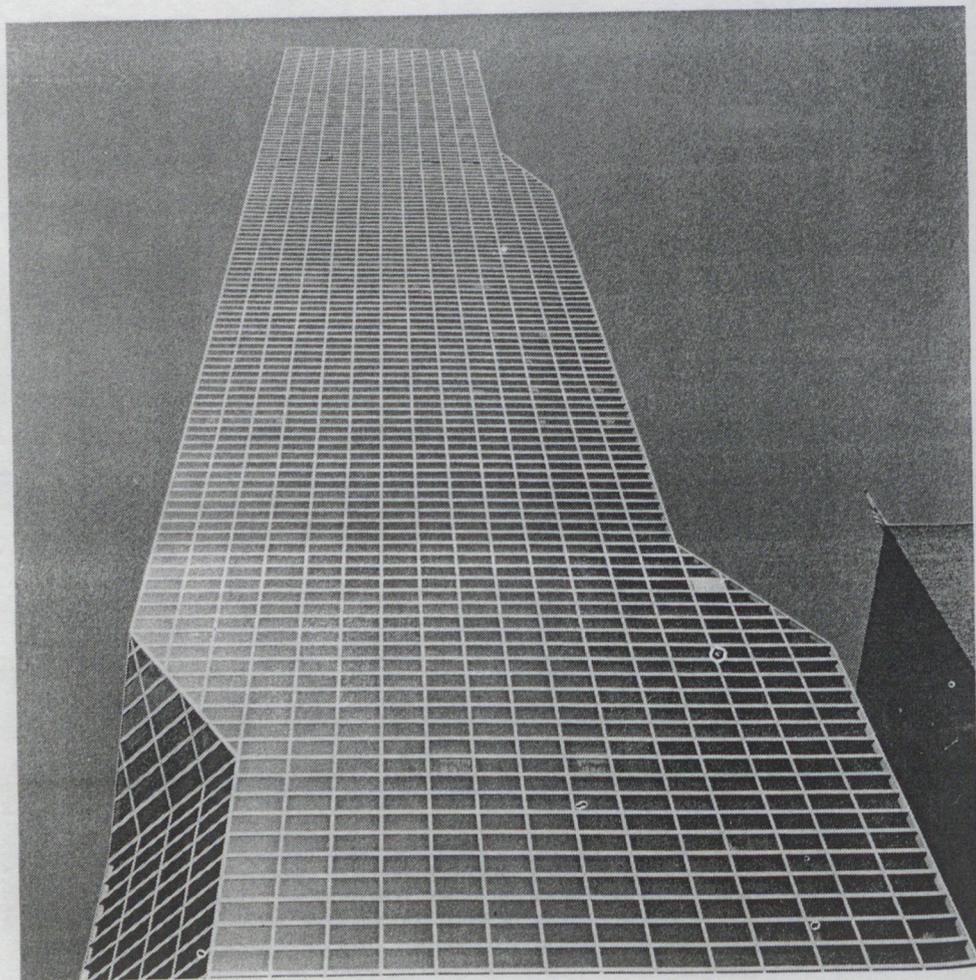
Skidmore, Owings and Merrill, Gratte-ciel sur la 57^{ème} rue,
New York.



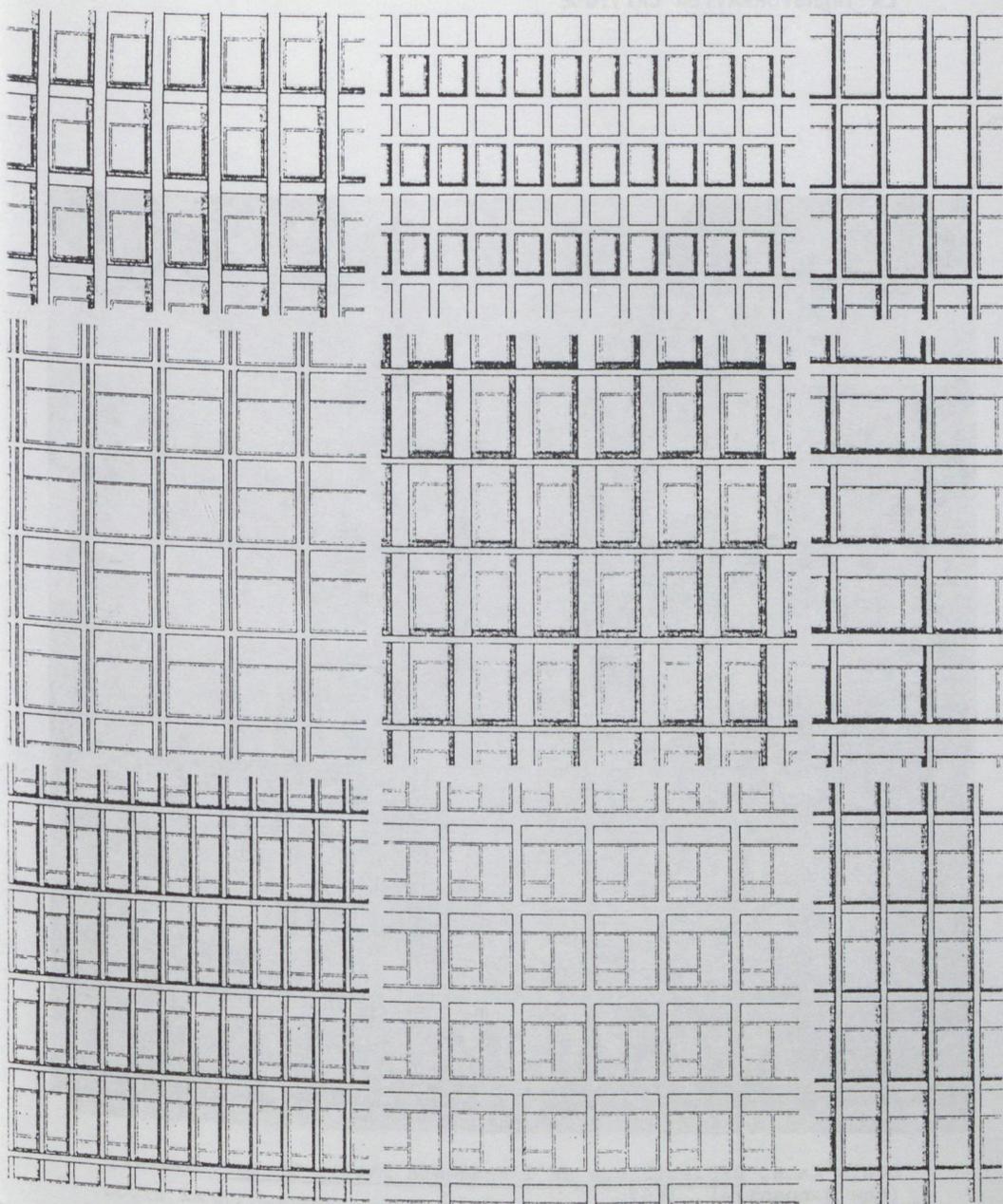
Skidmore, Owin and Merrill, Albright-Knox Gallery, Buffalo (New York)

Grâce à l'emploi de verres spéciaux, la transparence ne joue plus ici qu'à sens unique et engendre des effets de réflexion qui vont à l'encontre de l'idéologie à laquelle elle en appelait au départ -- aussi bien que de tout effet de vitrine.

L'EFFET RIDEAU OU LE LAMINAGE DU SIGNE

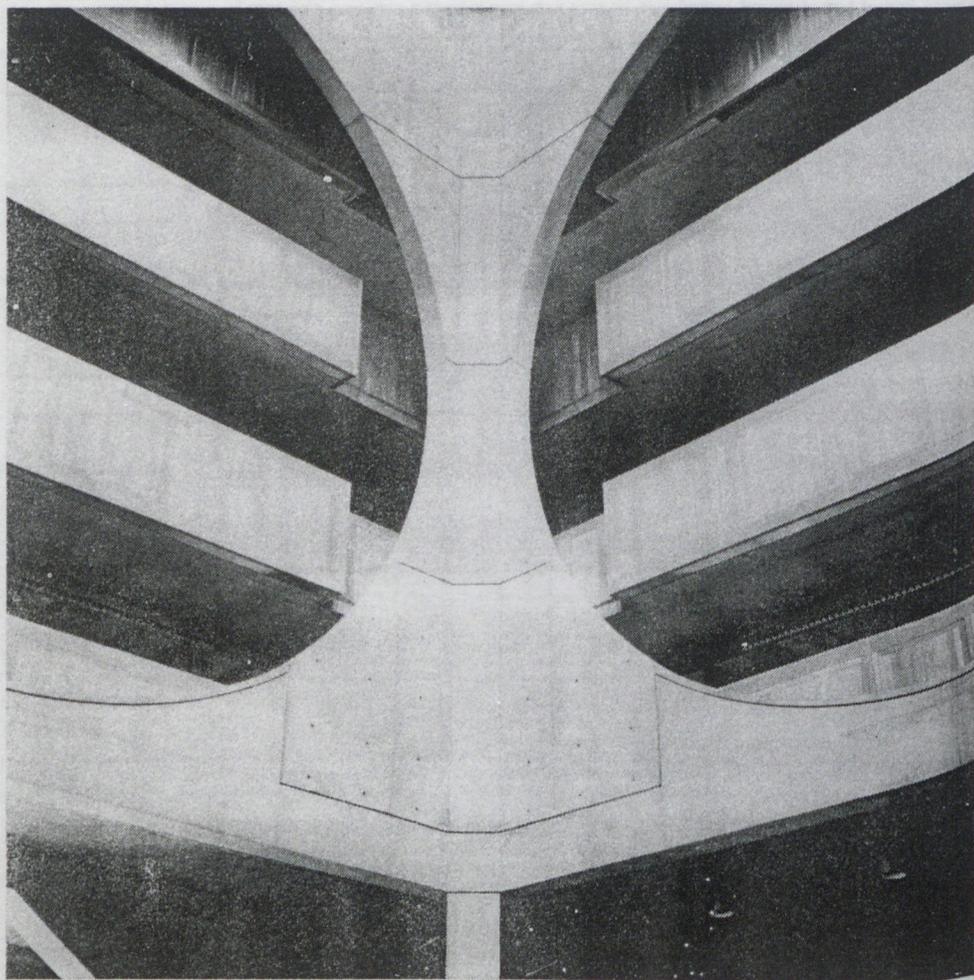


Kevin Roche and Ass., International Hotel, United Nations
Piazza, New York, 1976.



La grille, extrait de Curt Siegel, Structure and Form in Modern Architecture, New York, 1962.

LA TRANSFORMATION CRITIQUE



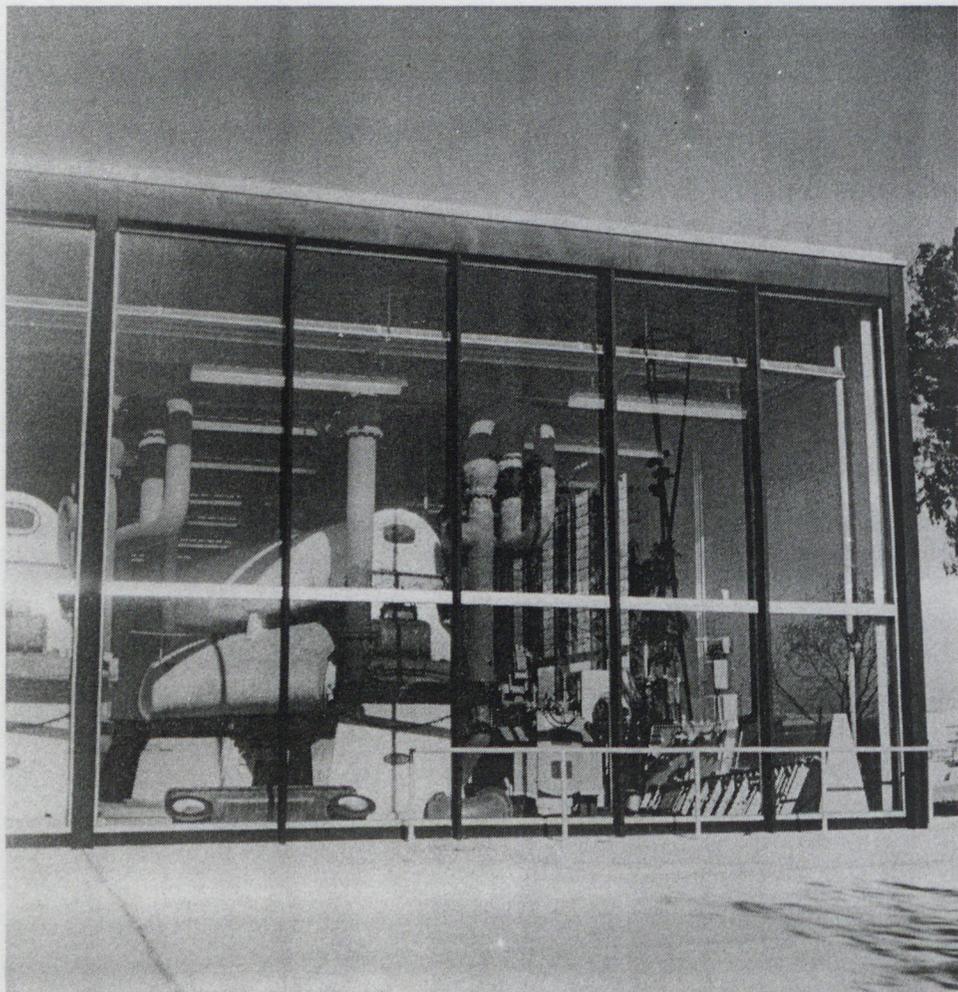
Louis Kahn, Bibliothèque de l'Académie Philip Exeter, Exeter, (New Hampshire), 1967.

Le déplacement de l'axe transparent/opaque à l'axe ouvert/fermé autorise la reprise formelle d'un jeu d'opposition désormais privé de toute justification fonctionnelle.



Louis Kahn, Logements des professeurs, Institut Indien de formation des cadres, Ahmedabad (Gujerat), 1963-77.

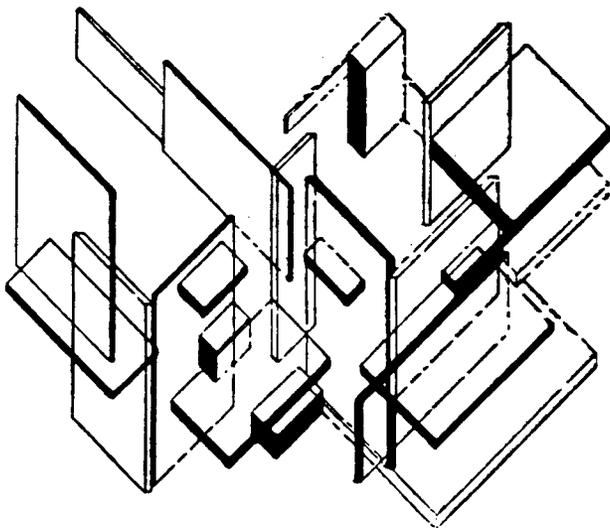
LE MYTHE



Salle des machines de l'aéroport John F. Kennedy, New York.

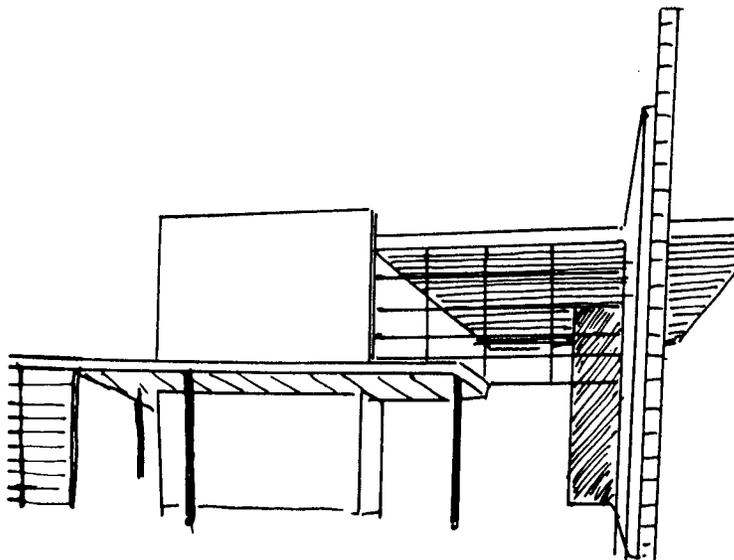
II. VERTICAL / HORIZONTAL

"Une autre conception fondamentale de notre époque : le rapport entre surfaces horizontales et verticales comme principe d'une création esthétique. Il ne fait pas de doute qu'ici réside l'un des éléments fondamentaux de l'architecture actuelle et l'une des tendances qui déterminent son caractère"
Siegfried Giedion, Espace, temps, architecture, trad. fr., p. 113.



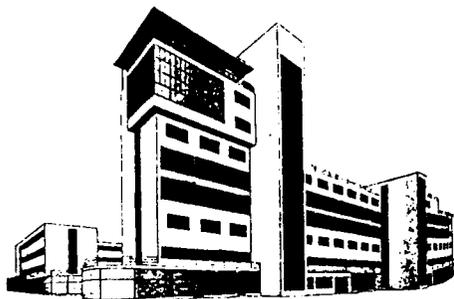
Theo Van Doesburg, dessin, c. 1923,
Rapports entre surfaces verticales et horizontales.

G. Rietveld,
Pavillon des sculptures,
 Kröller-Müller
 Museum, Arnheim,
 1954.

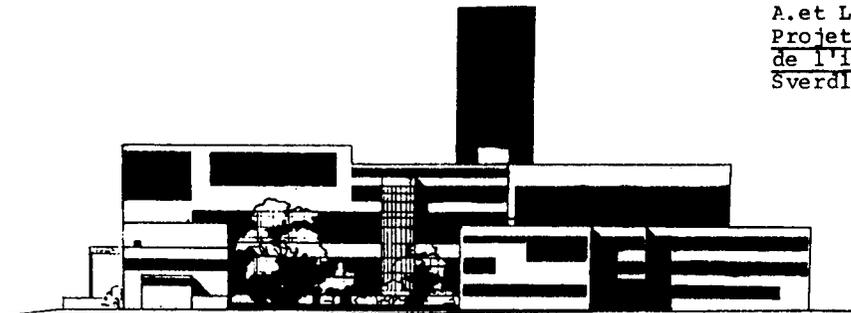


OPPOSITION

A. et L. Vesnin, projet pour
la bibliothèque Lénine,
Moscou, 1928.

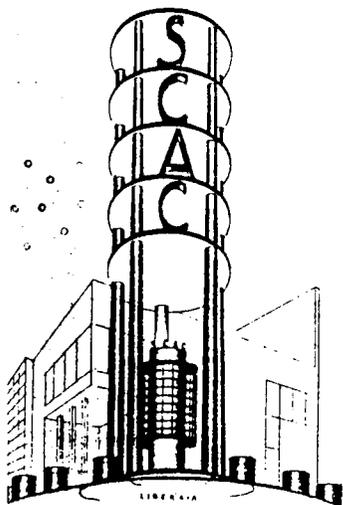


A. et L. Vesnin,
Projet pour l'immeuble
de l'industrie,
Sverdlovsk, 1928.



TRAVERSÉE

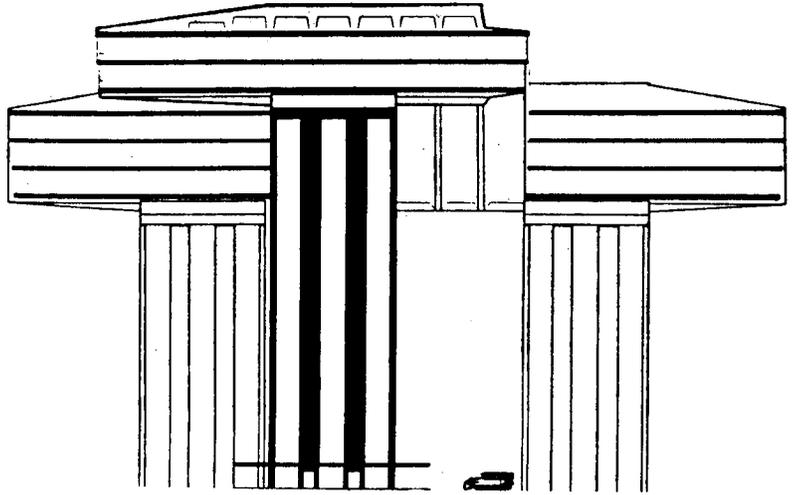
J. Golosov, Club des travailleurs municipaux,
Moscou, 1928.



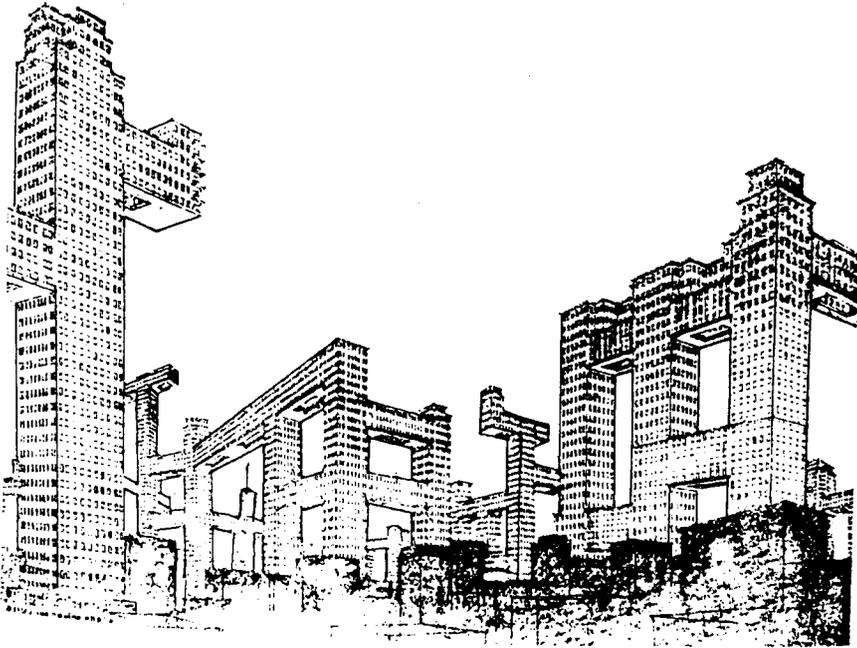
A. Libera, Pavillon
SCAC, Exposition
d'architecture
rationnelle, Rome,
1928.



CHANGEMENT D'ÉCHELLE

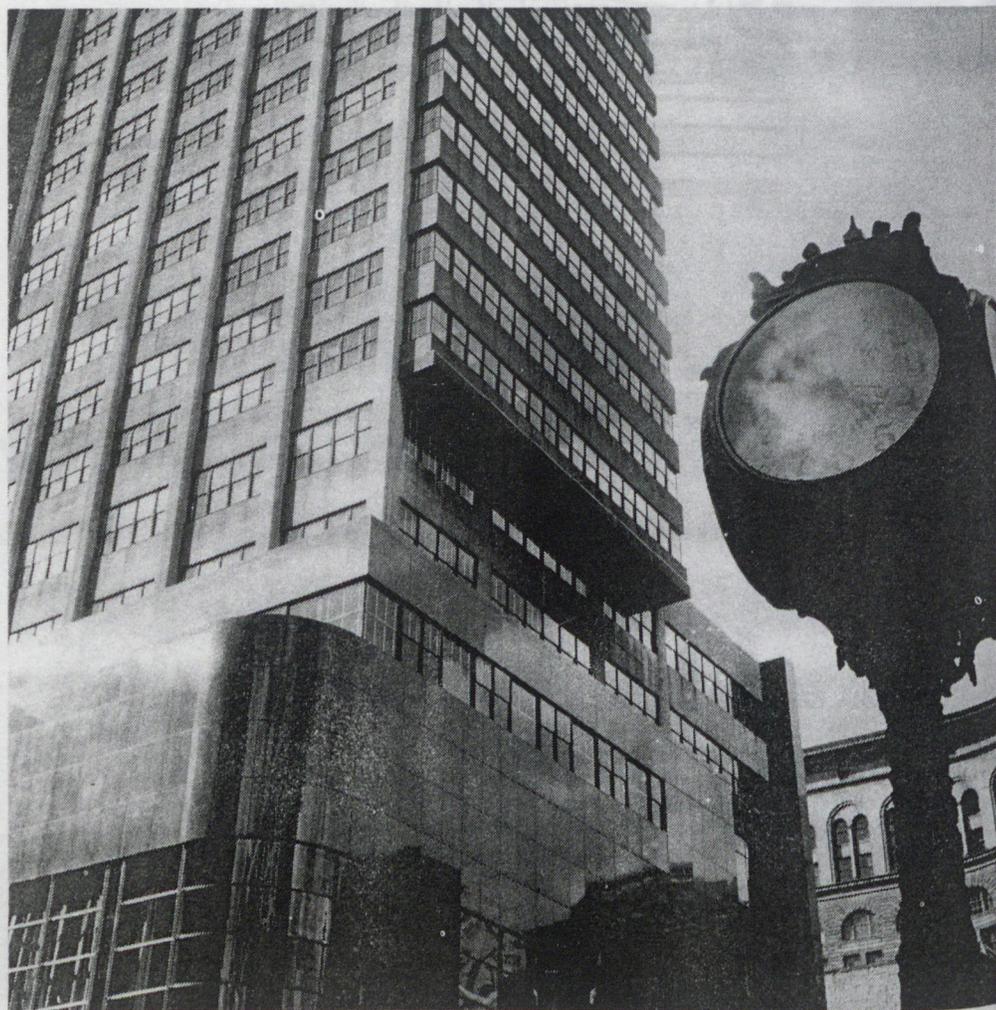


El Lissitzky, Projet de Gratte-ciel horizontal, Moscou, 1927



P. Portaluppi, projet d'un gratte-ciel continu pour une métropole, 1922.

I. L'HORIZONTALE DANS LA VERTICALE



George Howe et William Lescaze, Philadelphia Saving Fund Building, Philadelphia, 1931.

Exemple particulièrement intéressant pour ce qu'il associe au jeu vertical/horizontal plusieurs traits distinctifs de la modernité : le porte-à-faux, la fenêtre en bande continue et/ou d'angle, l'arrondi, le "poli" avec effet d'aérodynamisme, etc.

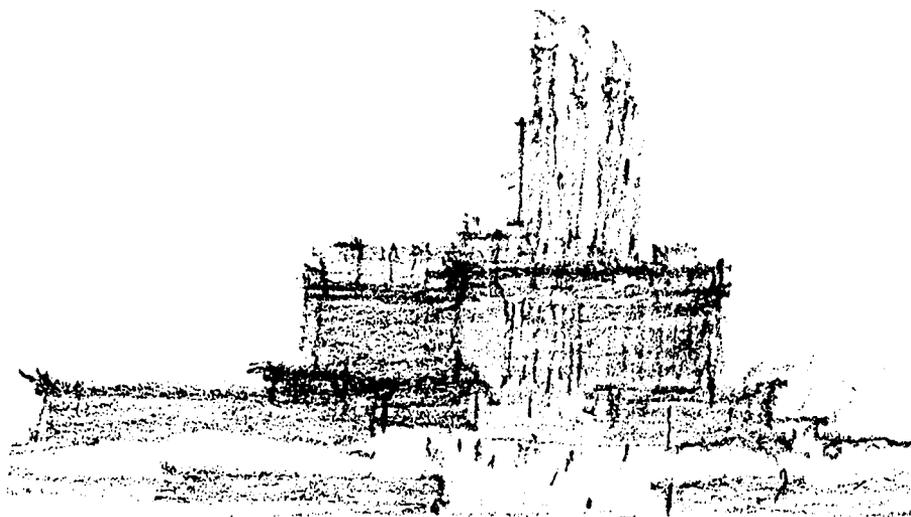
II LA VERTICALE DANS L'HORIZONTALE



Paul Rudolph, Ecole d'art et d'architecture, Yale University, New Haven, (Conn.), 1958-63.

JEUX GRAPHIQUES

"Le premier ornement qui soit apparu, la croix, est d'origine érotique; la plus ancienne oeuvre d'art, le premier acte créateur de l'artiste originel aura été un barbouillage sur le mur de la caverne en réponse à une impulsion émotionnelle. Un tracé horizontal, la femme couchée; un tracé vertical, l'homme qui la pénètre"
 Adolf Loos, 1908.



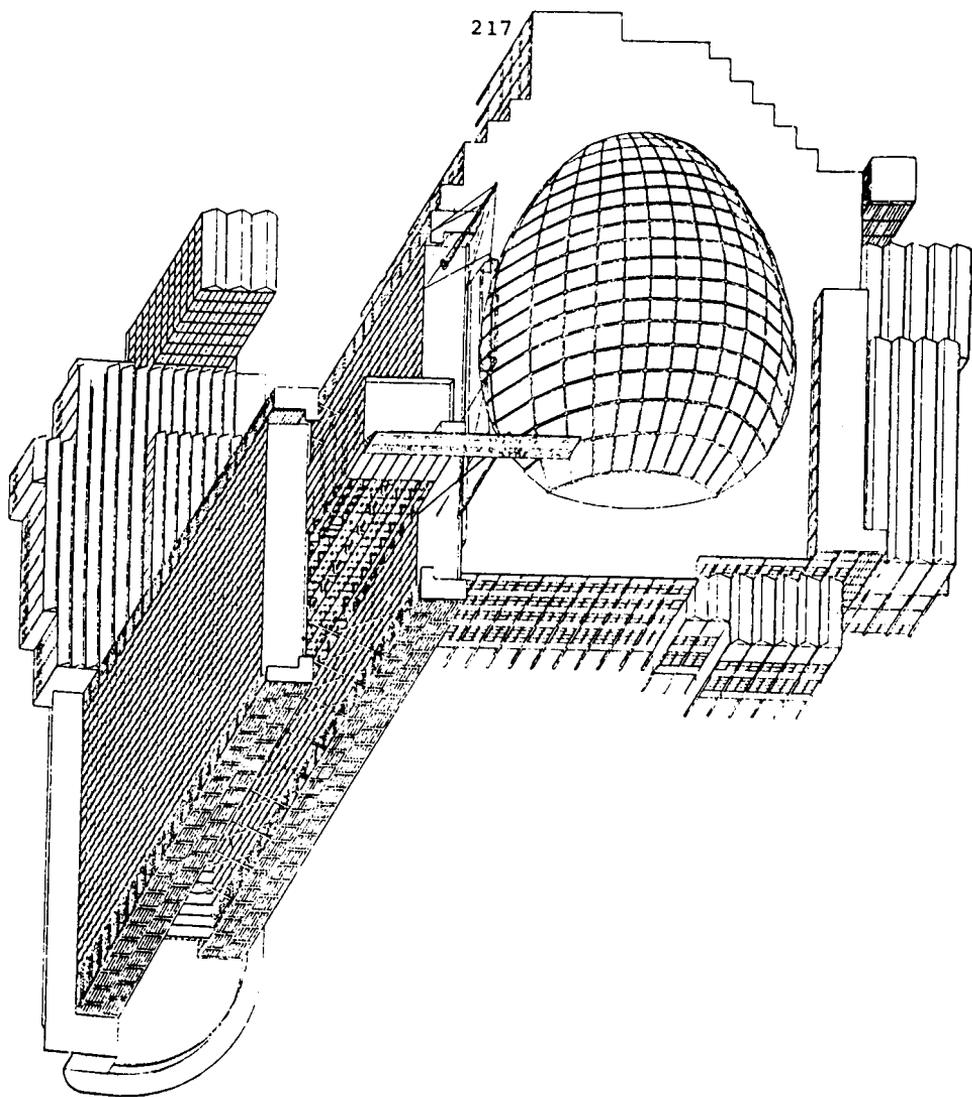
Alvar Aalto, Esquisse pour la façade de l'église de Lahti, 1970.

LE SIGNE PLUS

"Ce signe + : c'est-à-dire une droite coupant une autre droite en faisant quatre angles droits, ce signe qui est le geste même de la conscience humaine, ce signe que l'on dessine instinctivement, graphique symbole de l'esprit humain : metteur en ordre."

Ce graphique auquel - par quel chemin intuitif? - on a donné le sens du plus, du positif, de l'addition, de l'acquisition. Signe constructeur."

Le Corbusier, Quand les cathédrales étaient blanches, p. 61.

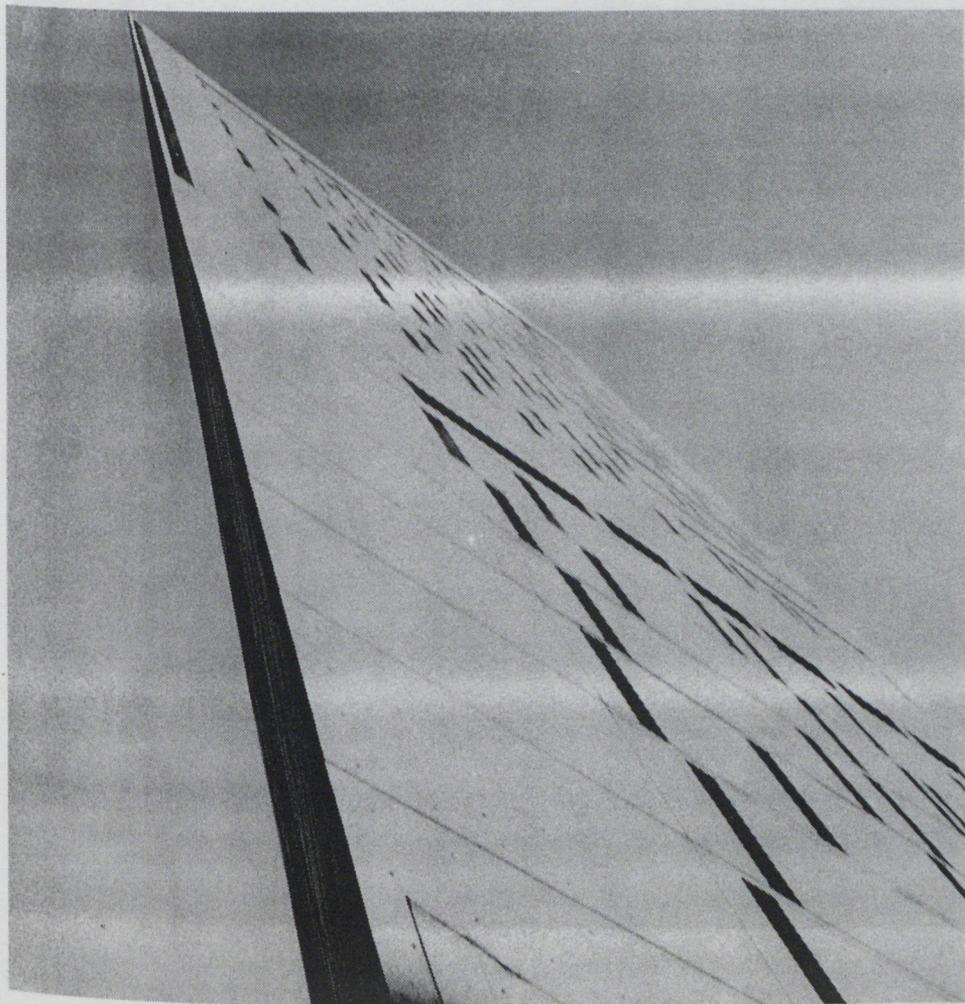


Hannes Meyer, Projet pour le Palais des Nations, Genève, 1926-27.

Là où, dans l'architecture construite, l'opposition verticale/horizontale se réduit le plus souvent au jeu des perpendiculaires dans le plan, la construction axonométrique part d'un plan de base à deux dimensions établi indifféremment sur l'horizontale ou la verticale : le brouillage qui en résulte de l'orientation dans l'espace autorise l'intégration la plus poussée des coordonnées volumétriques.

III L'ANGLE AIGU / INCURVE

L'hyper-angulation, l'incurvation : deux modalités opposées - mais qui connaîtront des fortunes inégales - du travail de déconstruction de la boîte traditionnelle.



Harry Wees, Chicago Metropolitan Correctional Center, Chicago, 1975.

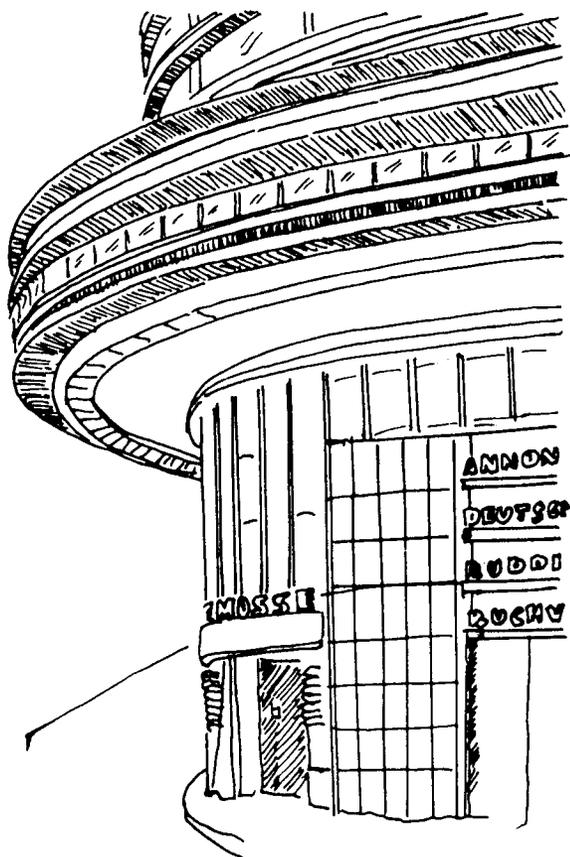


Louis Sullivan, Magasin Carson Pirie Scott, Chicago (Ill.), 1903-04.



Schipporheit et Heinrich Ass., Lake Point Tower, Chicago (Ill.), 1968.

LA JUSTIFICATION FONCTIONNELLE DE L'ARRONDI .

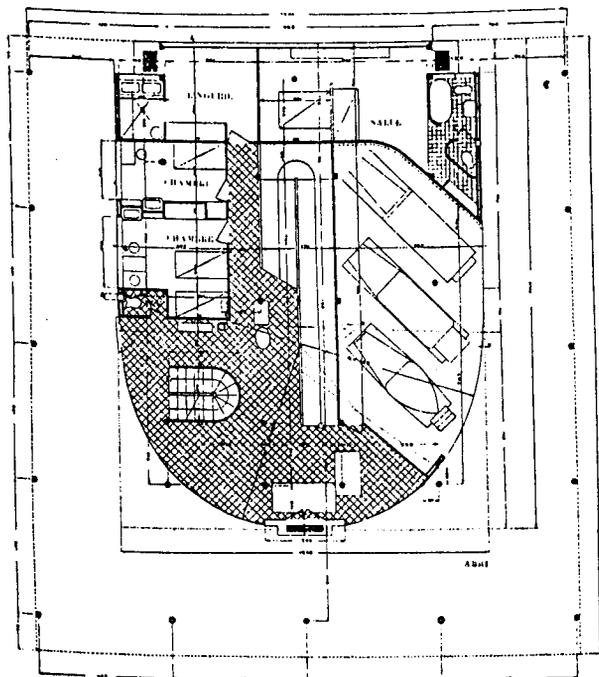


E. Mendelsohn, Bureau du Berliner Tageblatt, Berlin 1921-1923.

LES DROITS
DU PIÉTON

"Tous les absolutismes politiques géométrisent, enrégimentent le scénario urbain suivant des axes parallèles et perpendiculaires. On n'accorde pas au citoyen de tourner à droite ou à gauche selon un mouvement organique, en parcourant une courbe : il lui faut pivoter à 90°, comme une marionette".

B. Zevi, Il linguaggio moderno dell'architettura, Turin, 1973, p.25.



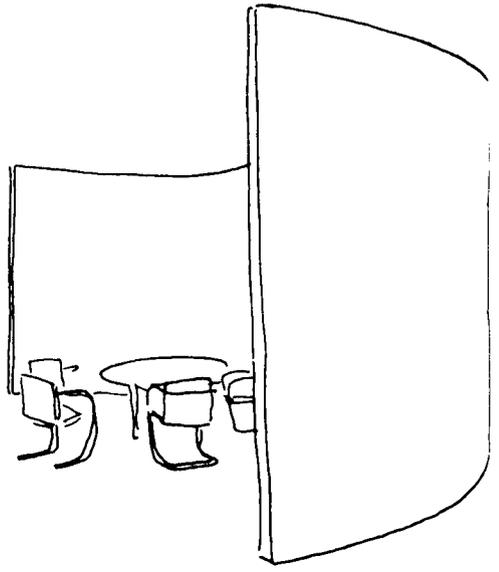
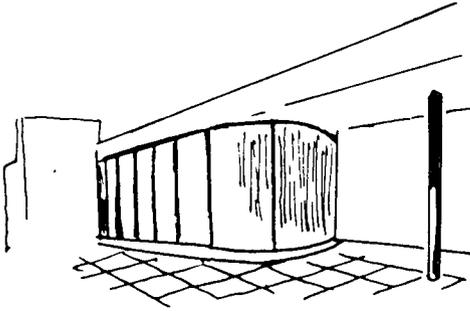
Le Corbusier,
Plan de la villa Savoye,
Poissy, 1929-31.

LES EXIGENCES DE L'AUTOMOBILE

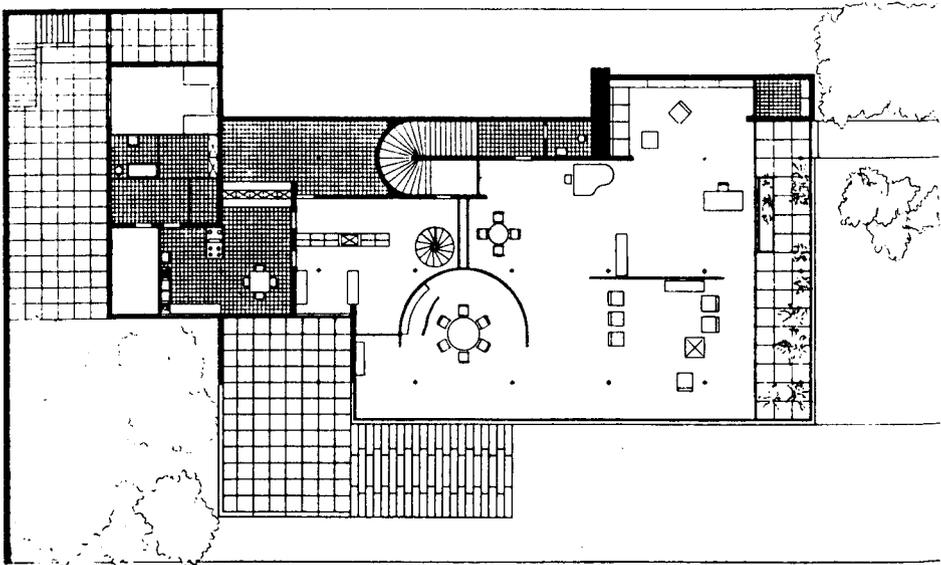
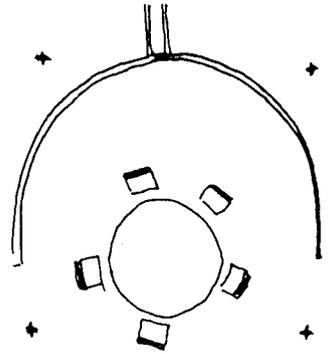
"Le retrait du plan au sol a une signification supplémentaire. Il laisse assez de place pour qu'une voiture puisse passer entre le mur et les pilotis qui supportent le premier étage. La courbe du mur sur le côté opposé à la route, aura été déterminé à en croire Le Corbusier, par le rayon de braquage minimum de la voiture (...) Il semble qu'il n'y ait là rien d'autre qu'une "inversion", typiquement corbusienne, de la piste d'essai établie sur le toit des Usines Fiat de Matté Trucco, insérée sous le bâtiment au lieu de s'étaler sur le toit, donnant un amod émotif approprié à la maison d'une famille post-futuriste pleinement motorisée".

R. Banham, Theory and Design in the Machine Age,
Londres, 1972, p. 324.

REDONDANCES

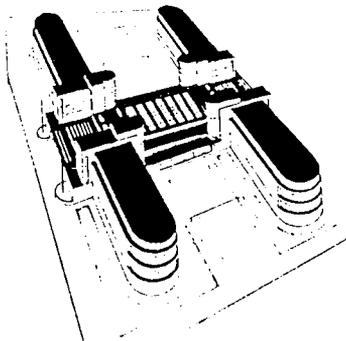


Mies van der Rohe,
Villa Tugendhat, Brno, 1930

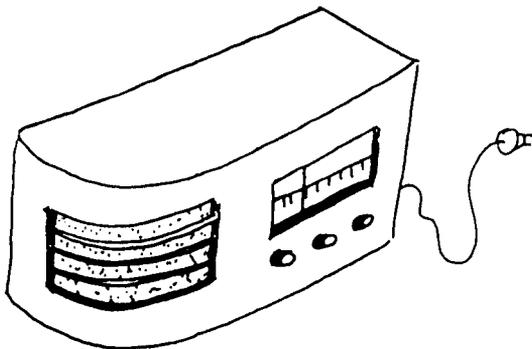


RETOMBÉES

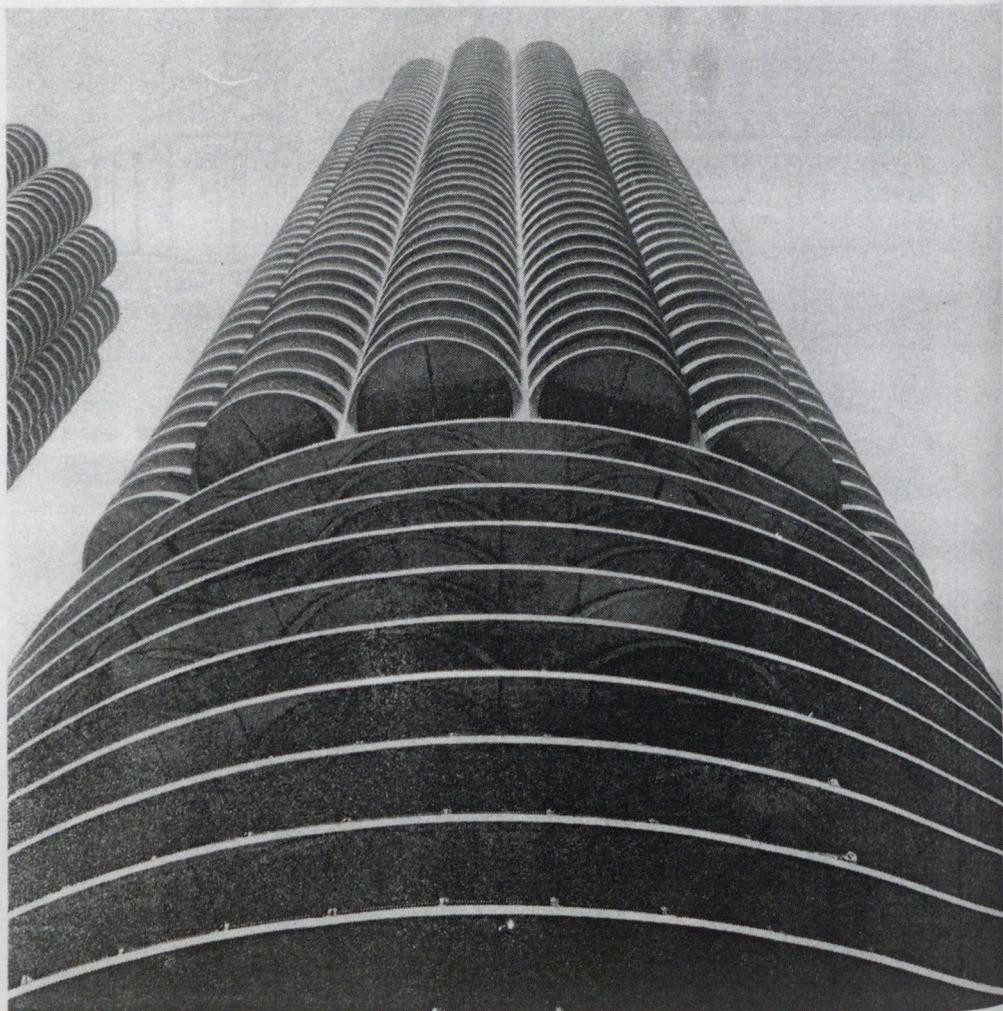
G. Calza Bini, S. Muratori,
F. Fariello, Concours pour
la maison des étudiants,
Cité Universitaire de Rome,
1933.



Irvin Chanin, gratte-ciel
jumelés, Central Park West,
New York, 1931

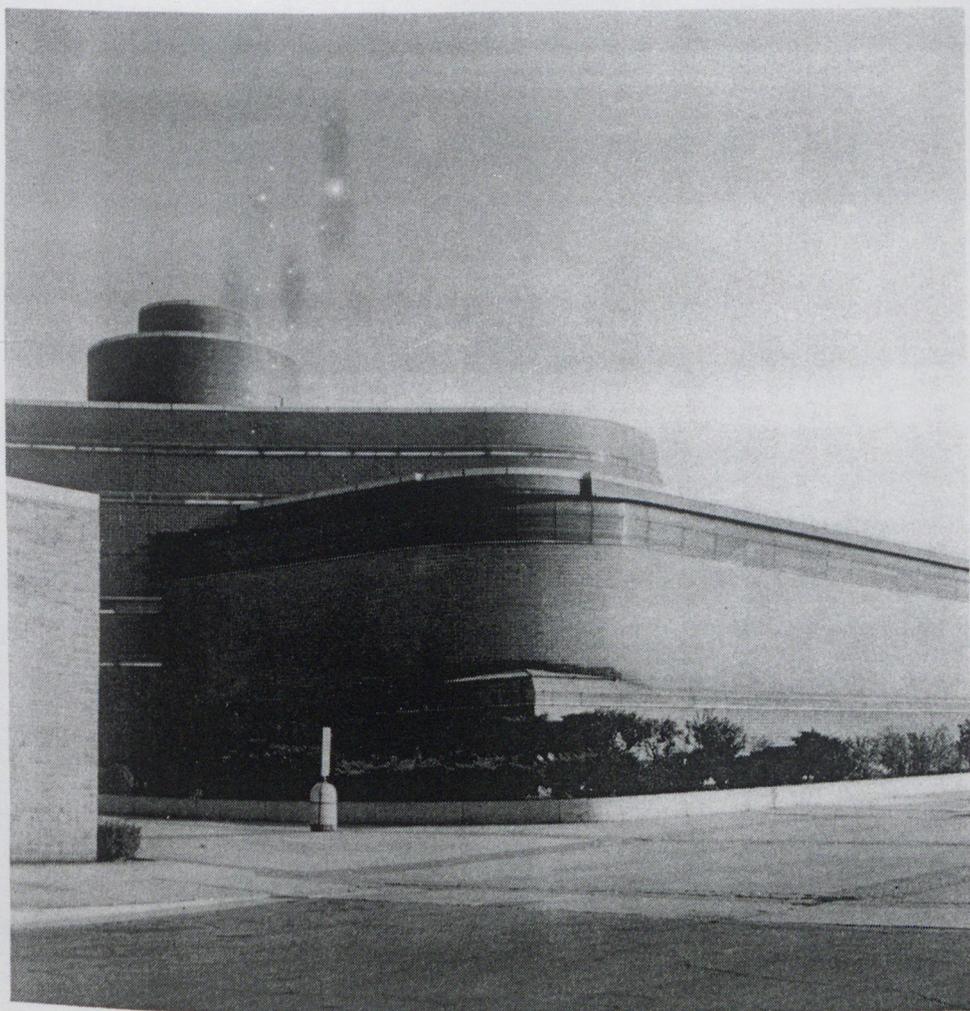


LA SURENCHÈRE DU SIGNE



Bertrand Goldberg, Marina City, 1963.

LA GERMINATION



F.L. Wright, Johnson Wax Building, Racine (Wisc.), 1936.

Jouant sur l'idée du "poli", parfaitement accordée au programme qui lui était soumis, Wright pousse l'effacement des angles jusqu'à en faire un principe générateur. La courbe informe tout le bâtiment sans se laisser analyser en éléments discrets.

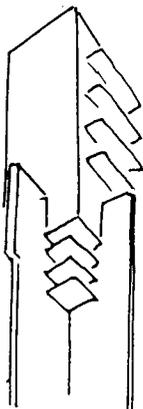
UN EXEMPLE DE TRAVAIL SUR LE LEXIQUE

Robert Mallet-Stevens, Pavillon du Tourisme,
Exposition des Arts Décoratifs, Paris, 1925.

horizontal/
vertical

la tour en trompe-
l'oeil

le mime de l'angle
inversé

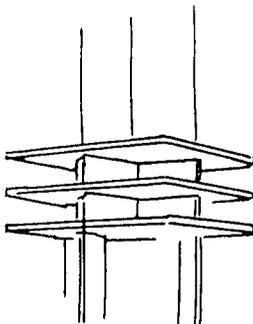
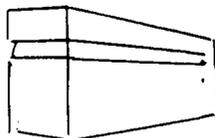
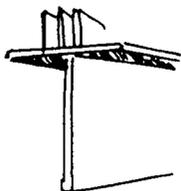


le toit plat



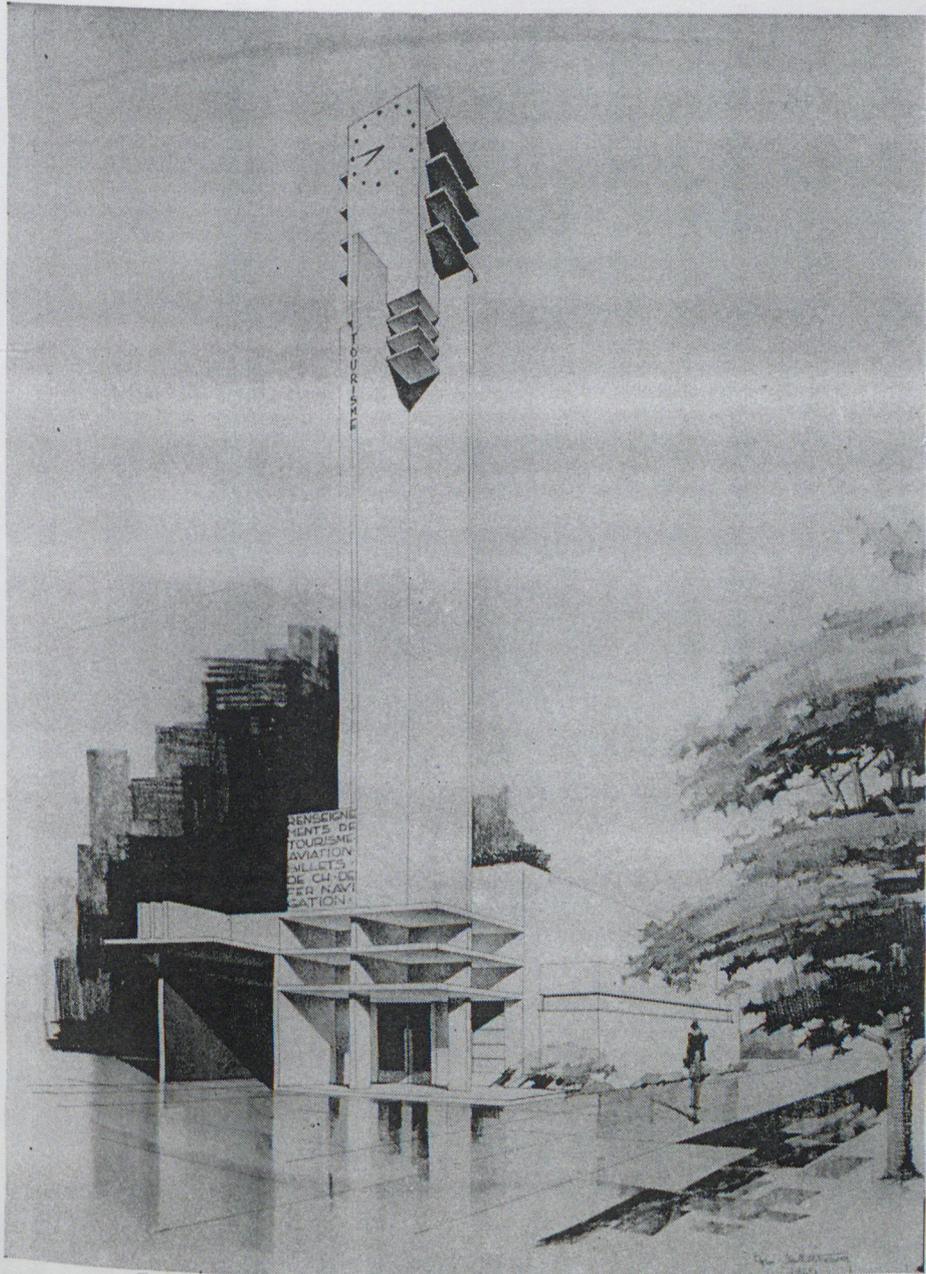
la fenêtre en
bande continue

le porte-à-faux



le mime de la
structure en porte-
à-faux (qu'on re-
trouve, sur le mode
allusif, dans le
décor de la "tour")

SELEZIONI MODELLI DI "PAESAGGI TORRONS" ESTRATTI DA
"VIA A LA CULTURA" CIRCA 1930.



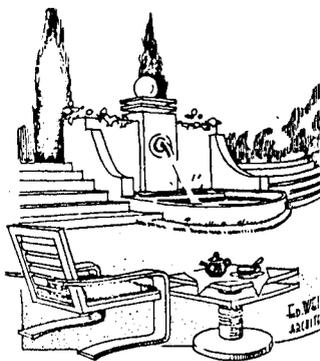
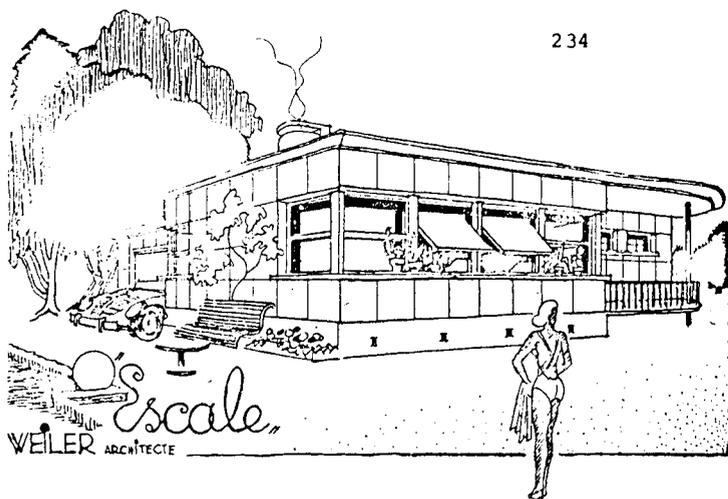
QUELQUES MODÈLES DE "MAISONS MODERNES" EXTRAITS DE
VIE A LA CAMPAGNE , CIRCA 1930.

Où l'on retrouvera la trace première d'un des maîtres de
notre "modernité" française.

"ESCALE", LOGIS DES TEMPS NOUVEAUX

LA TECHNIQUE DE LA CONSTRUCTION ET LA RÉPARTITION CONDENSÉE DES PIÈCES DE CETTE VILLA RÉPONDENT AUX IMPÉRIEUSES NECESSITÉS DU MOMENT.

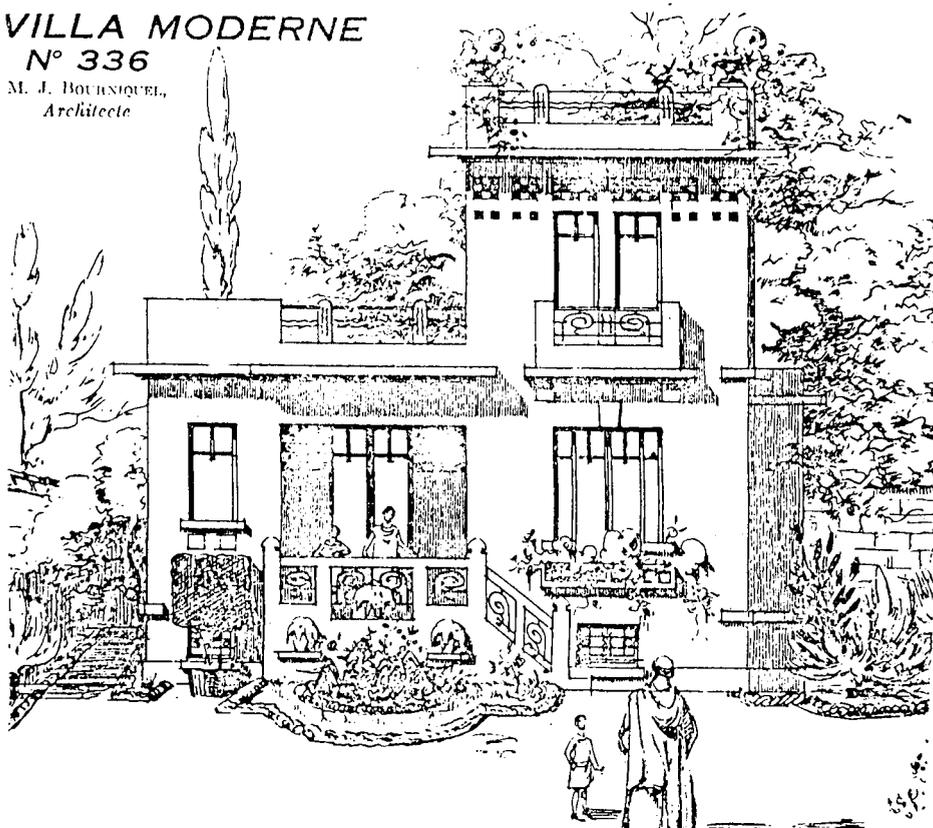
234



VILLA MODERNE

N° 336

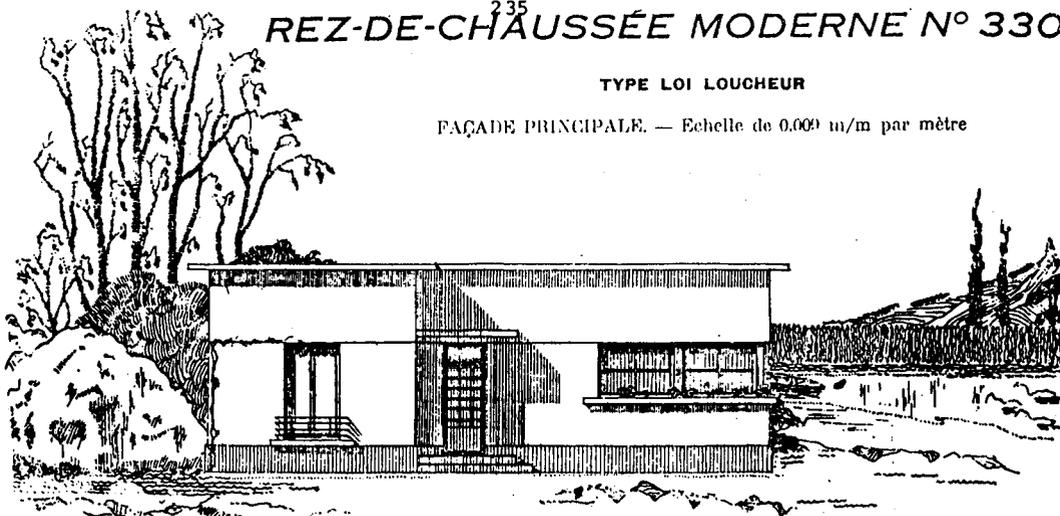
M. J. BOUENQUEL,
Architecte



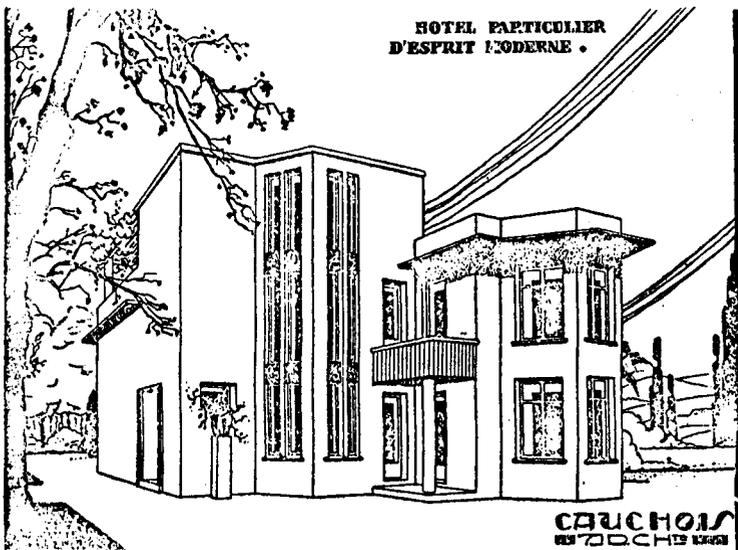
235
REZ-DE-CHAUSSÉE MODERNE N° 330

TYPE LOI LOUCHEUR

FAÇADE PRINCIPALE. — Echelle de 0.009 m/m par mètre



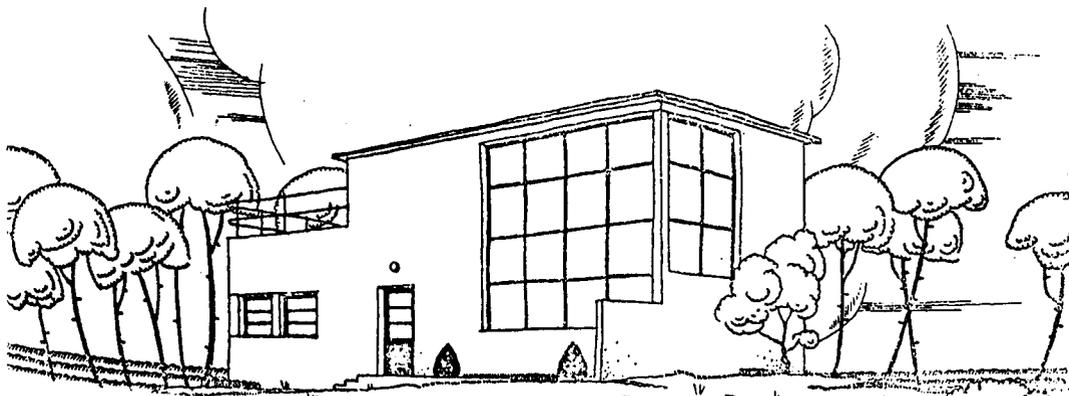
**HOTEL PARTICULIER
D'ESPRIT MODERNE.**



CAUCHOIS
107 BOULEVARD DE LA MARE

E. AILLAUD. architecte

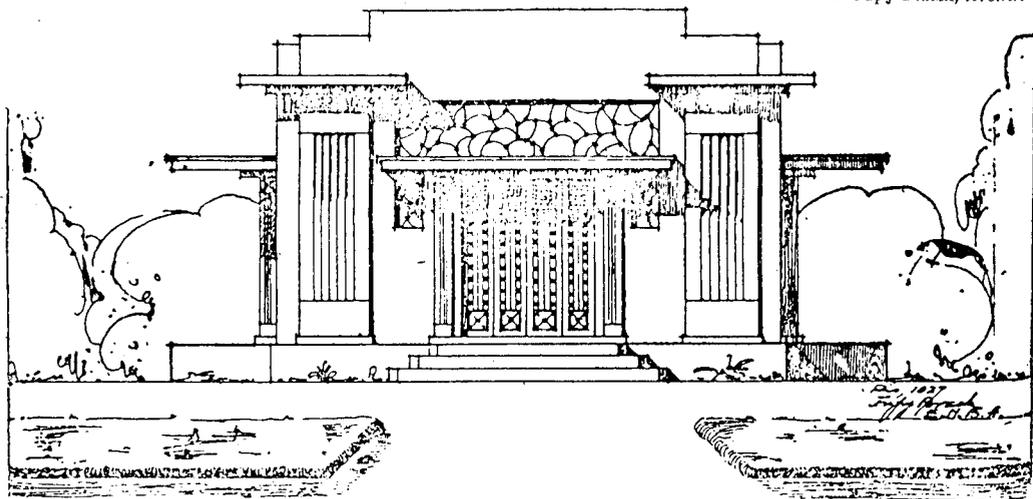
MAISON DE JEUNES



VILLA MODERNE AU BRÉSIL N° 277

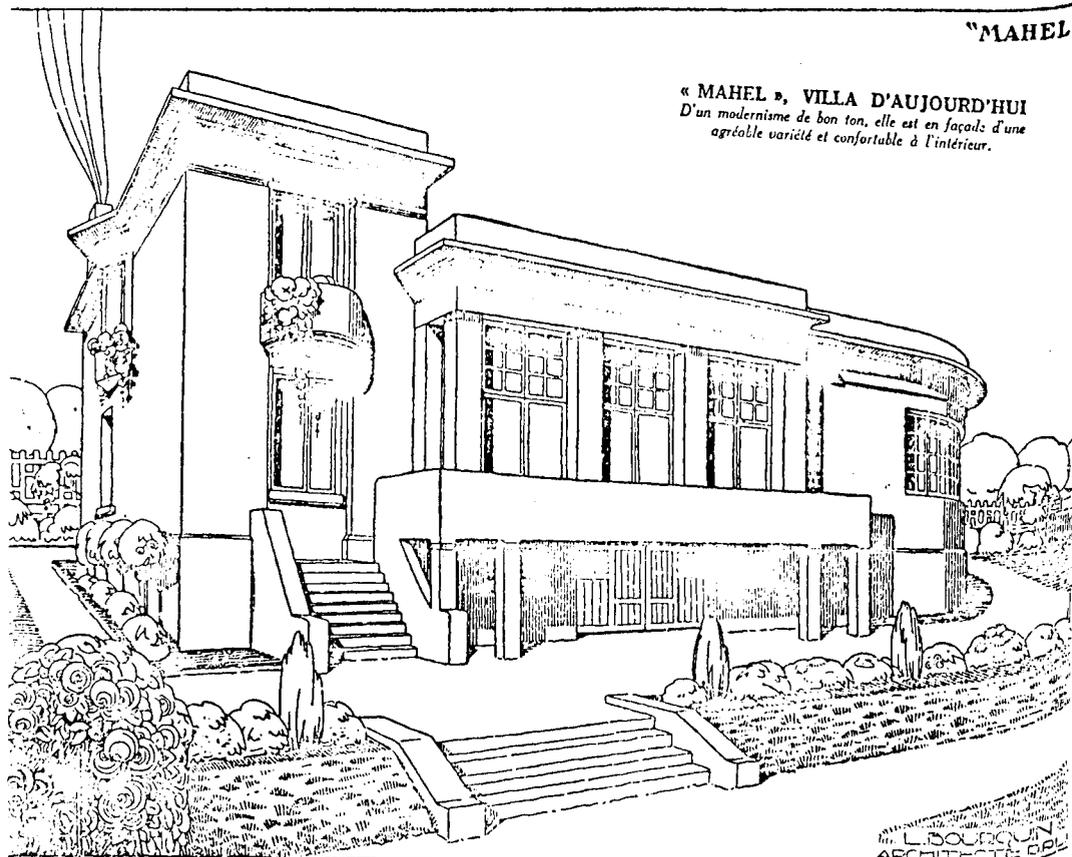
De notre Confrère A. CASA

M. Tupy Brack, Architecte



"MAHEL"

« MAHEL », VILLA D'AUJOURD'HUI
 D'un modernisme de bon ton, elle est en façade d'une
 agréable variété et confortable à l'intérieur.



L. SORQUIN
 ARCHITECTE DAL

MAHEL », VILLA D'AUJOURD'HUI

TABLE DES MATIERES

DU TOME I

tecle

EL"

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO
JAN 10 1964

LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO
JAN 10 1964

INTRODUCTION

par Hubert DAMISCH p. 5

I. APPROCHES DE LA MODERNITE

- I.1. L'Ancien et le Nouveau p. 10
 I.2. Du départ de la Modernité p. 16
 I.3. Architecture et Construction p. 22
 I.4. Signes de l'architecture et/ou signes de la
 modernité p. 25

II. CRISE DE L'ARCHITECTURE OU ARCHITECTURE DE CRISE

- II.1. D'une prétendue "crise de l'objet" p. 28
 II.2. L'Arche de Noé p. 34
 II.3. L'objet architectural comme opérateur de crise... p. 37

III. SUR LA THEORIE "ARCHITECTURE"

- III.1. La Théorie comme domaine d'objets p. 41
 III.2. La question (sémiologiques ?) de l'autonomie..... p. 44
 III.3. La Théorie "architecture" et son contexte..... p. 46
 III.4. Application au problème d'une architecture
 "moderne"..... p. 48

IV. LE TRAVAIL DU SIGNE p. 51

I. HISTOIRES

Pour une traversée de quelques histoires de
 l'Architecture moderne,

sous la direction d'Yve-Alain BOIS p. 57

avec la collaboration de Françoise Very et
 Christian Bonnefoi

I. INTRODUCTION

I.1.	La pertinence technique	p. 61
I.2.	La pertinence sociologique	p. 63
I.3.	La pertinence formelle	p. 66

II. NOTICES MONOGRAPHIQUES

II.1.	Pevsner	p. 70
II.2.	Giedion et Hitchcock	p. 79
II.3.	Pierre Francastel	p. 97
II.4.	Edoardo Persico	p. 104
II.5.	Adolf Behne	p. 107
II.6.	Vincent Scully	p. 110
II.7.	Manfredo Tafuri	p. 128
II.8.	Peter Collins	p. 135
II.9.	Reyner Banham	p. 139

2. SIGNALETIQUE

Pour une table des mouvements

par Hubert DAMISCH..... p. 165

I. LE DEVENIR DU SIGNE DANS L'ARCHITECTURE ET LE DEVENIR
SIGNE DE L'ARCHITECTURE p. 167

II. LE TRAVAIL DU SIGNE = POUR UNE TABLE DES MOUVEMENTS.. p. 171

Trois signes

I.	Le porte-à-faux.....	p. 175
II.	La fenêtre mécanique.....	p. 187
III.	Le toit plat.....	p. 195

Trois couples d'opposition

- I. Transparent/opaque..... p. 201
- II. Vertical/Horizontal..... p. 211
- III. L'angle aigu/incurvé..... p. 219

Un exemple de travail sur le lexique (le Pavillon de
Tourisme de R. Mallet-Stevens)..... p. 229

Quelques modèles de "maisons modernes", extraits de
Vie à la Campagne p. 233

4

7

0

8

5

9

5

57

71

75

87

95