

MODERN ' SIGNE

RECHERCHES SUR LE
TRAVAIL DU SIGNE
DANS L'ARCHITECTURE
MODERNE

TOME 2

CORDA

CEHTA

1977

MODERN ' SIGNE

RECHERCHES SUR LE
TRAVAIL DU SIGNE
DANS L'ARCHITECTURE
MODERNE

TOME 2

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.

3.

Le signe et la fonction

par Hubert Damisch

I "FONCTIONS - SIGNES"

Il se pourrait que la sémiologie, comme Roland Barthes le dit volontiers aujourd'hui, ait eu avant tout, passé le temps de la jubilation épistémologique, une fonction critique, de déniaissement (restant à savoir si cette vue n'a plus désormais qu'une valeur rétrospective) : déniaissement des discours, sinon des sujets qui en sont alternativement les émetteurs et les destinataires; mais déniaissement, surtout, des questions auxquelles s'ordonnent ces discours, voire de l'appareil conceptuel qu'ils mettent en jeu.

Ainsi, en matière d'architecture, de la question, ou prétendue telle, des rapports entre ce qui se donne pour "technique" et ce qui est pensé sous la rubrique de "l'art". A l'énoncer sous l'espèce d'un syntagme à trois termes - Art et Technique - , la question est niaise en effet autant qu'en principe. En effet : il n'est à cet égard que de faire état des discussions auxquelles aura donné lieu l'interprétation "rationaliste" que Viollet-le-Duc a proposée de l'architecture médiévale, autant que des contradictions de la critique européenne face aux développements de l'architecture américaine. Discussions à la lettre sans objet, dès lors qu'à opposer sans nuances l'instance technique à l'instance plastique, elles revenaient à ignorer la valeur de

modèle dévolue à l'ossature gothique (1); contradictions qui n'ont d'égal que celles de Le Corbusier, averti qu'il était cependant de "l'événement constructif capital qu'est le gratte-ciel américain" (2), mais déclarant, sitôt débarqué à New York (quand enfin il se fut décidé à y aller voir) qu'il fallait raser tout cela et repartir à zéro ("les gratte-ciels sont trop petits") (3). Mais naïve, la question l'est d'abord en principe, qui conduit à faire porter l'accent sur la coordination, ju gée problématique, entre deux termes posés au départ comme séparés, mais dont le sens respectif, et jusqu'à la valeur qu'ils empruntent de leur opposition, est cependant rien moins qu'assurée.

De la sémiologie on retiendra qu'à jouer comme elle le fait de la notion de "structure" elle contredit à toute dichotomie a priori entre le registre de la construction et celui de l'architecture, entre le technique et l'esthétique. Mais le mérite lui revient encore d'avoir su formuler l'agaçante question du "fonctionnalisme" en des termes d'une naïserie un peu moins emphatique qu'il n'est de règle dans la critique et l'historiographie : en des termes, surtout, qui témoignent d'une attention dérisoire à la diversité simultanée des modes de fonctionnement d'un objet qui, dans sa substance, ne s'ordonne pas nécessairement ni d'abord à la signification. Il en va à cet égard de l'objet

(1) Ainsi que Pol Abraham en convenait cependant lui-même quand, après avoir dénié toute fonction portante aux nervures bandées sous les voûtes d'ogive, il admettait que ces mêmes nervures aient pu fournir aux constructeurs un moyen commode pour matérialiser dans l'espace le tracé des lignes de pénétration et d'intersection des surfaces. Cf Pol Abraham, Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval, Paris, 1934, p. 58. et Viollet-le-Duc, l'Architecture Raisonnée, présenté par H. D., Paris, 1964, p. 24.

(2) Le Corbusier, Vers une architecture, Paris, 1923, p. 43.

(3) id., Quand les Cathédrales étaient blanches, Paris, 1937.

architectural comme de beaucoup d'objets d'usage, que la société - pour parler encore comme Roland Barthes - "dérive à des fins de signification" (1) : ainsi du vêtement, de la nourriture, et a fortiori de la bâtisse. Ces signes d'origine utilitaire, fonctionnelle, et que Barthes propose de nommer des fonctions-signes, sont en effet les témoins d'un double mouvement. Dans un premier temps (mais cette décomposition, le sémiologue y insiste, est purement opératoire et n'implique pas une temporalité, une précédence réelles), la fonction se pénètre de sens. Sémantisation fatale : "Dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage". De la maison, on dira avec Littré que l'usage de ce bâtiment est d'abord de servir de logis; encore cet usage ne se laisse-t-il pas dissocier du signe d'un certain habitat, rustique ou urbain, populaire ou bourgeois. Mais ce premier mouvement de sémantisation se double aussitôt, sinon simultanément, d'un autre mouvement, d'apparence réciproque : "le signe une fois constitué, la société peut très bien le re - fonctionnaliser, en parler comme d'un objet d'usage". Sous cette réserve près que la fonctionnalité ainsi (ré)-affirmée procède elle-même d'une autre façon de sémantisation, mais subreptice, déguisée, et qui ne va pas sans redondance : "cette fonctionnalisation récurrente, qui a besoin d'un langage second pour exister, n'est nullement la même que la première fonctionnalisation (d'ailleurs purement idéale) : la fonction qui est représentée, elle, correspond à une seconde institution sémantique (déguisée), qui est de l'ordre de la connotation. La fonction-signe a donc - probablement - une valeur anthropologique puisqu'elle est l'unité même où se

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

noient les rapports du technique et du signifiant" (1).

Le déplacement du registre des effets plastiques à celui des effets sémantiques, tel que l'impose l'approche sémiologique, fournit donc en fait l'idéologie dite "fonctionnaliste" de la seule justification dont celle-ci soit fondée à se réclamer. Car si toute fonction prête à sémantisation et si - pour s'en tenir à cet exemple obligé - la colonne, d'assumer la fonction de support, paraît devoir se convertir aussitôt en signe de la fonction de supporter, cette même colonne prêterait en retour, une fois instituée comme signe, à un procès de re-fonctionnalisation, procès où la valeur de signe tendra à se s'effacer derrière celle d'usage, mais non sans qu'à travers la réassertion de la fonctionnalité ne s'affirme la cohérence d'un ordre, en même temps que son emprise. Si mensonge et vérité ont, en matière d'architecture, le sens qu'a voulu imposer l'idéologie fonctionnaliste, c'est dans la référence à un procès d'expression fondé sur le mouvement en partie double qui caractérise la fonction-signe. S'ensuivra déclarée "mensongère" toute forme qui concourra à imposer l'idée d'un ordre autre que celui des fonctions réelles : ainsi les Romains se seront-ils emparés de l'ordre grec, fondé sur une claire séparation des membres porteurs et des membres portés, pour le plaquer, selon la phrase de Viollet-le-Duc, comme une dépouille ou comme un masque sur des masses de maçonnerie compactes (2). Mais quant à la vérité, dira-t-on qu'elle soit affaire seulement de franchise, de sincérité dans l'expression de la fonction ? A la façon dont Le Corbusier pourra écrire qu'en 1921, lors de la créa-

(1) Ibid., p. 106-107.

(2) Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'Architecture, 1863-72.

tion de l'Esprit Nouveau, "l'architecture boudait à l'événement moderne, boudait aux conséquences inquiétantes des techniques modernes : elle "habillait" encore" (1). L'architecture a-t-elle à ce point partie liée avec la mimesis, qu'il n'y ait pour elle de salut que dans la réitération des faits, sinon la copie, l'expression conformes ?

La question est d'une urgence suffisante pour que le second temps de la fonction-signe, celui de sa re-fonctionnalisation, nous retienne davantage que le premier, correspondant à la sémantisation des fonctions. L'analyse de Barthes ayant pour nous l'intérêt qu'elle signale que cette fonctionnalisation récurrente correspond en fait elle-même à une seconde institution sémantique, et qui donne lieu de se produire à un système connoté, c'est-à-dire, en termes sémiologiques, à un système dont le plan d'expression (celui des signifiants) sera lui-même constitué par un système de signification : soit en l'occurrence celui des fonctions-signes, en tant, comme on va voir, qu'à être instituées comme signes, elles s'avèrent faire système. C'est dire que si, dans ce deuxième temps, la valeur de signe pourra paraître s'effacer au bénéfice de celle de fonctionnalité, ce ne sera pas nécessairement dans le sens d'un mimétisme. En fait, la représentation que Le Corbusier aura travaillé à imposer de la maison comme d'une machine à habiter correspond bien à une seconde institution sémantique du type de celle que décrit Barthes, et qui, à s'opérer selon les voies d'un discours "second", se donne pour irréductible à toute sémantisation comme à toute réitération des fonctions constructives. L'architecture, si elle est

(1) Le Corbusier, Vers une architecture, p. X.

consécutives à l'esthétique de l'ingénieur, opère au-delà du registre constructif : "La Construction, c'est pour faire tenir l'Architecture, c'est pour émouvoir" (1). Mais les effets auxquels l'architecture peut et doit prétendre, pour être d'une autre nature que ceux auxquels vise l'ingénieur n'en procèdent pas moins d'une opération analogue : dans un cas il s'agira de réaliser, dans l'autre de donner la mesure d'un ordre qui, dès lors que calculé, entrera en résonance avec celui même du monde, sinon de la nature. Détour de la mimesis : l'architecte prendra modèle sur l'ingénieur qui, procédant selon les voies de la connaissance et employant le calcul, "issu des lois de la nature", montre le chemin et "tient la vérité" (2); il ne l'imitera pas. Mais c'est que l'architecture, à se vouloir abstraite, n'est pas de l'ordre du fait mais de l'idée : "L'asbtraction architecturale a ceci de particulier et de magnifique que se racinant (sic) dans le fait brutal, elle le spiritualise, parce que le fait brut al n'est pas autre chose que la matérialisation, le symbole de l'idée possible. Le fait brutal n'est passible de l'idée que par l'ordre qu'on y projette. Les émotions que suscite l'architecture émanent de conditions physiques inéluctables, irréfutables, oubliées aujourd'hui" (3).

La re-fonctionnalisation du signe "maison" (comme celle du signe "palais", l'échec du projet présenté par Le Corbusier au concours pour le Palais des Nations à Genève ayant été à l'origine d'une prise de conscience et, sous l'espèce des CIAM, de la première institutionnalisation du Mouvement Moderne en tant que tel), cette re-fonctionnalisation implique bien

 (1) Le Corbusier, Vers une architecture, p. 9.

(2) Ibid., p. 7.

(3) Ibid., pp 15-16.

le recours à un langage second qui la déclare "faite pour y habiter" comme un fauteuil est fait pour s'y asseoir et un palais pour y travailler et non pour être un "mausolée représentatif" (1) : soit le langage même que Le Corbusier aura mis en oeuvre dans ses écrits, "l'utopie" (2) de la machine à habiter (comme celle de la machine à travailler), un langage dont il vaudrait d'analyser la ressource qu'il aura empruntée d'une combinaison calculée de l'image et du texte. Pareille combinaison n'allant pas elle-même sans clins d'yeux, le faire-signé apparaissant comme l'une des opérations fondamentales de l'institution sémantique de la modernité : le texte prend langue avec l'image et l'image avec le texte, dans un chassé-croisé permanent, le mouvement de re-fonctionnalisation (comme déjà celui de sémantisation des fonctions) procédant du découpage, du classement, et de la redistribution des signes, mais sur la base d'un système de signification que le texte, jouant à la façon de la publicité, encore qu'à de tout autres fins, de l'image de marque de la modernité, présente comme déjà constitué : "notre vie moderne, toute celle de notre activité, à l'exception de celle de l'heure du tilleul et de la camomille, a crée ses objets : son costume, son stylo, son ever-sharp, sa machine à écrire, son appareil téléphonique, ses meubles de bureau admirables, les glaces de Saint Gobain et les malles "Innovation", le rasoir Gillette et la pipe anglaise, le chapeau melon et la limousine, le paquebot et l'avion" (3). N'échappant encore à la "même

(1) Ibid., p. XXI.

(2) "Une maison est faite pour être habitée - pas possible ! - mais oui ! - vous êtes un utopiste!", Ibid., p. 94.

(3) Ibid., p. 73.

esthétique" dont ces objets témoignent, par le détour de l'image et des opérations auxquelles elle prête, que la seule maison (pour ne rien dire du palais). Il est sûr que " lorsqu'une époque possède le plan d'un logis, c'est que son évolution sociale s'est fixée et qu'un équilibre existe. Nous n'en sommes pas là" (1). Mais si, dans une société en pleine refonte, "tout est bouleversé par la machine" (2), est-ce à dire qu'il puisse l'être aussi par la maison, voire par le palais, dès lors que ceux-ci seront eux-mêmes conçus comme des machines ?

II. LE FANTASME OSSEUX DU FONCTIONNALISME

Ignorant ces questions, qui ont cependant leur importance au regard d'une interrogation sur les signes de la modernité, on voudrait se tenir ici au plus près de la détermination constructive - sinon constructiviste - à laquelle obéit l'idéologie moderniste (et cela jusque dans l'oeuvre écrite et bâtie de Le Corbusier, si attentif que celui-ci se soit voulu aux exigences proprement architecturales : "L'heure est à la construction, pas au badinage" (3)). Prenant le terme "construction" au sens strict, et si l'on peut dire au sens structural, quitte à s'inscrire en faux contre l'argument du même Le Corbusier, lui qui estimait que les architectes n'étaient que trop portés à discuter de structure (4). A for-

(1) Ibid., p. X.

(2) Ibid., p. XIII.

(3) Ibid., p. 79, et dans le même sens (p. 87) : "Si nous sentons le besoin d'une autre architecture, organisme clair, apuré, c'est qu'en l'état actuel la sensation d'ordre mathématique ne peut pas nous atteindre parce que les choses ne répondent plus à un besoin, parce qu'il n'y a plus de construction dans l'architecture".

(4) Ibid., p. 8.

muler en termes sémiologiques la question du rapport entre architecture et construction, la notion s'impose en effet bientôt (sinon le fantôme) d'un ordre fonctionnel préalable à toute sémantisation de premier comme de second mouvement et dont emprunterait nécessairement toute constitution ou institution de signe. Si l'architecture a quelque droit à se présenter comme un langage, quand elle ne se veut pas "parlante", c'est dans la mesure où le plan de l'expression qui correspond au premier temps de l'opération de sémantisation des fonctions se modèle, directement ou indirectement, sur un ordre fonctionnaliste supposé cohérent, et où chaque membre architectonique est censé entretenir avec l'ensemble où il s'insère aussi bien qu'avec chacun des éléments dont celui-ci est constitué un rapport (suivant le mot de Viollet-le-Duc) "raisonné". Si l'architecture peut paraître fonctionner comme un langage, c'est d'abord qu'elle offre le modèle d'un agencement, d'une construction, d'une structuration antérieure, logiquement parlant, à l'opération même du sens : le modèle, si l'on veut, d'une double articulation, la bâtit elle-même devant satisfaire, pour tenir, à un certain nombre de contraintes structurales : hors de quoi, il ne saurait être d'architecture, pas plus d'ailleurs que de langage, de mythe ou de mathématiques . L'architecture se fonde ainsi, en son opération même (et à supposer que celle-ci doive être distinguée de la construction au sens strict du terme) sur la donnée d'un ordre qui, à être posé comme strictement fonctionnel, et comme susceptible à ce titre d'entrée en résonance avec d'autres morphologies, mathématiques, musicales, n'en prête que mieux à une relève dans l'ordre sémantique.

Mais, s'il en va ainsi, on admettra qu'il ne soit guère possible de postuler l'existence, en matière d'architecture, d'un niveau purement dénoté, correspondant à une sémantisation univoque des fonctions. Car l'institution du signe architectural - comme on le voit sur l'exemple de la colonne telle qu'elle s'inscrit au principe de l'ordre classique - emprunte, directement ou nous, d'un système qui est lui-même structuré, d'entrée de jeu, comme un langage. C'est dire que les fonctions elles-mêmes ne peuvent qu'apparaître comme connotées dès lors qu'elles prêtent à une relève sémantique immédiate et quasi spontanée. Mais, réciproquement, l'opération de re-fonctionnalisation n'a nul besoin, pour s'accomplir, d'emprunter les détours d'un langage second, puisqu'aussi bien l'appareil constructif peut fournir matière à un travail formel qui présente lui-même, comme on verra, nombre de traits d'une opération discursive. On conçoit dès lors les raisons du succès de l'idéologie fonctionnaliste : c'est que celle-ci aura prétendu articuler en termes proprement structuraux la question du rapport entre architecture et construction. Mais on en mesure du même coup les limites, qui sont d'ordre sémiologique : à réduire l'architecture à l'expression des fonctions, au premier chef constructives, l'idéologie fonctionnaliste satisfait en tous points aux exigences de la mimesis; la forme n'est "vraie" que si elle traduit la fonction, si elle la réitère, la re-produit, la répète, et ce faisant, la re-constitue, la ré-institue - ce que le fonctionnalisme prétendait précisément éviter - en tant que signe.

Les remarques qui précèdent permettront peut-être de mieux démêler les raisons profondes de la prévalence, dans

l'imaginaire de la modernité autant que dans sa symbolique, d'un modèle de structure qu'on dira "osseux". Sans doute la conception de la structure comme une ossature constituée d'éléments discontinus et articulés, comme un squelette fait pour soutenir le corps de l'édifice, sans doute ce fantasme a-t-il ses origines historiques dans le développement de la construction en fer et les modes nouveaux de combinaison des membres architectoniques qu'elle autorisait. Siegfried Giedion a justement insisté sur le retentissement architectural non pas seulement des techniques nouvelles mais de leur mise en oeuvre industrielle et dans la perspective d'une industrialisation du bâtiment. Et c'est bien l'industrie, en effet, non la "technique", qui aura imposé la notion d'un assemblage d'éléments standardisés, aussi bien de la maison elle-même comme standard. "L'architecture agit sur des standards" (1) : en fait de standard, l'essentiel du travail du XIXème siècle, avant l'événement Chicago, aura porté non sur de "grosses" unités (du niveau "maison" ou "palais"), mais sur des unités syntagmatiques de niveau inférieur et sur les règles qui présidaient à leur association; l'ingéniosité constructive, sinon l'invention architecturale s'exerçant sur des éléments produits ou non en série, mais qui, dans leur conception comme dans leur utilisation, étaient directement liés aux développements de l'industrialisation comme au progrès des transports et aux nouvelles manifestations du règne de la marchandise. Ainsi que l'écrivait Walter Benjamin, "avec le fer, pour la première fois dans l'histoire de l'architecture, intervient un matériau artificiel. Il est sous-jacent à une évolution dont le rythme

(1) Le Corbusier, op. cit., p. 115.

va s'accélérer au cours du siècle. Il reçoit une impulsion décisive lorsqu'il s'avère que la locomotive, dont les premiers essais datent des années qui précèdent 1830, ne peut circuler que sur des rails de fer. Le rail est le premier élément de fer susceptible d'être monté; le précurseur de la poutrelle. On refuse le fer pour les maisons d'habitation, mais on l'applique aux passages, aux galeries d'expositions, aux gares, aux édifices qui servent à des buts transitoires" (1).

Utilisées dès le début du XIXème siècle pour la couverture de vastes ateliers, passages ou halls d'exposition, les structures en fonte ou en fer forgé, dont la conception est en fait antérieure au triomphe du chemin de fer, mais dont le mode d'assemblage emprunte directement de l'expérience acquise dans la construction des ponts et des machines à vapeur (2), aussi bien que les ossatures portantes de grande hauteur, conçues par les architectes de Chicago dans les années 1880, et dont l'érection aura été rendue possible par l'emploi, en association d'abord avec des colonnes de fonte mais bientôt étendue à l'ensemble du squelette, de poutrelles d'acier fournies par l'industrie sidérurgique, ces structures et plus encore ces ossatures étaient en effet bien faites pour solliciter l'imagination structurale et la fournir de modèles dont elle a aujourd'hui le plus grand mal à se déprendre. Eléments discrets, en nombre fini, mais récurrents, et dont l'assemblage obéit à des règles de conjugaisons strictes;

 (1) Walter Benjamin, "Paris, capitale du XIXème siècle", tr. fr., Poésie et Révolution, Paris, 1961, p. 124 (je souligne)

(2) Cf. l'analyse par Giedion des dessins préparatoires pour la filature construite par Boulton and Watt en 1801. Espace, temps, architecture, tr. fr. Bruxelles, 1968, p. 137.

membrure, qu'elle se dissimule ou s'exhibe, qui fait l'armature de l'édifice dont elle paraît régler l'entière économie. En fait, il aura longtemps été bien loin d'en aller ainsi : la question ayant été posée en 1924, de savoir si les colonnes de fontes insérées dans des piles de brique utilisées par William le Baron Jenney dans la construction du Home Insurance Building, si ces colonnes soutenaient les charges non seulement des planchers mais des murs et de la maçonnerie de brique elle-même dont elles étaient enrobées, un sondage fut fait, qui apporta la preuve que tel était bien le cas; mais ce bâtiment (ruiné en 1931), s'il a marqué une étape importante dans le progrès de l'idée structurale, était fort éloigné de satisfaire en toutes ses parties au modèle du "squelette" tel que celui-ci devait fonctionner dans l'imaginaire moderne : l'ossature, entre autre, ne comportait aucun élément de contreventement; et ce n'est que par abus de langage qu'on aura qualifié de "mur-rideau" des cloisons de brique qui n'étaient, et pour cause, ni suspendues ni même accrochées à la structure (1). Mais telle aura été la prégnance du modèle "osseux" de la structure, que le Home Insurance Building continue d'apparaître, et à juste titre, au regard des critiques les plus attentifs aux compromis techniques et plastiques dont il portait la marque, comme le pas décisif dans la mutation qui "du crustacé engoncé dans son armure de pierre" qu'ait jusque là la bâtisse aura fait "un vertébré seulement habillé d'une peau légère".

 (1) cf le rapport présenté en 1932 par la Western Society of Engineers, in Frank A. Randall, History of the Development of Building Construction in Chicago, Urbana, 1949, p. 105-107.

(2) Carl W. Condit, The Chicago School of Architecture. A History of Commercial and Public Building in the Chicago Area, 1875-1925, Chicago, 1964,

Comparaison éclairante, aujourd'hui où l'apparition des structures inédites en coques et voiles de béton continues ne va pas sans poser à la pensée structuraliste des problèmes que celle-ci n'est pas préparée à prendre en compte. Sauf pour elle à se transformer profondément et à renoncer à quelques uns de ses préjugés, sinon de ses fantasmes les mieux enracinés (à commencer par le fantasme osseux qu'on a dit, pour ne rien dire de l'a priori qui voudrait que les structures soient en nombre fini, fixé de toute éternité et, semblerait-il par la Nature elle-même) : suivant en cela l'itinéraire de pensée qui aura été imposé à quelques uns des "maîtres" de l'architecture moderne, et qui pourrait être pour la pensée structuraliste, si celle-ci y prenait garde, d'un grand enseignement (1). Encore la prévalence du modèle osseux

(1) Ainsi Walter Gropius : "L'idée de vaincre les complexités de la construction moderne en créant un espace universel flexible est insolite. Mais si elle était exclusivement liée à la méthode du pilier et de la poutre - puis utilisée comme formule par des mains incompétentes - elle serait destinée à devenir monotone. Le progrès technique nous a apporté d'autres éléments constitutifs de la forme qui stimulent l'imagination : la construction en coquille, qui absorbe les poussées - compression et tension - d'une manière continue et permet les performances les plus audacieuses avec le moindre effort matériel. Ce développement tout récent est un autre procédé de simplification qui peut conduire au toit devenant l'édifice même, renfermant l'espace universel, alors que tout le reste n'est qu'accessoires flexibles. Ces deux approches - le pilier et la poutre ou la construction en coquille - sont des éléments authentiques de l'architecture moderne. Pouvons nous avoir une préférence exclusive pour l'un ou pour l'autre ? Non. Je crois que le choix réside dans le tempérament et le goût de l'architecte et les circonstances avec lesquelles il est confronté. Les deux données continueront à exister côte à côte ou seront intégrées l'une dans l'autre", Walter Gropius, "La boussole intérieure" (1968), tr. fr. in W.G. Apollon dans la démocratie, Bruxelles, 1969, pp 24-25.

obéit-elle peut-être à d'autres motivations qu'épistémologiques ou idéologiques. Dans le livre qu'il a consacré à l'architecture animale, Karl von Frisch aura été amené à faire place, d'entrée de jeu, aux formes architecturales qui existent chez les êtres, même les plus primitifs, et dont on peut suivre l'évolution jusque chez les êtres supérieurs. Or cette évolution revêt, dans le discours du naturaliste, un sens, sinon une finalité : " Depuis les squelettes internes des protozoaires et des éponges, les socles de chaux des polypes et les coquilles d'escargots, un droit fil nous conduirait, en passant par les squelettes de protection et de soutien des autres animaux, jusqu'à l'ossature de l'homme" (1). On notera que l'énuméré associe deux types de structures : le squelette et la coquille. Squelettes siliceux, produits par concrétion, de protection et de soutien des radiolaires, squelettes élastiques faits d'une matière cornée, des éponges, mais aussi coquilles des foraminifères ou des limaçons, etc. S'il ignore curieusement la coquille parfaitement lisse dont s'entoure l'embryon pour s'y enclorre jusqu'au jour où l'oisin aura développé une armature assez solide pour lui permettre de s'en défaire, le discours du naturaliste apporte au fantasme originel du fonctionnalisme, sinon du structuralisme lui-même, sa justification dernière : l'ossature de l'homme apparaît comme le terme de la série biologique en même temps que comme le point de départ de développements techniques imprévisibles.

(1) Karl von Frisch, Architecture animale, tr. fr., Paris 1975, p. 31.

III. LA MODERNITE STRUCTURALE

Structure, de struere, "construire". Conformément au principe énoncé par A. Meillet, et qui veut que le passage d'une langue particulière, par exemple technique, à la langue commune, constitue l'un des ressorts de tout changement de sens, le terme aura été tout d'abord emprunté au vocabulaire du bâtiment. Structura désigne essentiellement chez Vitruve un mur fait de briques ou de moellons noyés dans un mortier (1). C'est dire que s'il aura d'emblée assumé une connotation constructive, le terme n'impliquait pas à l'origine la notion d'un assemblage d'unités discrètes et d'un système réglé de dépendances internes, mais celle seulement d'une concaténation plus ou moins amorphe d'éléments mal différenciés (2). Pour Alberti - et le pas est décisif - structura ne connote plus une technique mais désigne une partie de l'architecture : le terme s'appliquant à toute paroi (paries) verticale servant de support à une couverture (tecton), au sens le plus large du terme (3). Mais paries, qu'est-ce à dire, si le "mur" lui-même apparaît comme une structure, au sens moderne du mot, et qui se laisse analyser en couches horizontales d'appareils différents en même temps qu'en un revêtement extérieur, l' "écorce" (cortex), et un remplissage lui-même conçu comme une "farce" (media muri infarcinatio)? Qu'est-ce-à dire surtout,

(1) Vitruve, De architectura, livre II, chap 8.

(2) Cf. Hubert Damisch, article "Structure", Encyclopaedia Universalis.

(3) cf Leone Battista Alberti, De re aedificatoria, Livre III, chap. 6.

si outre la distinction entre les couches dont la paroi est constituée, dans le sens vertical autant qu'en épaisseur, s'impose le partage entre les parties du mur qui ressortissent à l'ossature, à savoir les angles et les contreforts, piliers ou colonnes qui y sont insérés et qui fonctionnent, dans les termes mêmes d'Alberti, comme autant d'os appelés à supporter la couverture (1) et les parties de remplissage établies entre les éléments porteurs (2) ?

Il nous importe assez peu de savoir si à l'époque où il rédigeait son traité Alberti était encore sous l'emprise des traditions constructives du Moyen Age : l'essentiel est que soit mis ici en évidence le passage d'une conception "continuiste" de la structure à une conception dis-continuiste où cette même structure apparaît comme un ensemble articulé, constitué d'éléments substituables (ainsi qu'il en allait déjà d'un temple grec, dont les colonnes de bois ont pu être remplacées par des colonnes de pierre sans que le système en ait été altéré, ni que le temple - pas plus que le vaisseau d'Argo - ait changé de nom). Prélude à la notion dynamique de la structure que retiendra le XIXème siècle pour l'avoir formée, longtemps avant Viollet-le-Duc, sur le modèle plus ou moins fantasmé de l'architecture gothique, mais qu'il aura été dans l'incapacité de faire passer dans les faits avant que

(1) "Sunt et inter primarias parietum partes vel in primis praecipui anguli et insertae conceptaeque seu pilae seu columnae seu quidvis istius modi quod quidem sustinendis tradeationibus arcibusque tectorum illis columnarum sunt loco : quae omnia appellatione ossium veniunt", *ibid*, f° 36.

(2) "Quae autem inter has primarias partes intercurrunt atque extenduntur recte complementa nuncupabuntur", *ibid*.

les moyens lui aient été donnés, sous l'espèce d'abord de la construction métallique, et ensuite du béton armé, de concevoir des armatures travaillant aussi bien à l'extension qu'à la compression. En fait, le fer aura été associé dès l'origine à des formes de travail recevables dans la construction en brique ou en pierre. Là où Francastel juge que le métal travaillant à la traction ne serait apparu qu'avec les ponts suspendus, l'emploi du fer aura très tôt autorisé, dans le contexte de la construction en bois, et sous l'espèce de clavettes, etc., des assemblages relativement complexes et soumis à des forces longitudinales. Mais le métal aura également été employé, plus tôt encore, pour le chaînage des murs par ancre, entrants ou tirants. Et si le développement de la construction métallique a été longtemps entravé par des modes d'assemblage, sinon de verrouillage, trop précis, trop mécaniste, ce trait est sans doute à mettre en relation avec le fait que les premiers entrepreneurs de charpentes mécaniques auront été des serruriers (1). Par où l'on voit que l'histoire de la serrure "Yale", telle qu'on peut la lire dans Mechanization Takes Command, que cette histoire a bien la valeur de symptôme que lui assigne Siegfried Giedion : chaque élément en ayant été conçu pour pouvoir être usiné sur machine et conformément au principe même de la machine-outil qui veut que toutes les pièces en soit par définition interchangeables, ce qui a pour effet tout à la fois qu'elles puissent être remplacées sans que la machine en soit affectée dans son fonctionnement, mais aussi qu'elles prêtent à toutes

(1) Remarque due à Pierre Saddy, dont les informations sur tous ces points nous ont été précieuses.

manières de substitutions qu'on dira paradigmatiques (un outil d'un certain type pouvant être substitué à un autre, servant à une opération différente), et les possibilités de la machine en étant multipliées d'autant (1).

Il est sûr qu'à considérer les techniques autant que les principes d'assemblage mis en oeuvre par les spécialistes de la construction mécanique dès le début du XIXème siècle, on ne peut qu'être frappé par le caractère relativement élémentaire de ceux qui ont été appliqués à Chicago, à la fin de ce siècle. A bien des égards, les structures en treillis conçues par Eiffel peuvent apparaître comme singulièrement plus "avancées" que les assemblages perpendiculaires, du titre poutre-colonne, où excellèrent les architectes américains. N'anticipent-elles pas, ces structures (à commencer par la structure élémentaire, véritable élément générateur du système, à savoir la poutre en treillis, constituée qu'était celle-ci d'éléments sans autres identité propre que celle qu'ils empruntent de leur opposition) sur la conception d'un espace-réseau, un espace - dans les termes de Maurice Besset - où s'établiraient de point à point des liaisons multidirectionnelles exprimées par des faisceaux de droites ou de surfaces gauches, conception qui s'opposerait dans son principe à la notion post-cézannienne ou cubiste de l'espace, fondée sur la superposition et le recoupement de plans imbriqués (2)? N'anticipent-elles pas, ces structures, sur les coupoles réticulées d'un Buckminster Fuller, autant

 (1) S. Giedion, Mechanization Takes Command, A Contribution to Anonymous History, New York, 1948. Giedion note fort opportunément que les catalogues de machines-outils auront d'emblée accordé moins de place à la représentation des machines elles-mêmes qu'à celles des pièces dont celles-ci étaient composées ou différents outils qui pouvaient s'y adapter.' Op. cit., p49.

(2) Maurice Besset, Gustave Eiffel, Milan, 1957.

que sur les structures en coque et le voiles de béton continus preuve, s'il en était besoin, qu'un même ordre structural peut s'imposer à travers des substances différentes ? Et quant aux colonnes de fonte creuses, usinées par Boulton & Watt, et dont la conception témoigne de l'expérience acquise par la firme dans la construction des machines à vapeur (1), comment n'y pas voir, appliquée à l'un des éléments clé, dans tous les sens propre et figurés du terme, de l'architecture (et de la moderne aussi bien), l'amorce du travail auquel cet élément aura été soumis et qui trouve aujourd'hui sa conclusion provisoire dans les piles allant s'évidant progressivement de bas en haut du CBS Building de Saarinen aussi bien, à un autre niveau et à une autre échelle, que dans le projet de Louis Kahn pour le Parlement de Dacca. Projet dont son auteur a su expliciter de façon saisissante le mouvement générateur : "La colonne n'impose pas sa force à l'intérieur, mais vers l'extérieur. Cette force, elle veut la manifester toujours davantage ; elle ménage un vide toujours plus grand à l'intérieur, et devient consciente de ce vide. Si vous magnifiez cette pensée, la colonne devient de plus en plus grande, sa périphérie s'amincit de plus en plus et au centre apparait une cour" (2).

L'évidement du signe, et jusqu'à son élision, le manque du signe à sa place, qui constitue l'un des traits les plus caractéristiques de l'architecture internationale des années 1930 (3) aura lui-même impliqué, comme son préalable technique,

 (1) Giedion, Espace, temps, architecture, p. 137.

(2) Louis Kahn,

(3) cf ci-après chapitre 6.

l'avènement d'une structure en ossature, nettoyée de toute chair. Ainsi que l'écrivait encore Louis Kahn, "au Moyen Age les architectes bâtissaient avec de la brique compacte. Actuellement, nous pouvons le faire avec des corps creux. Les volumes, entourés par les éléments de construction, sont aussi importants que ces éléments mêmes (...) La tendance à considérer les vides comme jadis on considérait les pleins provient de l'usage toujours plus fréquent des structures évidées ou de châssis formant cadres" (1) .

C'est dire que pour Kahn lui-même, le changement de signe qui caractérise l'architecture dans le moment de sa modernité, ce changement était lié à une donnée proprement constructive, sinon technique. Mais si cette donnée a un sens (celui-là qu'aura entendu lui donner l'architecte, et dont l'impact se retrouve jusque dans le plan de 1952 pour le centre de Philadelphie, avec sa trame régulière trouée de zones d'arrêt circulaires, incorporées au mouvement général (2)), c'est en tant qu'elle autorise une véritable architecture du vide, ou pour mieux dire, du creux, elle-même fondée sur l'évidement, le creusement progressif des signes. La modernité s'articule sur un élément posé comme archétypal (la colonne), élément qu'elle historicise en le travaillant jusqu'à le reconduire à sa limite. Travail sémantique par excellence : il n'est pour s'en convaincre que de rapprocher, comme autant de jalons dans un même processus, l'opération de Kahn sur la colonne et les structures circulaires creuses, d'expériences aussi contradictoires que la colonne ruinée du Désert de Retz ou le projet de Loos pour la Chicago Tribune, de 1922, lequel est bien autre chose que le premier

(1) Louis Kahn, cité par Romaldo Giurgola et Jaimini Mehta, Louis I. Kahn, Zurich, 1975, p. 230.

(2) Ibid., p. 226 et sq.

manifeste d'une culture "Pop" que veut y voir Tafuri (1). Loin que ce dernier projet ait été fondé, en son principe comme en ses effets, dans la simple extraction d'un élément "linguistique" hors de son contexte (l'ordre classique), il jouait de la façon la plus ambiguë des avatars, sinon de l'histoire, d'un signe qui avait de longue date conquis son autonomie pour se présenter comme un monument (2), et un monument qui, à prendre valeur de symbole, ne pouvait manquer de se vider finalement de sa substance, et comme déjà la colonne Trajane, de sonner creux.

Il n'en importe que davantage d'insister sur le fait que les traits communément retenus pour distinctifs de la modernité architecturale, s'ils se seront peu à peu dégagés au XIX^{ème} siècle, parallèlement aux développements des techniques constructives, que ces traits n'auront pris leur vraie portée que par référence à un modèle structural dont le gratte-ciel sur ossature métallique devait apparaître comme la première expression systématique. Siegfried Giedion a noté que dès 1790, la couverture conçue par Victor Louis pour le Théâtre Français témoignait, dans le tracé des fermes, d'une connaissance intuitive du moment d'inertie (lequel n'avait pas encore trouvé sa formulation scientifique), l'ensemble de la construction étant d'une balance si parfaite qu'elle n'avait pour la supporter que des murs relativement minces (3). Réduction progressive des éléments porteurs,

(1) Tafuri, Théories et histoire, p. 101.

(2) Cf Werner Haftmann, Das Italiänische Säulenmonument, Leipzig, 1939.

(3) Giedion, op. cit., p. 126.

à commencer par le mur remplacé dans cette fonction par l'ossature, et qui se poursuivra avec celle du diamètre des piles ou colonnes destinées à supporter les charpentes, plafonds, voûtes et toitures. Mais aussi bien nouveaux modes d'assemblage qui permettront bientôt d'établir les supports en retrait, voire en débors par rapport à l'enveloppe, ouvrant ainsi la voie à une architecture décidément moderne dans le sens désormais historique du terme.

Que les traits de cette architecture aient pour la première fois cristallisé en système à Chicago, dans les années 1880, le fait est désormais avéré. L'important est qu'une fois acquis le porte-à-faux, et le mur éliminé en tant que structure portante, les conditions étaient réunies pour que puisse s'imposer une définition de la nouvelle architecture fondée sur une exacte appropriation des moyens et des fins. Cette définition, il aura fallu attendre 1925 pour la voire avancée par Le Corbusier sous le titre des "Cinq points de l'architecture moderne" (1) : des "points" dont on ne saurait trop souligner, aujourd'hui, que s'ils faisaient en effet système, c'était à en emprunter la ressource d'un système structural qui aura mis plus d'un siècle à s'imposer. Qu'il s'agisse des pilotis ou des toits-jardins, rendus possibles, dans les termes de Le Corbusier, par l'utilisation du ciment armé; du plan-libre, en effet libéré de l'esclavage des murs portants qui, partant du sous-sol, vont se superposant tout en imposant un cloisonnement identique; de

(1) Le Corbusier et Pierre Jeanneret, "Les Cinq points de l'architecture moderne" (1925), in L.C. et P.J., Oeuvre complète, 1910-1929, Zurich, 1964, p. 128.

la fenêtre en longueur, dont l'avènement, au titre d'élément mécanique type de la maison, aura lui-même été la conséquence de la révolution introduite dans l'histoire de la fenêtre par l'emploi du ciment armé, lequel autorise la fenêtre à courir d'un bord à l'autre de la façade (quand elle ne tourne pas autour de ses angles); et enfin de la façade libre, traitée comme une simple membrane isolante, mais dont la notion n'en supposait pas moins, toujours dans les termes de Le Corbusier, que les poteaux étant établis en retrait de façade, le plancher se poursuit en porte-à-faux : " Avec le béton armé on supprime entièrement les murs. On porte les planchers sur de minces poteaux distribués à de grandes distances les uns des autres; Le sol est libre sous la maison, le toit est reconquis, la façade est entièrement libre (...), les fenêtres, sans être interrompues, peuvent courir d'un bord à l'autre (...), on n'est plus paralysé"(1) : tous les traits qui peuvent être retenus dans une perspective signalétique trouvent ici leur articulation raisonnée. Mais le seul fait que Le Corbusier ait été à même de traduire dans les termes de la technique nouvelle du béton armé les principes dégagés de longue date dans la construction métallique, témoigne, s'il en était besoin, de la prégnance, par delà toute technique ou esthétique spécifique, du modèle structural, sinon structuraliste, auquel se sera ordonnée, en matière d'architecture comme déjà de construction, la modernité.

 (1) Ibi., pp 128-129.

.VI CONSTRUIRE CORRECTEMENT

Dans une allocution prononcée en 1891 devant la National Association of Builders, le premier grand critique d'architecture que l'Amérique ait connu, et qui venait de publier un retentissant article sur le pont de Brooklyn (1), Montgomery Schuyler dénonçait dans le divorce entre l'architecture et la construction "le vice radical de l'architecture moderne en général, sinon de l'architecture américaine en particulier" (2). Le divorce entre l'architecture et la construction, c'est-à-dire comme l'orateur devait le préciser aussitôt, entre la poésie et la prose de l'art de construire : la ligne de partage ne passant par conséquent pas entre l'art et la technique, mais à l'intérieur même du construire entendu comme un art. Mais si prose il y a, et poésie, la différence entre elles n'est pas affaire d'inspiration, ni de valeur, ou de toute autre qualité qu'on voudra : elle revient à celle, linguistique, entre deux usages, l'un prosaïque et l'autre poétique, de ce qui devrait dès lors être traité comme - sinon tenu pour - un langage.

On retrouve ici l'idée avancée plus haut, et selon laquelle, en matière d'architecture, si la fonction prête à sémantisation, c'est dans la mesure où elle fonctionne déjà, dans le contexte constructif, sur le mode du signe. Le fait est particulièrement évident dans le cas d'un système comme celui des "Cinq points" de Le Corbusier, où tout partage est impossible entre un plan de dénotation et un plan de connotation : chaque fonction étant d'entrée de jeu connotée dès

 (1) Montgomery Schuyler, The Brooklyn Bridge As A Monument, American Architecture, 1891. Reproduit in Lewis Mumford, Roots of Contemporary American Architecture, New York, 1959. (2) cité par Mumford, op. cit., p. 430.

lors qu'elle joue toujours à la charnière d'un système qui est en lui même irréductible à l'ordre de la valeur d'usage. Le modèle structural de l'ossature a pu être lié, dans son développement, à des impératifs objectifs précis (la couverture de vastes surfaces, la libre distribution des lieux, etc.). Il n'en aura pas moins obéi, dans sa lente maturation comme dans sa cristallisation soudaine, à quelque chose comme un projet, encore qu'en un sens très différent de celui qui a cours dans la littérature sur l'architecture : un projet productif autant qu'économique dans l'acception la plus large du terme, et lié comme on l'a dit aux progrès de l'industrialisation aussi bien qu'aux nouvelles formes de communication et d'échange, et des affaires elles-mêmes, du big business en tant qu'il devait correspondre à une modalité inédite, hautement bureaucratisée mais non étatisée, de l'administration des choses (1).

Les "cinq points de l'architecture moderne" manifestent qu'à se placer sur le terrain de la construction, il n'est pas de dép^hart possible entre la mise en oeuvre constructive des techniques nouvelles et leur mise en oeuvre architecturale. Et c'est, encore une fois, que si architecture il y avait, pour Le Corbusier, celle-ci opérait au-delà de la construction. La différence étant bien pour lui d'ordre qualitatif : là où la construction satisfait à des besoins, l'architecture réalise un ordre qui en appelle à l'émotion. Mais ce n'est pas à dire qu'il n'y ait pas une esthétique de l'ingénieur :

 (1) L'histoire reste à écrire de l'architecture des bâtiments de l'administration publique dans son rapport, de différence, mais aussi d'interférence, d'emprunt, voire de substitution, à celle des bâtiments "d'affaire", mais d'abord du gratte-ciel, et réciproquement : une histoire qui trouve son expression, hautement symbolique, dans le passage du palais de la Société des Nations au gratte-ciel de l'Organisation des Nations Unies.

"écrit en 1920", Vers une architecture prend son départ de l'idée que les ingénieurs font de l'architecture au lieu qu'à cette date l'architecture ne se souvenait plus de ce qui la commence (1). On laissera ouverte la question de savoir si Le Corbusier entendait par là reconduire l'architecture à son origine ou si le commencement qu'il avait en vue doit être entendu comme un fondement, au sens axiomatique. Mais qu'en est-il, dans la perspective ainsi ouverte, du propos d'un Mies van der Rohe, appelant en 1923, l'année de la publication de Vers une architecture, à libérer la construction de toute spéculation esthétique pour refaire de l'acte de construire ce qu'il doit être : un construire (2) ? L'architecte n'allait-il pas, grâce à la ressource que lui en fournissait la langue allemande, jusqu'à écarter l'idée de Form, au sens abstrait, "formaliste" du terme, au bénéfice de cette Gestalt, et d'une mise en forme, d'une activité organisatrice (Gestaltung), et à substituer aux problèmes de forme ceux de la construction, dont la forme n'est jamais que le résultat ? Le mot d'ordre de la Gestaltung, bientôt repris au Bauhaus, recoupant ainsi celui de la construction, prôné par l'idéologie constructiviste; mais s'imposant aussi bien, le rapprochement entre l'idéal miesien et celui de correction structurale que devait définir Pier Luigi Nervi à l'heure même où s'élevait le Seagram Building : "L'architecte est un maître-bâisseur qui trouve dans le langage de

(1) Le Corbusier, Vers une architecture, pp 7-8.

(2) cf les Briefe An die Form (aphorismes sur la forme), publiés en 1923 par Mies dans la revue G (G. comme Gestaltung) qu'il finançait et que dirigeait Hans Richter. Tr. fr. in Architecture d'aujourd'hui, n° 79, septembre 1958, p. 78.

la construction les mots nécessaires à la plus haute expression artistique, tout comme l'homme qui a une maîtrise parfaite du langage peut s'essayer à la poésie" (1).

Si la carrière de Mies van der Rohe apparaît à tous égards comme exemplaire, c'est qu'elle se sera de part en part ordonnée à une idée en même temps qu'à une histoire qui est celle-même de la modernité : et cela, jusque dans le rapport, très précoce, à l'Amérique, sous l'espèce, d'abord, de la découverte, dès 1910, de l'oeuvre de Frank Lloyd Wright : le même Wright qui devait accueillir Mies, près de trente ans plus tard, quand celui-ci, ayant émigré à Chicago, accéda à la direction de l'Armour Institute. Wright dont Mies aura toujours reconnu la dette qu'il avait contracté à son endroit : dette parfaitement lisible aussi bien dans le projet de 1923 pour une "maison de campagne en brique" que dans la villa Tugendhat (Brno, 1930), ou la suite des projets de maisons-patio des années 1931-1938. Mais que l'oeuvre de Mies ait trouvé à s'accomplir à Chicago, soit au lieu même où le modèle structural de la modernité se sera affirmé pour la première fois, ne doit pas faire oublier qu'en 1919 et 1920 Mies avait proposé de construire à Berlin deux gratte-ciel de bureaux aux façades de verre et sur ossature d'acier, mais d'une section autrement complexe que celle des gratte-ciel américains, et qui contredisaient en tous cas de la façon la plus éloquente. aux données de l'architecture traditionnelle. Pans de verre se recoupant à angles aigus, eux-mêmes transparents, ou facades ondulées ; structures développées autour de noyaux abritant les circulations verticales; planchers

(1) Pier Luigi Nervi, Costruire correttamente, Milan, 1955, p. 11

établis en cantilever sur des colonnes elles-mêmes disposées en retrait par rapport au plan des façades et qui semblent moins les supporter que les traverser : jamais le modèle structural de la modernité n'aura trouvé d'expression plus nette, plus tranchée. Le fait que les élèves de Mies érigent aujourd'hui à Chicago des bâtiments librement inspirés de projets qui remontent à plus d'un demi-siècle, a une autre valeur que de symbole : il témoigne de la continuité profonde d'une histoire, en même temps que de la puissance d'un ordre structural qui est loin d'avoir développé tous ses effets.

Dans une allocution prononcée en 1950 à l'Institut technologique de l'Illinois, Mies disait de la technique qu'elle révèle sa vraie nature là où elle est laissée à elle-même, et par exemple dans les gigantesques structures conçues par les ingénieurs. On reviendra plus loin sur l'incidence du gigantisme dans la définition de l'objet architectural. Mais si la technologie structurale constitue le fait dominant de l'époque, est-ce à dire qu'elle soit appelée à remplacer l'architecture, une architecture jusque là ordonnée à la volonté de pouvoir (Rome), à la religion (Moyen Age), voire, dans les termes de Mies, à la définition du sujet, qui fait le fond de l'âge classique ? Ce serait ignorer, comme y insistait Mies, que là où la technologie atteint à son accomplissement, elle se transcende en architecture. Par où l'on est renvoyé, une fois encore, au double mouvement qui caractérise la fonction-signe : "l'architecture dépend des faits : mais elle trouve son vrai domaine d'activité dans le règne de la signification" (1).

 (1) "Architecture depends on facts, but its real field of activity is the realm of significance", Address to the I.I.T. (1950), tr. fr. loc. cit., p. 97.

La question se pose donc de savoir ce qu'il en aura été du travail de l'architecture dans l'oeuvre de Mies, étant admis que l'architecture n'a rien à voir avec l'invention des formes. De ce qu'il en aura été de ce travail, en tant qu'il procédait dans l'ordre de la signification, sinon dans celui du signe. De ce qu'il en aura été de ce travail, dès lors qu'il devait trouver son expression la plus immédiate dans les oeuvres de Mies elles-mêmes, et non dans un langage second, celui du discours théorique et critique sur l'architecture. La question imposant de rompre avec le fantasme qui conduit à ne voir dans les édifices conçus par Mies - et qu'il s'agisse de telle maison individuelle ou du Seagram Building, des bâtiments du campus de l'I.I.T. ou du Civic Center de Chicago - que des "prismes vides", et dans ses projets, une "réduction au signe" serait bien dans la note des avant-gardes élémentaristes (1). S'il est vrai de dire que la nette distinction des structures et des volumes, l'accent mis sur les planchers suspendus, etc., ont pour effet que ces projets comme ces réalisations paraissent "exposer leur signe" (2), encore faut-il voir que le travail du signe ne s'arrête aucunement là et qu'il importe d'aller y regarder de beaucoup plus près : chez Mies, il nous en a lui-même averti, le "bon dieu" - s'entend la signification - est dans les détails.

On a justement observé que Wright aura précédé Mies dans la destruction de la boîte, du cube traditionnel, et cela en rompant la barrière, plusieurs fois millénaire, entre intérieur et extérieur, tout en fondant en une même

(1) et (2) F. Dal Co et M. Tafuri, Architettura contemporanea, p. 346.

entité l'espace couvert et ses prolongements. "Le dehors - comme on le lit chez Le Corbusier - est toujours un dedans" (1) Le projet de maison en brique, de 1923, reprend la donnée wrightienne en la traduisant dans les termes de l'esthétique néo-plasticienne. Mais, comme l'observe justement Tafuri, le plan ne donne ici à voir que des signes isolés, distribués dans un réseau idéal, la continuité des volumes par rapport au plan n'étant qu'apparente, et les cloisons étant ainsi disposées qu'elles ordonnent moins un parcours qu'un labyrinthe (2). Or un tel schéma de lecture ne vaut plus pour le Pavillon de l'exposition de Barcelone (1928), dans lequel les possibilités constructives nouvelles sont mises au service d'une dé-construction extraordinairement sophistiquée de la "boîte" classique : l'implantation des parois décalées sous la couverture alvéolaire en porte-à-faux impose l'idée d'un château de cartes. Mais le signe que constitue le porte-à-faux n'est tel qu'à être doublement déplacé : par rapport aux cloisons qui paraissent supporter la couverture, en même temps que par rapport au double alignement, parfaitement régulier, de colonnes sur lequel elle repose en fait. La "boîte", s'ouvrant à demi, au terme du parcours, à la façon d'un tiroir ou d'une boîte d'allumettes, pour laisser place, près d'un bassin, à une statue de Georg Kolbe, idole qui, d'être soustraite à l'espace de la cella, a perdu toute valeur d'exposition, mais non d'index. Les contemporains ont noté l'obscurité qui régnait dans le pavillon, à l'exception précisément de ce patio qui n'en était pas un. Les signes

(1) Le Corbusier, Vers une architecture, p. 154.

(2) Dal Co et Tafuri, *op. cit.*, p. 153.

de la cloture comme ceux de l'ouverture s'inversant par la médiation d'un jeu de transparences raffinées : aucune paroi opaque n'interférait directement avec des parois vitrées.

Le Pavillon de Barcelone avait bien lui-même une valeur d'exposition : encore n'exposait-il rien autre chose que lui-même, et l'assemblage, le jeu de ses éléments. Si mise à nu il y a ici, c'est moins celle des signes que du procédé lui-même : Mies renouant sur ce point avec l'inspiration profondément constructive - et du même coup dé-constructive - qui aura été le fait du formalisme, ce même formalisme qu'il aura d'abord feint de vouloir ignorer. Une opération analogue se répète dans la maison présentée à l'exposition de Berlin en 1931, aussi bien que dans les projets de 1931-38, de maisons-patio qui jouent systématiquement de "l'effet-tiroir", ou qui aboutissent à l'idée de la maison Farnsworth (1950). Cette dernière se présentant comme une boîte de verre rectangulaire, détachée du sol, et constituée d'un plancher et d'une toiture joints par deux rangs de quatre poteaux en double T. Dire, comme le fait Tafuri, qu'un pareil objet "expose ses signes", c'est ne pas voir que les éléments dont il est constitué ne prennent valeur de signe qu'à être exposés. A commencer par le plancher suspendu : c'est la suspension qui constitue le signe, celui-ci n'apparaissant, ne fonctionnant comme tel, qu'à être, à la lettre, suspendu, qu'à être donné dans et à travers sa suspension même. Quand il ne fait pas signe qu'à être inversé : le plancher lui-même, à être nettement détaché du sol, les poteaux, à être établis à l'extérieur de la boîte vitrée, et la structure elle-même à ne pas coïncider avec le volume transparent, du fait de l'absence

de poteaux d'angle et du porte-à-faux de la toiture, au dessus de la première travée, formant terrasse.

Cette même dissociation, au moins apparente, de la structure et du volume, caractérise le projet de maison sur plan carré, dit Fifty by Fifty, de 1951, où les quatre côtés qui supportent la toiture, elle-même constituée d'un quadrillage de profilés métallique, sont établis non pas aux angles mais au milieu de chacun des côtés du carré. Sur le plan signalétique, le dispositif avait pour effet de pousser à la limite l'élimination des angles, réduits à la rencontre, à vif, de deux plaques de verre, suivant la donnée de la fenêtre d'angle. L'angle, on l'a vu, où la théorie classique reconnaissait l'un des points forts de la structure et que le modèle de l'ossature moderne semble au contraire tendre à libérer de toute fonction portante, sinon de tout rôle structural (Giedion note opportunément que dans une structure aussi novatrice que pouvait l'être celle conçue par Eiffel et Boileau pour le Bon Marché, à Paris, les angles du bâtiment étaient solidement construits et même renforcés, en façon de tourelles d'angle : précédent qui devait encore s'imposer à Sullivan pour les magasins Carson, Pirie and Scott, construits à Chicago en 1900).

Si l'on peut parler, à propos de la maison Fifty by Fifty, d'une dissociation entre la structure, au sens traditionnel, et le volume (un volume qui, pour être transparent n'en devait pas moins présenter certaines qualités structurales et d'abord la résistance voulue au vent et aux intempéries), les prismes rectangulaires distribués sur le campus de l'Institut technologique de l'Illinois poussent plus avant la séparation des fonctions proprement structurales : selon la

formule qui devait trouver son achèvement dans l'admirable Crown Hall, où une structure que l'on dira secondaire est suspendue à une structure métallique primaire, constituée de quatre portiques, le système permettant d'éliminer tout support intérieur. Encore la dissociation de l'ossature portante et d'une structure que l'on dira, par différence, cartilagineuse, aura-t-elle été acquise dès les premiers bâtiments du campus, aux caractéristiques parois de brique. Analysant l'Alumni Hall, Arthur Drexler note que le traitement "emphatique" des angles tend à dissimuler la régularité structurale sous-jacente (1). L'anti-phrase est révélatrice : car loin que l'angle soit ici souligné, accentué, voire aiguïté comme il pouvait l'être dans le premier projet de gratte-ciel de 1919, l'emphase naît ici, paradoxalement, de l'effacement du signe, ou pour mieux dire, de son inversion. Si ce "détail" a pris à juste titre valeur d'emblème, c'est qu'il résume à la perfection le propos structural qui était celui de Mies : l'angle est en effet traité suivant un profilé en creux, à redants successifs, mais qui n'est aucunement le produit d'un jeu formel. Lorsque Drexler prétend que l'intersection de murs de brique avec une colonne d'angle en acier appelle des cornières d'acier supplémentaires, pour articuler le mur, il commet un véritable contre-sens : car le profilé d'angle correspond en fait exactement à la jointure de l'ossature portante, constituée de piles d'acier enrobées de béton et établies en retrait par rapport au plan des murs extérieurs, et de la structure secondaire, elle aussi en acier, destinée à raidir une double paroi de briques séparées par

 (1) Arthur Drexler, Mies van der Rohe, New York, 1960, pp 25-26.

un vide isolant. L'angle "creux" est engendré par la combinaison de deux de ces nervures, profilées en double T, avec la pile d'angle (en retrait) de l'ossature portante et traduit, dans sa "dématérialisation", la dissociation des deux fonctions, portante et de raidissement, osseuse et cartilagineuse. On sait le parti plastique que Mies a su tirer du jeu entre le parement de brique et les nervures qui l'animent. Mais c'est parler un peu vite que de prétendre, avec Drexler, qu'il aura multiplié à plaisir des éléments métalliques d'une valeur structurale douteuse, une bonne partie de la structure apparente n'étant là que pour le "décor", et partie de l'ossature étant au contraire dissimulée. Car s'il est possible de calculer la résistance d'une structure portante, il n'en va plus de même lorsqu'il s'agit de cartilages qui n'ont pas seulement une fonction de remplissage, mais qui assurent la rigidité du volume en même temps que son isolation.

Que le choix du système structural ait été fondé sur sa "beauté" intrinsèque et les possibilités de modulation qu'il offrait, c'est l'évidence; comme l'est encore le fait que le mode d'assemblage de l'acier, de la brique et du verre devient ici, pour parler comme Drexler, l'architecture elle-même. Mais l'opposition de la structure et du décor n'est pas tenable dès lors que les éléments prétendument décoratifs satisfont à des fonctions structurales précises, si même secondaires, et que les parois de remplissage doivent elles-mêmes non seulement "tenir", mais contribuer à la résistance de l'ensemble.

Si la conception d'un "cartilage" ne présente pas de grandes difficultés techniques, s'agissant d'édifices de faible hauteur, il n'en va plus de même, s'agissant des édifices de grande hauteur. Si les angles du Seagram Building présentent le même jeu de décrochements perpendiculaires que ceux de l'Alumin Hall, la pile d'angle se présentant en retrait par rapport au profilé en double T des murs-rideaux, tandis que le plan au sol du gratte-ciel réitère ce jeu en l'amplifiant, le bâtiment n'a rien pour autant d'un "pur prisme de verre", qui comporte en fait une double façade truquée. Les ingénieurs ayant averti Mies que le gratte-ciel tel qu'il l'avait conçu tomberait au premier coup de vent, Mies aura du accepter de l'étayer par deux épais murs de béton (correspondant aux parois latérales de l'arrière-corps), revêtus de marbre et sur lesquels il aura répété, en trompant l'oeil, la trame quadrillée des façades (1). En fait, le travail de Mies sur le détail, et le soin qu'il aura pris, rompant avec la donnée initiale du modèle structural "moderniste", d'enrober les piles du Seagram Building d'un habillage destiné à les faire paraître établies (comme elles le sont dans les tours du Lake Shore Drive, à Chicago), à l'aplomb des planchers, alors qu'elles sont en fait disposées légèrement en retrait, ce travail prend son sens au regard des développements les plus récents de la construction à Chicago, développements dont on va voir qu'ils contredisent pour partie à la signalétique de la modernité, tout en imposant une définition nouvelle de l'objet architectural, celle-là même à laquelle aura tendu toute l'oeuvre de Mies. Par où

--

(1) Cf John W. Cook, et Heinrich Klautz, Questions aux architectes, tr. fr. Paris, 1974, entretien avec Philip Johnson, p. 30-31.

le propos qui fut le sien prend tout son sens : chercher le bon dieu dans les détails, c'était vouloir tromper le diable, avec lequel il faut aussi compter.

V. MODERNITE ET CATASTROPHE

Pour mesurer l'écart entre les perspectives techniques qui auront été celles de la modernité à ses débuts et les recherches constructives où l'architecture s'est trouvée engagée du fait de son propre développement, de sa propre évolution, point n'est besoin d'en appeler aux structures "nouvelles" : voiles, coques, corolles, grilles, réseaux, structures tendues ou suspendues, etc... Il suffit de s'en tenir à la donnée, désormais classique, de la tour, de l'immeuble vertical de grande hauteur. A sa donnée constructive, abstraction faite de toute considération d'ordre sociologique, démographique, urbanistique ou même typologique. Dans les années soixante, un siècle après le grand incendie de Chicago et dix ans après les premières réalisations de Mies van der Rohe sur le Lake Shore Drive, les tours continuent en effet de monter, toujours plus haut, dans le périmètre du fameux loop ou à son entour, et jusque sur les rives du Lac Michigan. On peut trouver à cette poussée d'apparence irrésistible bien des explications - spéculatives, idéologiques, publicitaires - et même quelques justifications, économiques au premier chef, sinon écologiques (1). Mais la forêt, si l'on peut dire, ne doit pas

(1) A en croire un rapport établi par la New York Regional Plan Association, les grandes villes consomment environ moitié moins d'énergie par habitant que le reste du pays. "Une plus grande densité de population signifie une dépense moindre d'énergie. L'étalement urbain entraîne un gaspillage non seulement d'espace et de temps, mais aussi d'énergie". Les études récentes montrent que l'habitat vertical - avec ses batteries d'ascenseurs mais aussi la réduction qu'il autorise des distances qui séparent les zones d'habitation des zones de travail ou de shopping - n'entraîne pas une consommation d'énergie supérieure à celle de l'habitat pavillonnaire, avec ses interminables réseaux de routes ou de chemin de fer. Tous comptes faits, l'ascenseur représente un moyen de transport plus efficace et moins polluant que l'autoroute.

faire oublier l'arbre, ni les déterminations, les lois auxquelles celui-ci obéit, dans sa pousse comme dans sa structure, sa définition même.

Or c'est la loi, incontournable, le principe générateur de toute construction en hauteur qu'elle tende nécessairement vers une (sa) limite. Un principe, une loi -celle-là dite par les topologistes d'extrémalité (1) - qui appartiennent à la définition même de l'objet : à sa définition non plus seulement technique, esthétique, typologique, mais à sa définition proprement constructive, celle-là qui le définit, précisément, en tant qu'objet construit, et susceptible comme tel de prêter à modélisation, dans tous les sens du mot : soit qu'on puisse en rendre compte à partir de modèles conçus à cet effet, ou qu'il fournisse lui-même la pensée d'un modèle topologique sur lequel travailler. Si l'on admet en effet, avec René Thom, qu'un objet n'existe que si, et seulement s'il est structurellement stable par rapport aux forces qui s'exercent sur lui, il en ira nécessairement ainsi des structures bâties, et au premier chef des structures de grande hauteur, toutes structures dont la complexité va croissant, conformément à la loi qui serait celle de l'évolution. Dans les termes de la théorie, on dira d'un objet structurellement stable qu'il conserve certaines propriétés d'invariance, l'inertie désignant, en mécanique, une donnée intrinsèque aux solides en mouvement ou soumis, en leurs déplacements ou oscillations, à l'action de forces externes dont

 (1) Claude Paul Bruter, Topologie et perception, Paris, 1974, T.I.
 Bases philosophiques et mathématiques, p. 19.

les effets, dans le cas des structures bâties, et qu'il s'agisse du vent ou du feu, peuvent s'avérer proprement catastrophiques (on rappellera pour mémoire que l'inventeur de la Tour, Gustave Eiffel aura consacré les dernières années de sa vie à des recherches sur l'aérodynamisme et la résistance au vent). Claude Paul Bruter rappelle opportunément la formulation que Spinoza a donnée de ce principe : toute chose tend à persévérer dans son être autant qu'il est en elle. Si l'on fait abstraction du finalisme inhérent à cet énoncé, le "autant qu'il est en elle" recouvre une autre loi naturelle que Bruter introduit sous l'espèce d'une observation première : "Tout objet n'est stable que s'il présente quelque propriété d'extrémalité" (l'archétype en étant fourni par la bille qui tourne dans une coupe et ne trouvera à s'arrêter qu'au point le plus creux de celle-ci, là où son énergie potentielle est minimale).

Des propriétés d'extrémalité, toute construction en présente nécessairement dès lors qu'elle satisfait à quelque considération d'économie : économie de matériau, économie d'espace, etc. Sur un terrain d'extension restreinte, "la hauteur optimum d'une structure dépendra largement de sa praticabilité économique en tant que celle-ci est déterminée par la qualité d'espace au sol utilisable qui ne soit pas occupée par les gaines mécaniques ou les cages d'ascenseur. La praticabilité de tous les systèmes structuraux modernes est déterminée par l'analyse de certains facteurs connus : rapport de la hauteur à la profondeur et résistance correspondante à l'action du vent (Wind load)"

 (1) Oswald W. Grube, Peter C. Pran et Franz Schulze, "The Second Chicago School of Architecture : New Structural Systems for Very Tall Buildings", in 100 Years of Architecture in Chicago, Continuity of Structure and Form, Chicago, 1976, p. 74

C'est dire qu'en dehors même de toute considération de rentabilité, la hauteur qu'il autorise apparaît bien comme l'un des traits déterminants du système dès lors qu'à s'accroître elle tend nécessairement vers une limite qui avoisine plus ou moins l'ensemble de catastrophes du système. "Dans les bâtiments de grande hauteur à façades en murs-rideaux, le facteur limitatif est généralement le maximum acceptable de déflexion horizontale de la structure, étant admis qu'un mouvement trop ample non seulement ruinerait les cloisons internes et les plafonds mais serait une cause d'inconfort physique pour les occupants. Dans le calcul de cette déflexion, on utilise le terme de "facteur de balancement" (sway factor). On peut le définir la déflexion horizontale maximum dans son rapport à la hauteur totale de l'édifice. L'expérience la plus récente indique que ce rapport ne doit pas excéder 1/600... Si les structures sur ossature sans entretoisement sont calculées dans les termes de ce facteur de balancement, elles ne peuvent être considérées comme techniquement praticables que jusqu'à une hauteur de dix étages. La raison en est que l'analyse des forces horizontales entraînant le balancement indique que 90 % de la déflexion est causée par le glissement du squelette (ou cisaillement), les 10 % restants étant dus à la tendance propre du bâtiment à se renverser. Dans la construction traditionnelle, sans entretoisement, le cisaillement doit être absorbé par un accroissement approprié de la section des poutres et colonnes. Le calcul des poussées verticales donne des sections plus petites que celles indiquées par les calculs fondés sur l'action du vent.

Celle-ci représente ainsi le facteur décisif. S'agissant de structures métalliques, le calcul montre qu'au-delà de 20 étages l'ossature traditionnelle ne satisfait pas à la condition d'économie en raison du sur-dimensionnement (taille et échelle) imposé aux éléments structuraux pour assurer la résistance au vent" (1).

Catastrophe ne doit donc pas s'entendre seulement ici au sens courant du mot mais dans l'acception, plutôt, où le prend la théorie du même nom : à l'ossature traditionnelle correspond d'une hauteur critique au-delà de laquelle se déclenche un phénomène irréversible et éventuellement brutal (l'édifice se renverse ou s'écroule). A prendre en compte l'habitabilité des espaces intérieurs ou le coefficient acceptable de cisaillement, ce seuil critique devra ^{encore} être abaissé, qui ne saurait être franchi qu'à en appeler à d'autres principes structuraux ou, comme le dit encore René Thom, à une morphologie différente.

On en retiendra pour preuve le travail théorique et pratique accompli à Chicago depuis une vingtaine d'années, travail qui aura trouvé son aboutissement provisoire avec les structures dites tubulaires mises au point par diverses équipes associées à ce même Institut Technique de l'Illinois que Mies Van der Rohe avait eu la charge de construire et de diriger. Un travail fondé pour l'essentiel sur l'idée que la structure donne l'échelle, chaque système structural déterminant l'échelle spécifique de sa mise en oeuvre, sans qu'il soit possible de décider arbitrairement des dimensions d'une construction quelconque. Le

(1) Ibid.

problème étant alors de trouver - ainsi que l'architecte et ingénieur Myron Goldsmith s'y sera essayé dès sa thèse de maîtrise, The Tall Building : The Effects of Scale (1948) - des solutions morphologiques adéquates pour tout accroissement de dimension ou de portée. Elève de Pier Luigi Nervi, après avoir été celui de Mies, Goldsmith se sera fait l'apôtre d'un retour au béton armé pour les constructions en hauteur. Là où 25 étages représentaient la limite généralement assignée à ce type de structures, Goldsmith devait proposer dès 1948 des modèles pouvant aller jusqu'à 50 et même 86 étages. En 1963, Bruce Graham et Fazlur Khan, tous deux partenaires, comme Goldsmith lui-même, de la firme Skidmore, Owings and Merrill - concevaient les premiers bâtiments en béton armé du type tubulaire : ce terme recouvrant un certain nombre de systèmes structuraux où le bâtiment est traité comme un tube rigide. "Le tube rigide du périmètre structural est censé assurer la résistance de l'édifice au vent tout en supportant sa propre charge, ce qui conduit à réduire ou éliminer les coûteux entretoisements intérieurs aussi bien que le mur rideau. Les systèmes tubulaires qui éliminent le surcroît de dépense est à la hauteur tout en réduisant celle destinée à répondre à l'action du vent, ont ouvert de nouvelles possibilités économiques dans la construction de grande hauteur" (1).

 Tubes sur ossature, dont la rigidité est assurée par la disposition en rangs serrés des piles extérieures (l'espacement se réduisant à 1m70 pour l'immeuble d'appartements Chestnut de Witt, de 43 étages (1963). Système dit belt truss, où l'arma-

(1) Ibid. p. 75

ture extérieure de l'édifice est relié en sa partie supérieure et en son milieu à l'armature intérieure qui entoure les ascenseurs : soit un système particulièrement économique pour les structures de 35 à 60 étages (First Center, Milwaukee). Système du tube dans le tube (tube-in-tube), qui peut s'appliquer à la construction en béton et se révèle particulièrement efficace pour les structures comprises entre 50 et 80 étages : un tube central contenant les ascenseurs reçoit les charges verticales, tandis que le tube extérieur assume celle du vent (One Shell Plaza Bdg, Houston) . Système tubulaire à p. les verticales et entretoisement diagonal, qui autorise une économie considérable en termes de matériau (John Hancock Center, Chicago, 1969). Enfin, système des tubes en faisceau, tel que l'illustre la Sears Tower, dernière en date de la série (1974), et qui élève ses 110 étages à 440 mètres de hauteur : "neuf tubes sur ossature, agglomérés en faisceau à la façon de tuyaux d'orgue, par le moyen de ceintures extérieures et de diaphragmes intérieurs, l'intervalle entre les piles étant de 4m60. Chaque tube pouvant être interrompu à la hauteur voulu, le système fait curieusement écho à tel projet constructiviste ou néoplasticien des années vingt (1).

Si le système tubulaire permet d'atteindre à des hauteurs jusque-là interdites, tout en entraînant des économies appréciables, il ne se réduit pas pour autant à une prouesse techni-

 (1) Voir le projet de gratte-ciel pour Moscou présenté en 1923 par N. Ladovski.

que, et ne va pas sans conséquences théoriques autant que formelles. Sur le plan théorique, la mise en série des différents modèles structuraux permet de faire apparaître, en regard de l'axe continu des hauteurs, la suite, discontinue, des seuils (des "points de catastrophe") dont le franchissement impose une transformation morphologique de l'objet, une variation quantitative se traduisant phénoménologiquement parlant par un saut qualitatif. Du même coup, la hauteur se dépouille de ses connotations idéologiques ou publicitaires pour assumer une valeur définitoire : à être ainsi référé à sa limite, un système constructif donné déploie en effet l'ensemble de ses possibilités, tandis que l'objet construit trouve alors sa définition la plus stricte. Le "toujours plus haut" est la meilleure expression de la loi d'extrémalité dans la mesure où celle-ci traduit le caractère nécessairement limité, en extension, des objets (1).

Il reste qu'apparenté qu'il est aux "fibrés" dits tangents (dont le cylindre creux de hauteur infinie offre le modèle trivial) le modèle tubulaire, sous ses diverses espèces (emboîté, fibriforme, en faisceau, etc) ressortit à une morphologie autrement complexe que le cube traditionnel : celui-ci apparaissant comme une forme tout à fait élémentaire, mais dont, à en croire le topologue, ignorant qu' est celui-ci des développements les plus récents de la construction, l'esprit imaginaire des architectes n'aurait pas dépassé le cadre (2). Mais que dire alors des structures en

(1) Bruter, op. cit., p. 20

(2) Ibid. p. 71-78

coques et voiles minces, pour lesquelles la détermination des contraintes et des déformations sous l'effet de facteurs extérieurs de toute nature, aussi bien que celle des seuils de stabilité structurelle, voire des états critiques (fissures, ruptures) est loin d'être acquise, faute pour les ingénieurs de disposer des instruments et des modèles mathématiques indispensables ?

Aucun objet ne satisfait mieux que l'objet architectural à la définition de l'objet comme source de champs de forces, en même temps qu'à l'observation (sur quoi se fonde la théorie dite des catastrophes) selon laquelle tout progrès dans la complexité permet de déployer de nouveaux champs de forces (1). Dans un contexte technique très différent, l'effort d'un Louis Kahn pour - dans les termes qui sont les siens - étendre, à l'aide du béton, l'ordre de la brique et le porter au-delà de ses possibilités intrinsèques, ressortit à une problématique analogue. L'introduction d'un élément horizontal de retenue en béton empêchant l'arc de s'étaler permettra par exemple (selon le système mis en oeuvre dans les bâtiments de l'Institut indien de formation des cadres, à Ahmedabad) de conférer à des arcs en briques une portée beaucoup plus grande que celle qu'autorisait la construction traditionnelle. Une transformation morphologique rend pos-

(1) Bruter, op. cit., p. 25.

(2) "L'élément de retenue empêche l'arc de s'étaler. Il le ramène dans le mur. J'appelle cela un ordre composite. Je reconnais de quelle manière le béton aide à utiliser à nouveau la brique. La brique porte en elle sa propre mort, car elle n'offre pas assez de ressources", Louis Kahn, in John W. Cook et Heinrich Klotz, Questions aux architectes, trad. frse. Paris, 1974, p. 334-335

sible le franchissement du seuil de catastrophe du système. Mais l'objet construit obéit encore, dans son comportement, à une autre règle fondamentale de la théorie, celle-là qui veut que certains systèmes soient dotés d'une manière de mémoire ; l'état d'un système du type "retard" dépendant de la situation antérieure, et l'effet de mémoire consistant en cela que le comportement du système apparaît, dans la pratique, comme irréversible, ainsi qu'en témoignent les problèmes de sécurité nés du cisaillement progressif des ossatures ou de la fissuration des structures en voiles.

Le fait que les premiers développements d'une architecture nouvelle à Chicago aient été liés à une catastrophe (l'incendie de 1871), ce fait prend à ce point valeur de symbole. Il reste que la modernité entretient avec la notion de catastrophe une relation autrement secrète. On ne reviendra pas ici sur ce qui a pu être dit, dans l'introduction de ce travail (1), sur les rapports entre architecture et révolution aussi bien qu'entre l'architecture et celle de crise. Sauf à noter que le mythe de la table rase implique bien une manière de catastrophe (il n'est que de songer au Plan Voisin) : architecture nouvelle - et cela n'est pas vrai seulement de la moderne - se fonde volontiers sur la ruine de l'ancienne, quand elle n'y aide pas. Mais elle doit elle-même être préparée à y résister. A cet égard, le fait que l'Imperial Hotel, construit par Frank Lloyd Wright à Tokyo, en 1904, ait subi avec succès l'épreuve de séismes répétés, et jusqu'à celui de 1923, de terrible mémoire, ce fait aura plus fait pour le succès de l'architecture moderne que bien des manifestes (la même histoire devant se répéter, quelques années

(1) Cf. Tome 1 , pp. 37 et suivantes.

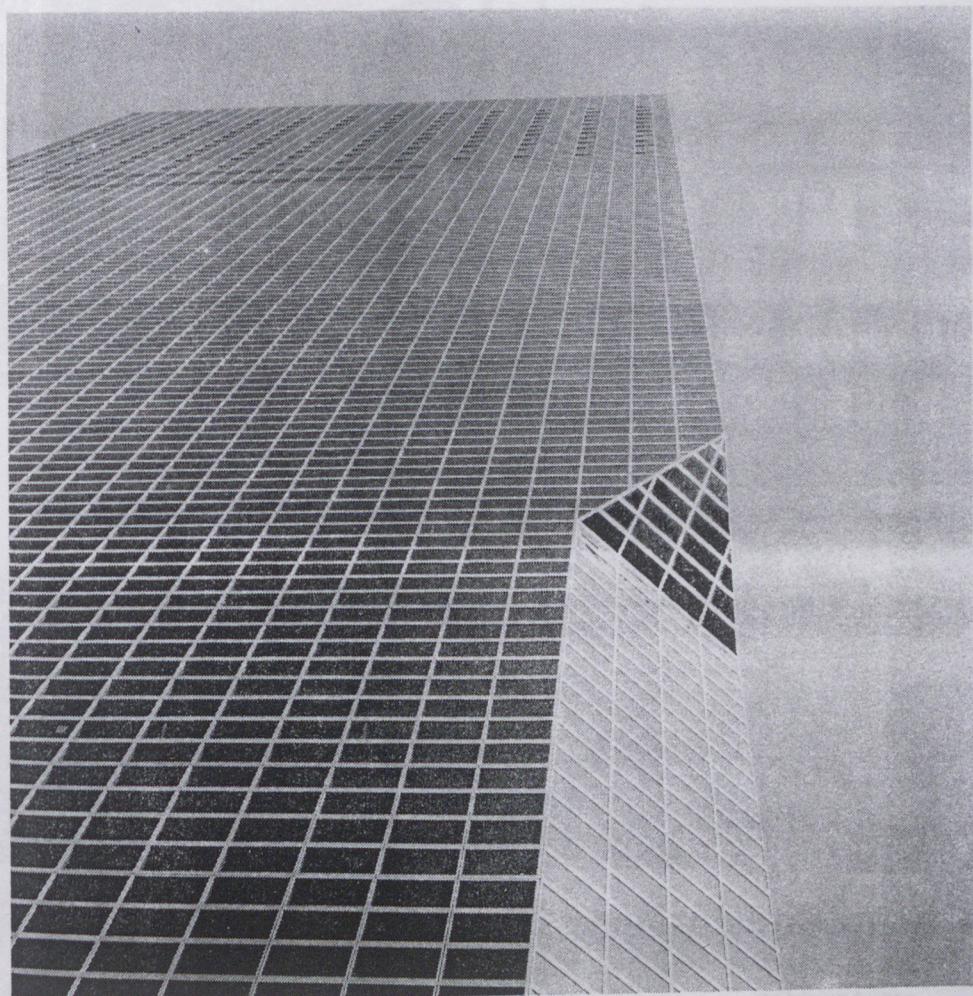
plus tard, avec la maison de santé construite par Richard Neutra à Los Angeles, ^{peu après} son arrivée aux U.S.A., en 1927, et qui lui valut la célébrité, après que son ossature d'acier, montée en moins de quarante heures ait elle-même supporté le choc d'un autre tremblement de terre). Si toute architecture tend par principe à la prouesse technique (il n'est que de faire état des tentatives souvent désespérées des architectes gothiques pour pousser le système ogival au-delà de la limite de ses possibilités aussi bien que de l'impact culturel qui aura été celui de la solution proposée par Brunelleschi pour couvrir la croisée de la cathédrale de Florence), la nouveauté est peut-être qu'on doive faire état d'une véritable complicité entre l'idée moderne et celle de catastrophe (1).

(1) "La terreur du séisme ne me quitta pas pendant que je faisais les projets du bâtiment, ni pendant plus de quatre ans, lorsque je le construisis. Personne ne peut d'ailleurs l'oublier, car on est parfois réveillé, la nuit, par des sensations étranges, comme en mer, avec des grondements, étrangement peu terrestres et provenant pourtant de la terre. Des secousses soudaines, des arrêts, et des balancements. Puis de nouveaux mouvements successifs, et un soulèvement, un retour en arrière et un balancement. Un sentiment d'effondrement du fond de l'édifice, une terreur des instants à venir, tandis que le plâtre se fendillant et les boiseries gémissantes indiquent que toute la structure va peut-être s'écrouler avec fracas... Il se peut qu'il y ait une menace plus affreuse au bonheur humain que le tremblement de terre : je ne sais pas ce qu'elle peut être. (...) J'étudiai le séisme. Je constatai que c'était un mouvement ondulateur, non pas de la mer, mais du sol - accompagné de secousses auxquelles aucune rigidité ne peut résister (...). Un navire de guerre flotte sur l'eau salée. Et pourquoi ne pas prévoir une légèreté extrême, combinée à la ténuité et la flexibilité, au lieu du poids considérable nécessaire à la plus grande rigidité possible ? Pourquoi, donc, ne pas envisager un bâtiment conçu comme les deux mains jointes, les paumes en dedans, les doigts imbriqués les uns dans les autres, et cédant au mouvement - mais revenant ensuite à la position initiale quand la distorsion aurait cessé ? Une courbure, une flexion et une réflexion suivant toutes les directions. Pourquoi lutter contre le tremblement de terre ? Pourquoi ne pas sympathiser avec lui et être plus malin que lui ?", Frank Lloyd Wright, Mon autobiographie, trad. frse. 1955, pp. 138-139

Mais ces considérations, qui ne sauraient trouver ici leur juste développement, ne doivent pas nous laisser ignorer les implications non plus seulement théoriques mais formelles et -disons-le, au sens que ce travail entend imposer - linguistiques des nouveaux systèmes constructifs, et en particulier du système qu'on a dit tubulaire. Il est en effet avéré que ce système contredit sur bien des points celui dont la modernité aura pris son départ, celui-là auquel se réfèrent nommément les "Cinq points" de Le Corbusier. La contradiction portant essentiellement sur l'apparence extérieure des édifices, dès lors que le renvoi des piles à l'aplomb des façades qu'impose la construction tubulaire interdit l'ouverture de fenêtres en bande continue aussi bien que le recours au "mur-rideau", tandis que l'espacement désormais réduit réservé entre les éléments porteurs verticaux restitué à la paroi sa qualité de mur (1). On observera en outre que là où le système conduirait logiquement à l'érection de tours de section circulaire, la difficulté d'imposer au client la notion de surfaces habitables circulaires (ainsi que Bertrand Goldberg s'y sera essayé dans l'ensemble de Marina City) et la nécessité qui en résulte pour un architecte de s'en tenir à la donnée du quadrilatère classique auront rendu aux angles où viennent s'articuler les parois extérieures la valeur constructive que la modernité avait entendu leur dénier. Sans doute est-il encore trop tôt pour tirer toutes les conclusions qu'impose

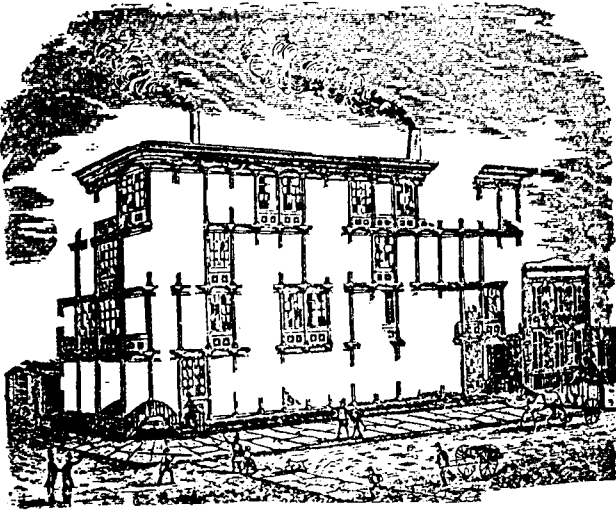
(1) L'évolution de Saarinen, des façades vitrées des années cinquante à la "muraille" de granit du CBS Building à New York, est à cet égard très significative.

l'adoption d'un pareil système. Mais il est significatif qu'au lieu même où la modernité aura trouvé sa première expression systématique, une troisième génération d'architectes ait été conduite, pour des raisons de stricte logique constructive (mais dont on pourrait trouver l'annonce, toute formelle, dans la pratique qui aura été celle de Mies Van der Rohe, et qui aura valu à celui-ci de nombreuses critiques de la part des tenants d'un fonctionnalisme strict), pour des raisons en tout cas qui ne doivent rien, bien au contraire, à une prétendue "crise de l'objet", à mettre en cause le langage reçu, dans sa syntaxe comme dans son lexique.



ILLUSTRATIONS

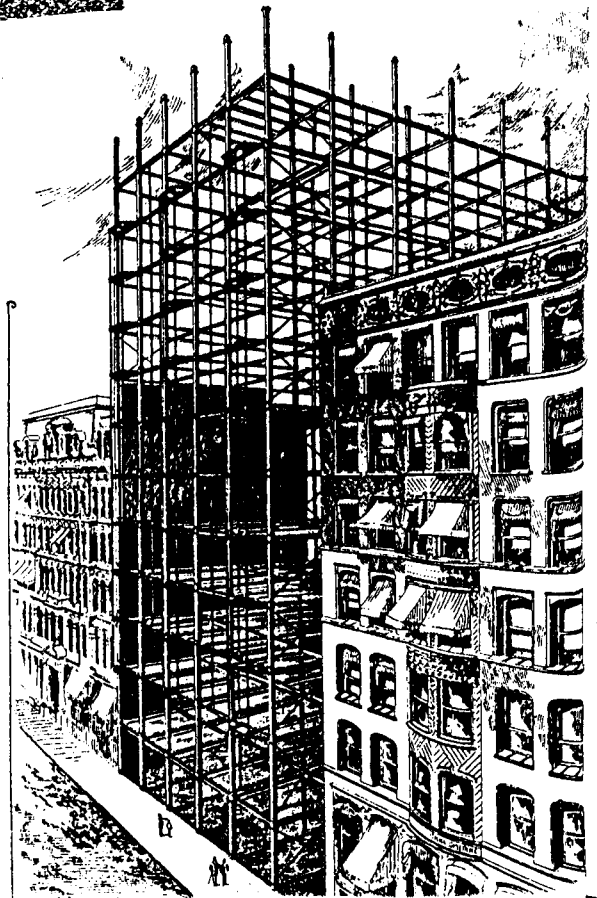
LE FANTASME OSSEUX DU FONCTIONNALISME

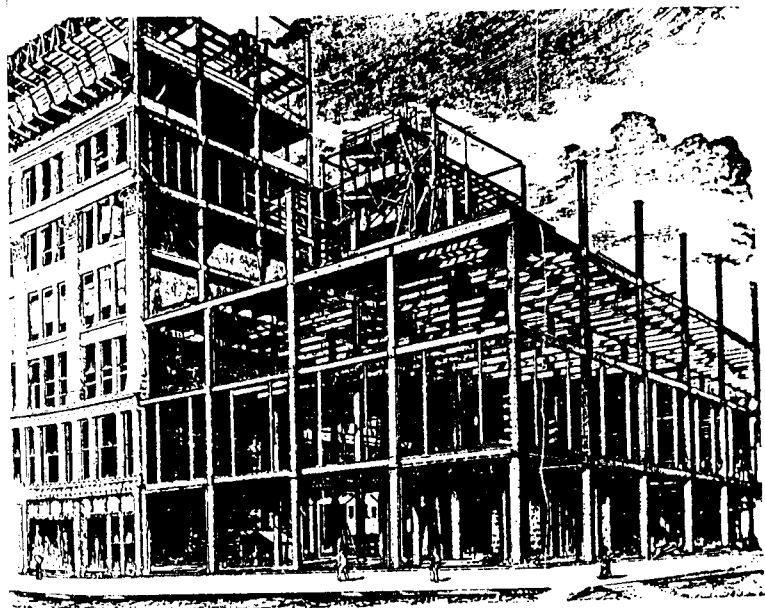


James Bogardus,
Dessin d'une fabrique
destiné à illustrer la
résistance de la structure
en fonte.

Clinton J. Warren,
Unity Building, Chicago,
1891-92.

La structure en fer et
acier en cours de
construction.

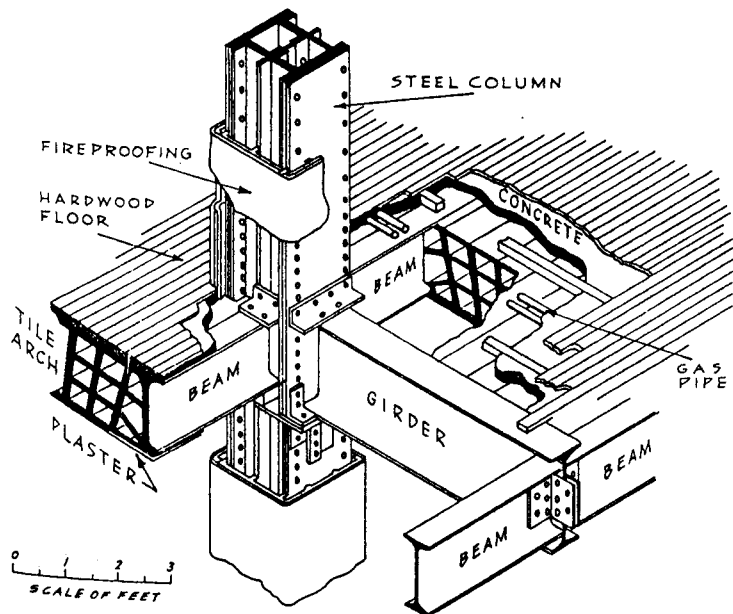




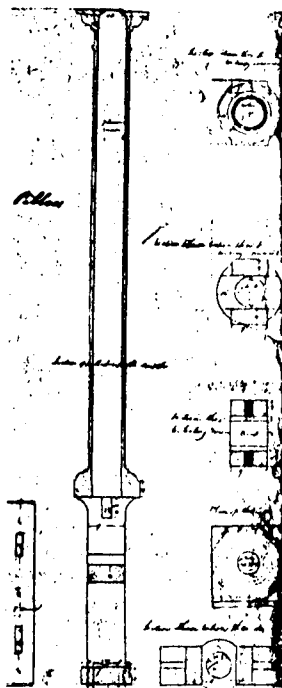
William Le Baron Jenney, Fair Store, Chicago, 1890-91.

en haut : la structure en cours de construction

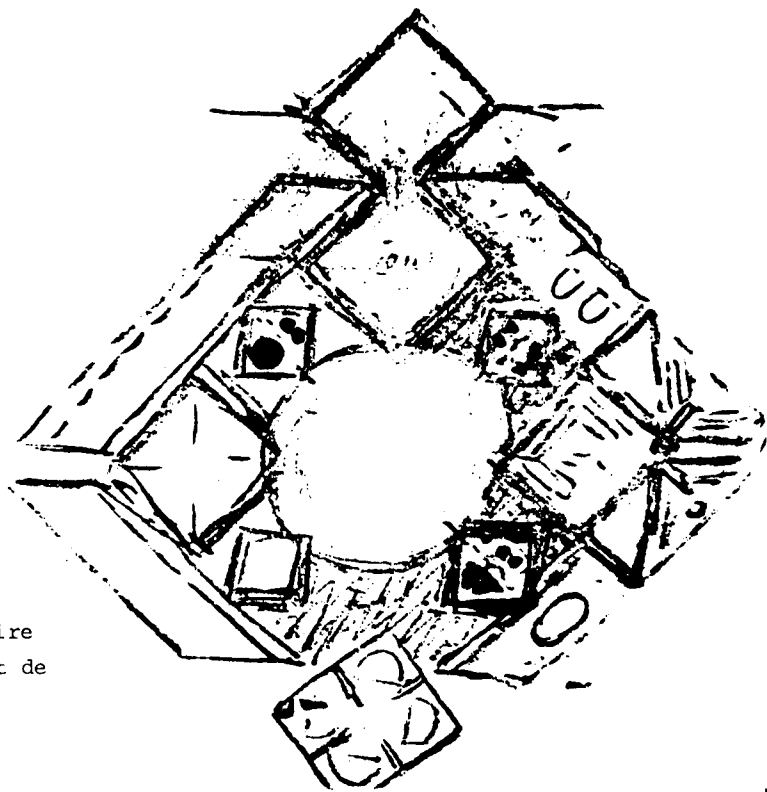
en bas : détail de la jointure colonne/poutre.



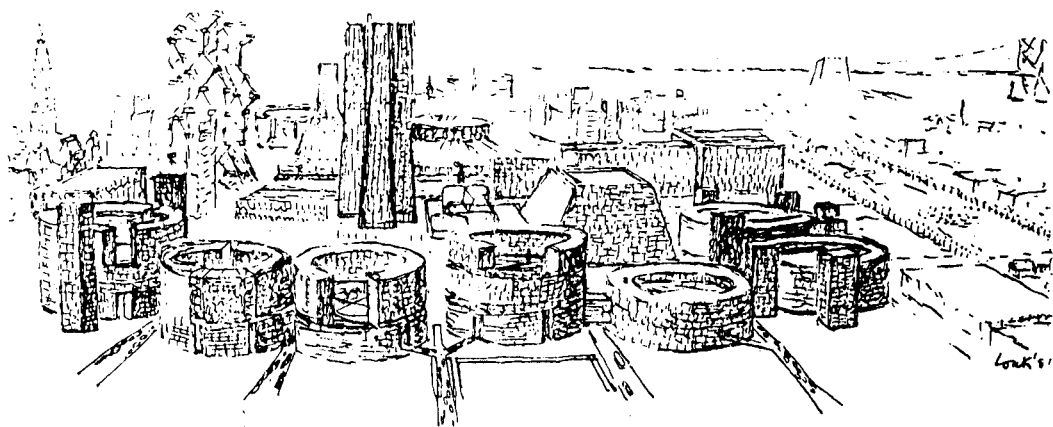
L'ÉVIDEMENT DU SIGNE : LA COLONNE CREUSE



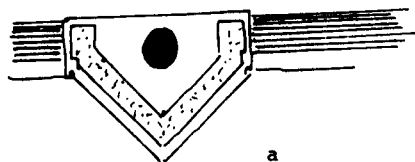
Watt et Boulton, coupe transversale d'une colonne en fonte creuse, Dessin d'exécution pour la première filature à sept étages sur ossature de fonte (1801).



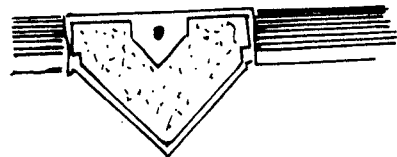
Louis Kahn,
Dessin préparatoire
pour le Parlement de
Dacca.



Louis Kahn, Projet pour le centre de Philadelphie (les "Corps Creux"), 1961.



a

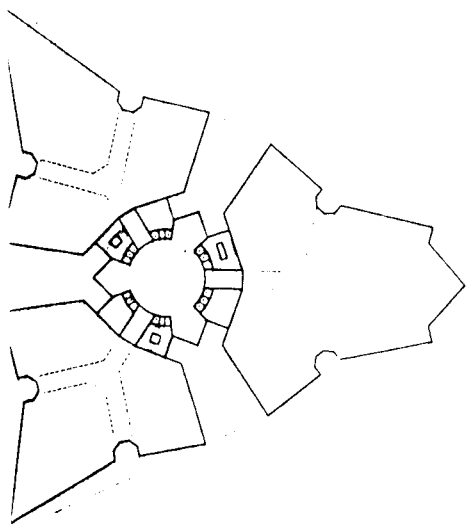


b

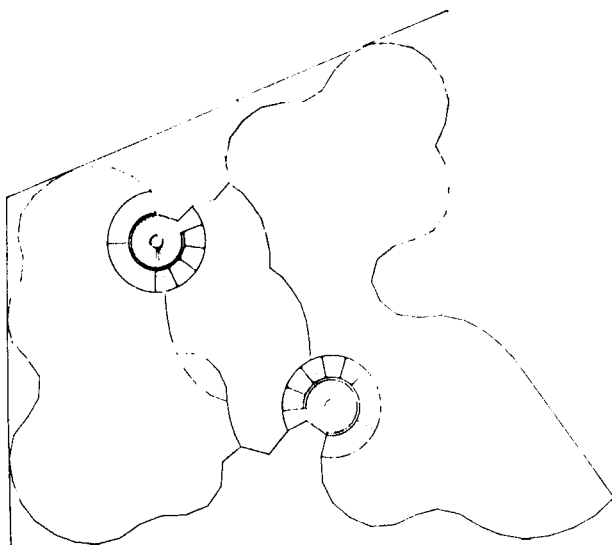
E. Saarinen, C.B.S. Building, New York, 1960-64.

Section des piles au dernier étage (a) et au rez-de-chaussée (b)

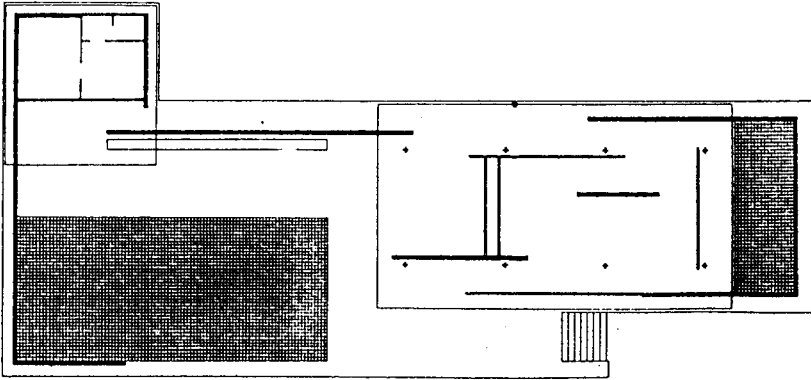
LA DESTRUCTION DU CUBE TRADITIONNEL



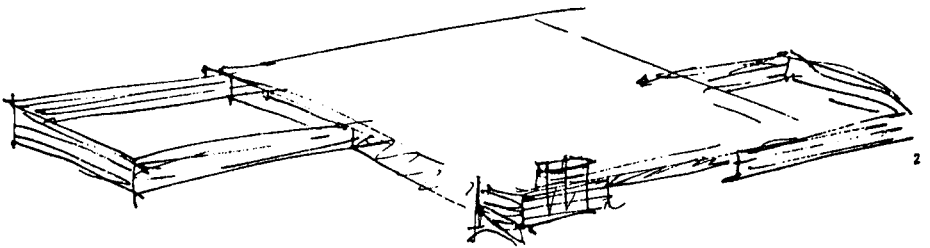
Mies van der Rohe,
Projet d'immeuble de bureau
sur la Friedrichstrasse, Berlin,
1919.
Plan en trèfle à angles aigus.



Id.
Projet de gratte-
ciel de verre,
1920-21, plan à
contours incurvés.

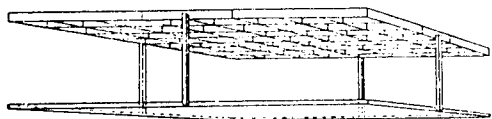


Mies van der Rohe, Pavillon de l'Allemagne, Exposition Internationale de Barcelone, 1929, plan.

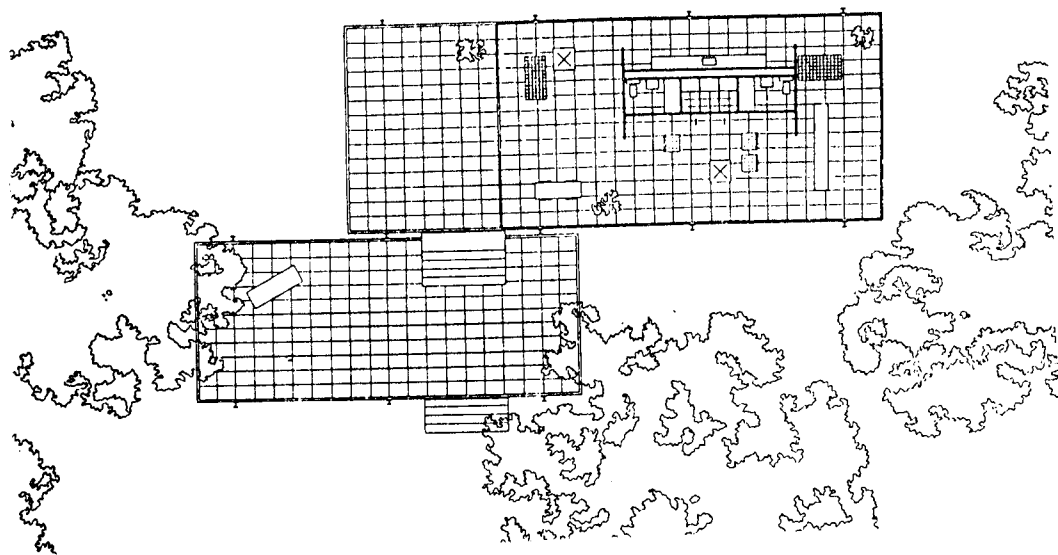
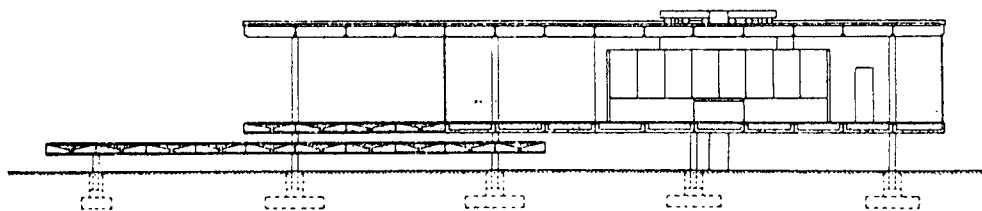


L'EFFET-TIROIR : Mies van der Rohe, Perspective d'une maison-patio, projet, 1934.

LA DISSOCIATION DE LA STRUCTURE ET DU VOLUME

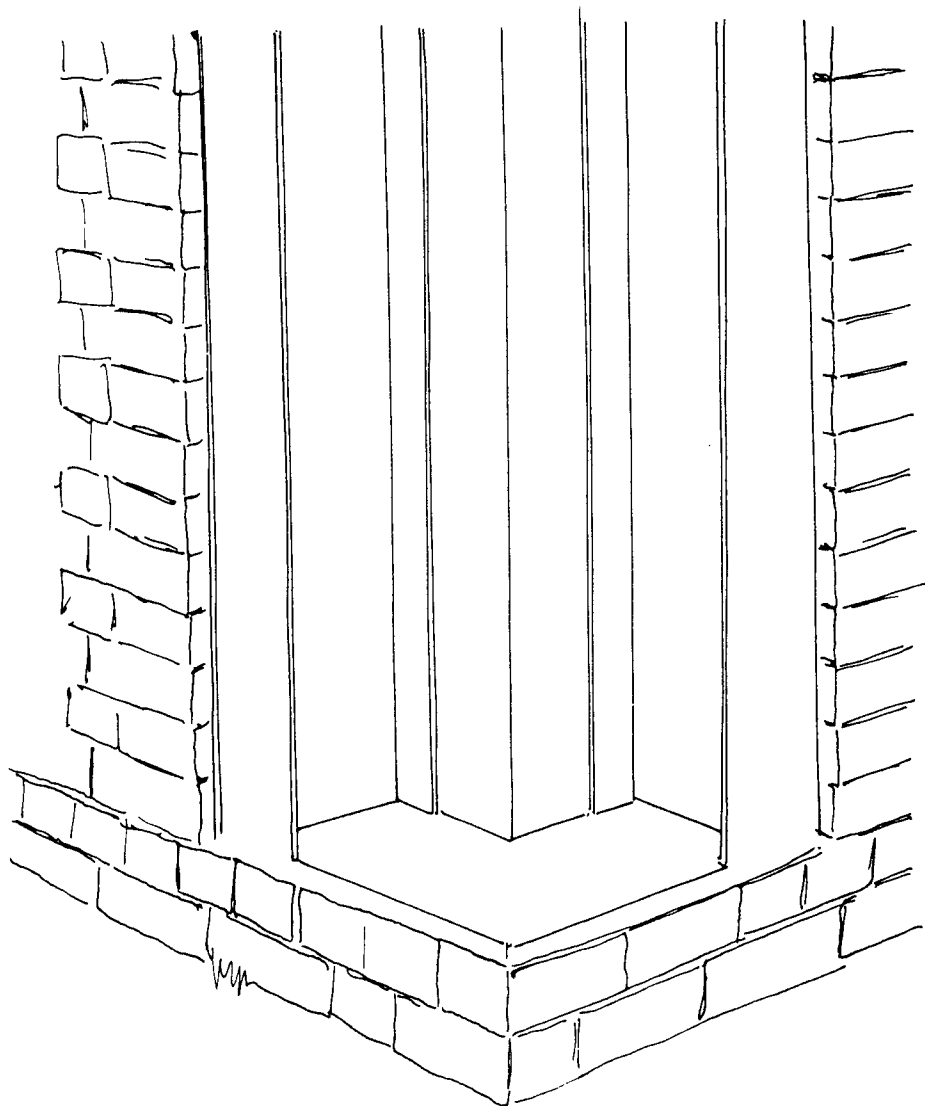


Mies van der Rohe,
Projet de Maison 50 X 50,
1951. Schéma de la structure.



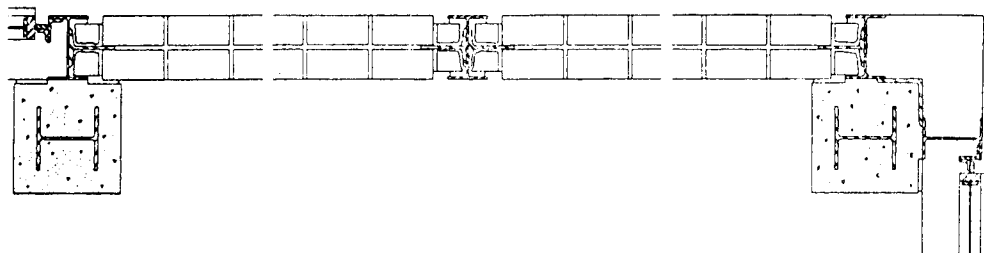
Mies van der Rohe, Farnsworth House, Plan (Ill.), 1950, coupe longitudinale et plan.

"LE BON DIEU EST DANS LES DÉTAILS"



Mies van der Rohe, Alumni Memorial Hall, Illinois Institute of Technology, Chicago (Ill.), 1945-46. Détail d'angle.

LA DISSOCIATION DE L'OSSATURE PRIMAIRE ET DE L'OSSATURE SECONDAIRE



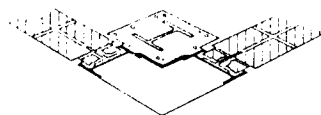
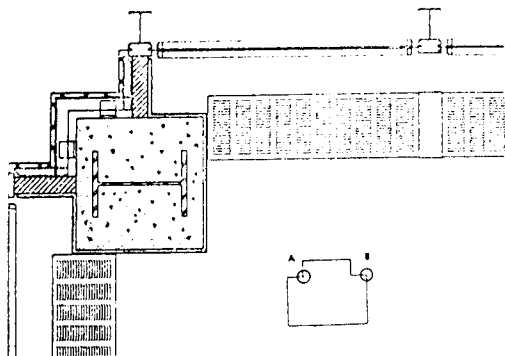
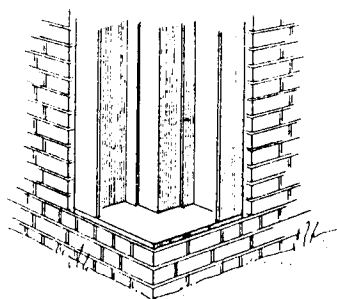
Mies van der Rohe

Alumni Memorial Hall, 1945-46

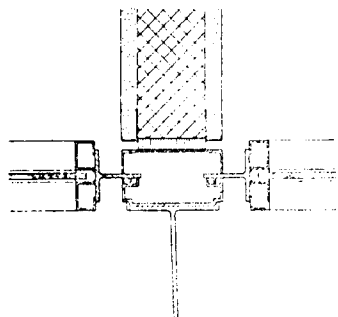
Coupe horizontale.

Ossature principale enrobée
de béton.

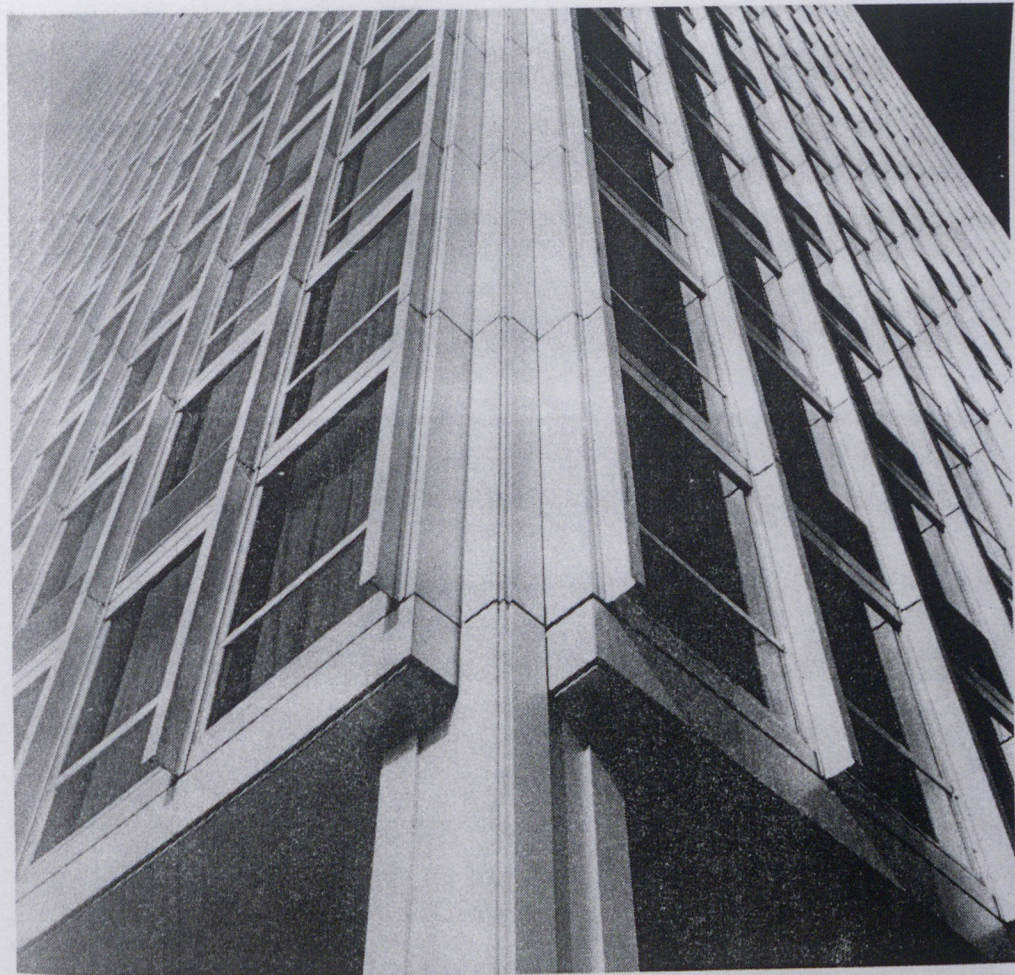
Ossature secondaire avec remplis-
sage de briques.



Alumni Memorial Hall
Détail d'angle.



Id., Seagram Building, New York, 1958,
Coupe horizontale sur la paroi
extérieure et détail d'un meneau.

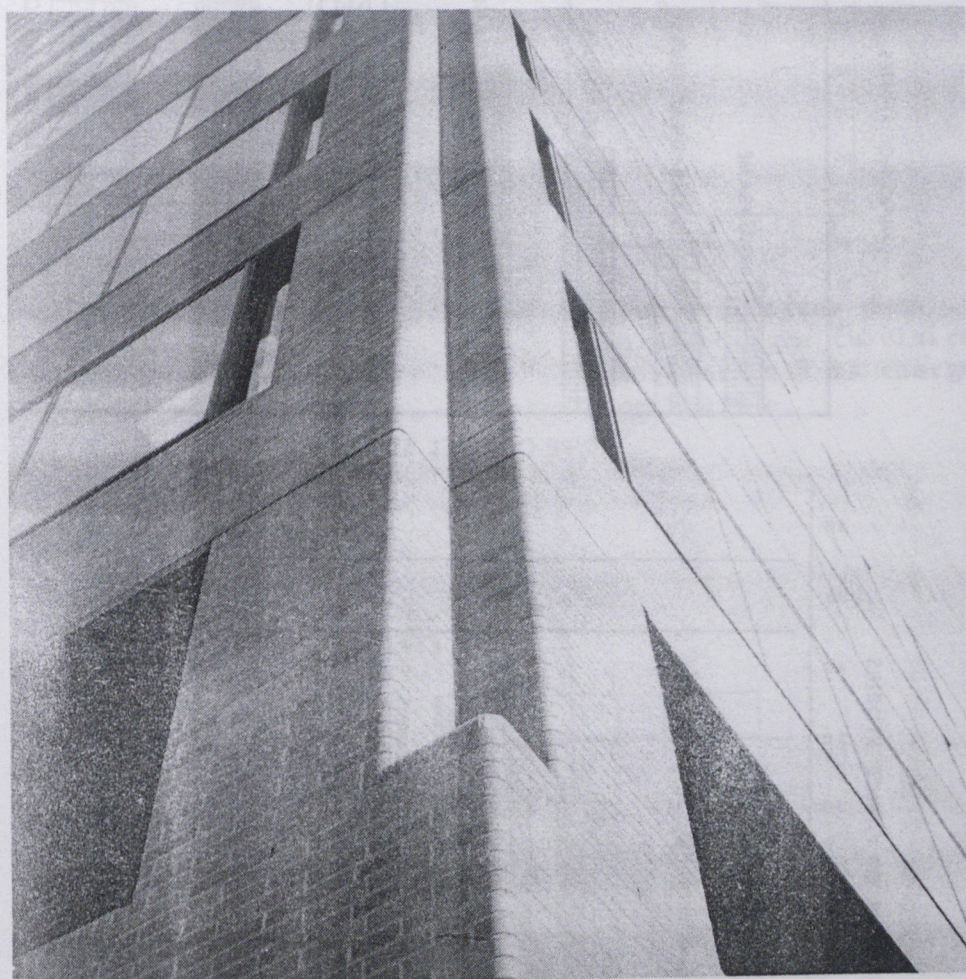


Mies van der Rohe, Commonwealth Promenade Apartments, Chicago 1957,
détail d'angle.

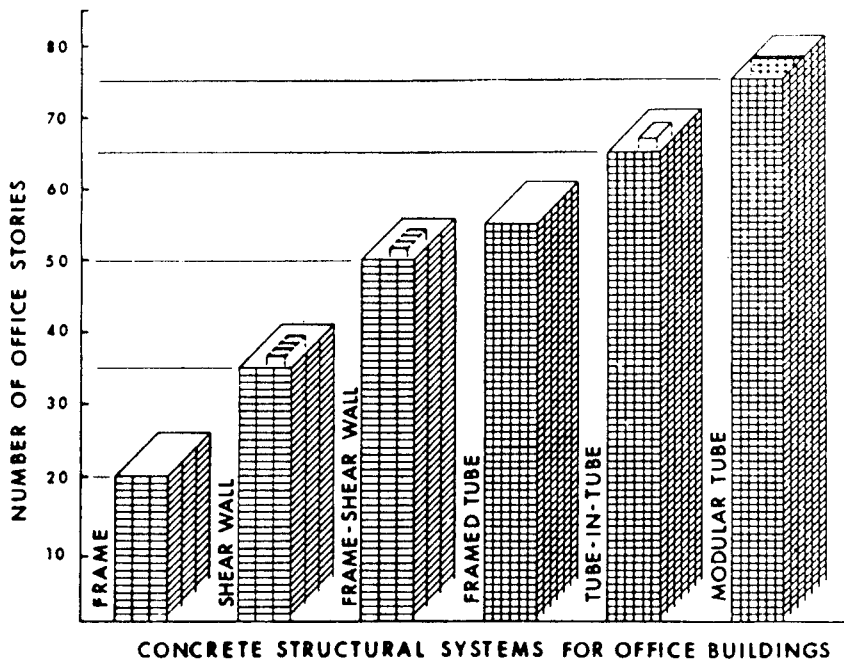
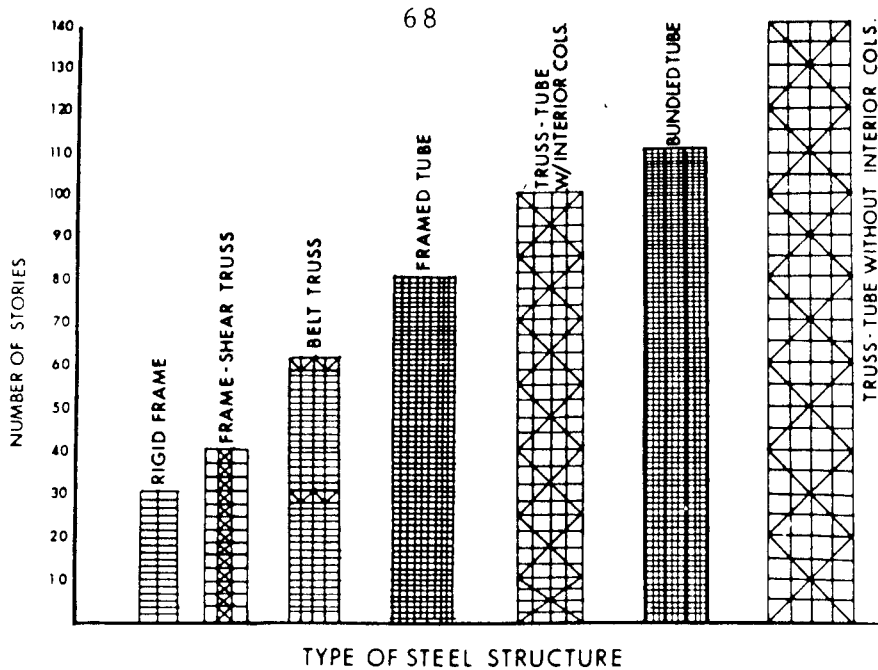
LA DISCIPLINE DE L'ESPACE PRINCIPAL ET DE L'ÉQUILIBRE SPATIAL



Voorhees, Grelin et Walker, Irving Trust Building, New York, 1929-32.



Immeuble d'habitation à Baltimore, 1974.



Résistances comparées des différents types de structure.

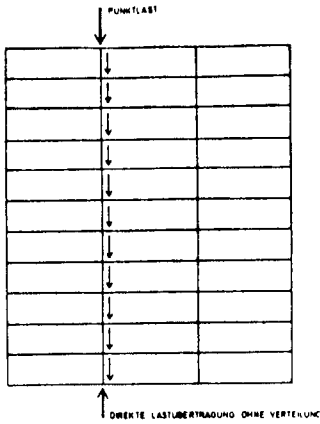
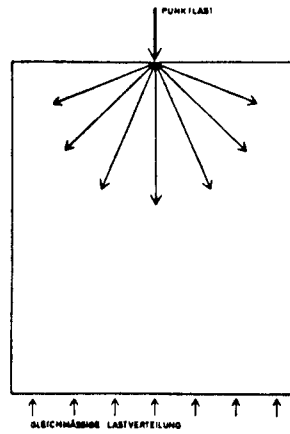
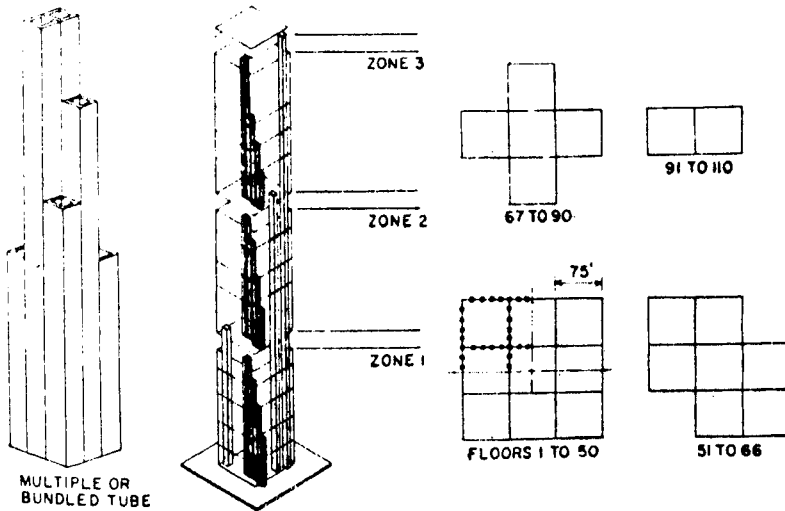


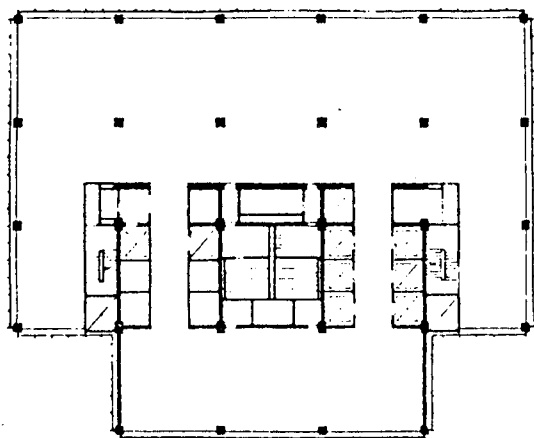
Schéma du flux des forces dans une structure sur ossature



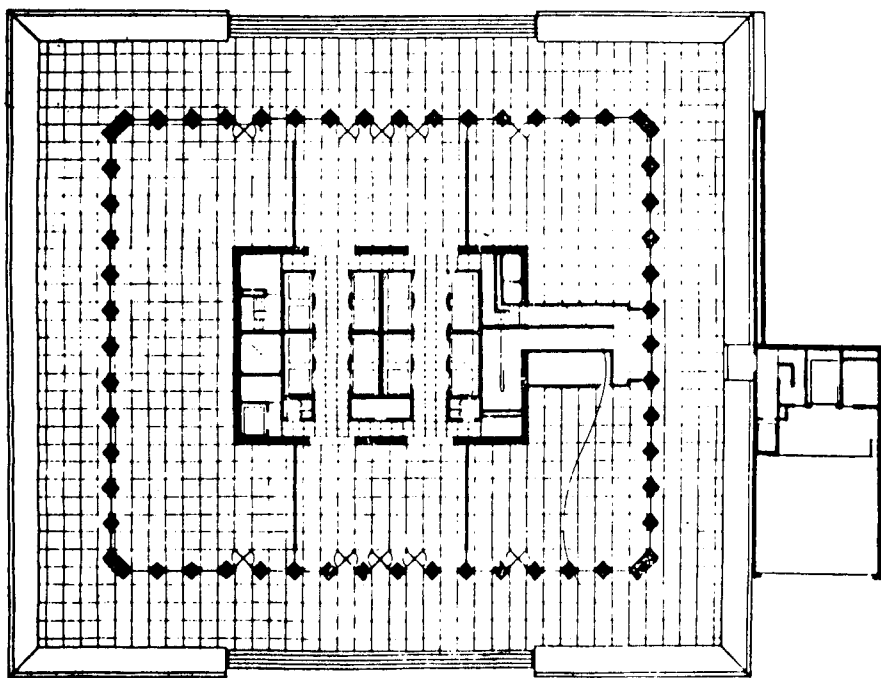
Flux des forces dans un diaphragme tubulaire en relation à la charge horizontale



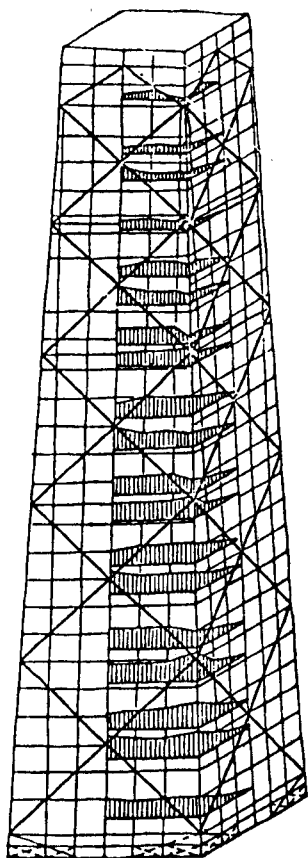
Structure tubulaire en faisceau
(Sears Tower, Chicago)



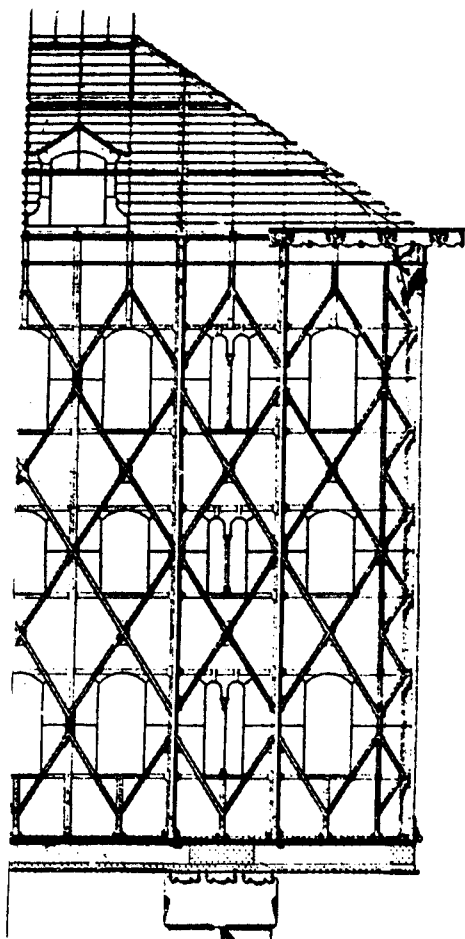
a. Mies van der Rohe : Seagram Building.
Plan au sol montrant l'implantation, dans l'ossature, de deux murs en béton destinés à assurer la résistance au vent de l'ensemble de la construction.



b. Eero Saarinen, C.B.S. Building, plan au sol.
Précoce exemple de structure du type tubulaire.



c. Bruce Graham, Fazlur Khan,
John Hancock Center,
 Schéma de structure à entre-
 toisement.



(pour mémoire)

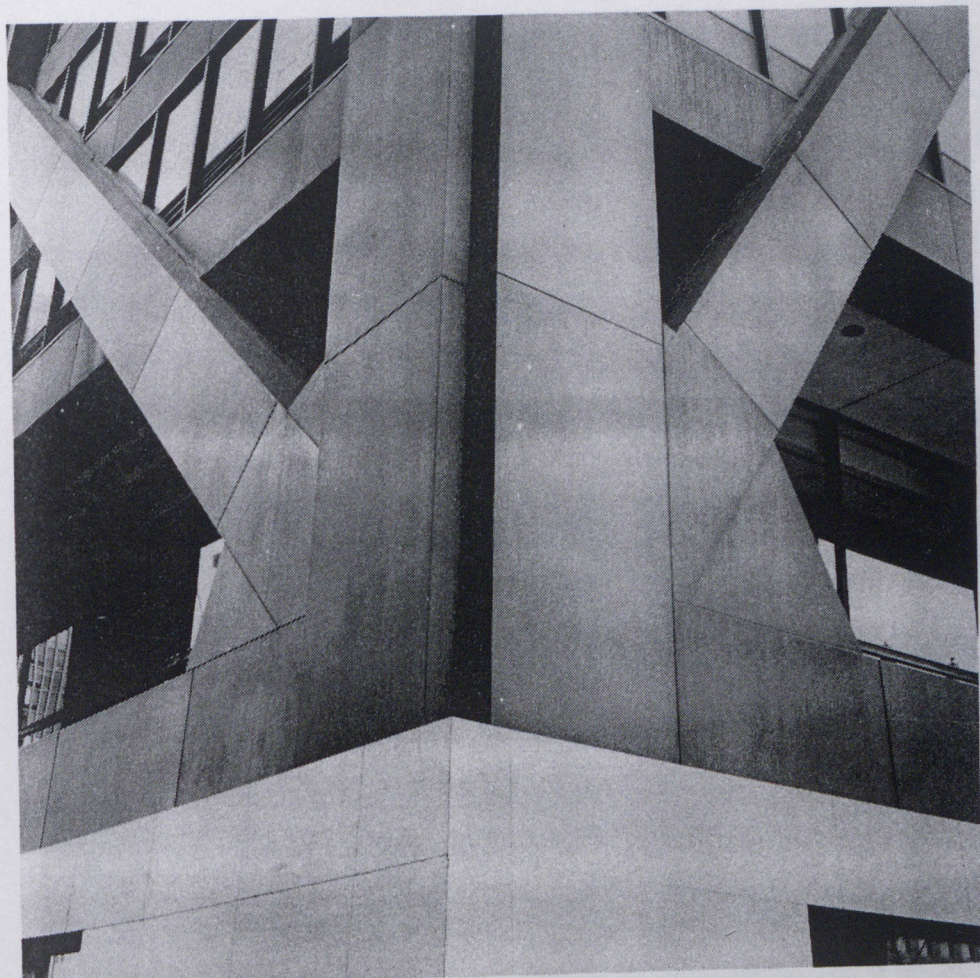
Jules Saulnier
Fabrique de Chocolat
Ménier à Noisiel-sur-Marne,
 1871-1872.

SYSTÈME TUBULAIRE À ENTRETOISEMENT

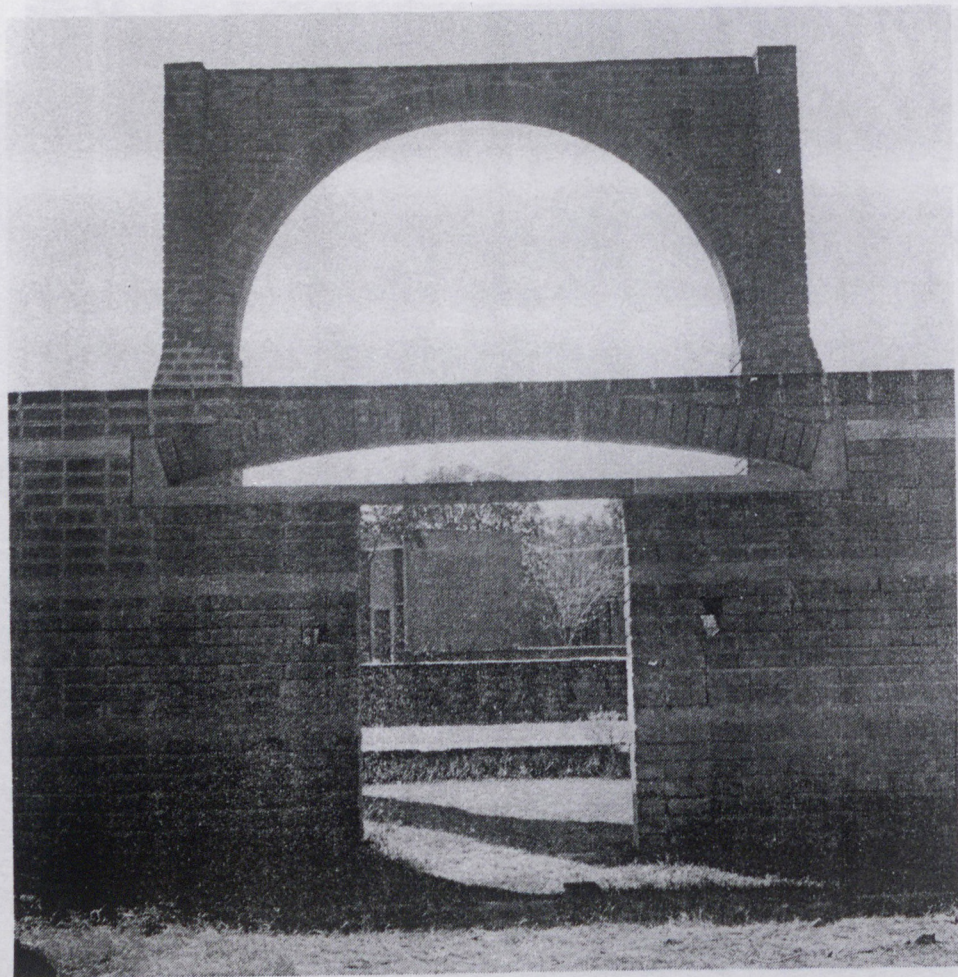


Skidmore, Owing and Merrill (Bruce Graham partner), John Hancock Center, Chicago 1969.

ci-contre : détail d'angle



ÉTENDRE L'ORDRE DE LA BRIQUE



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

SYSTÈME TUBULAIRE EN FAISCEAU



Sears Tower, Chicago, 1974.
Skidmore, Owing and Merrill (Bruce Graham et Fazhur Kahn, partners)

USA

4.

L'inconscient de la modernité

par Rem Koolhaas

Au cours du XIXème siècle, certaines parties du globe - négligeables en termes de surface - ont vu se développer un phénomène sans précédent : par l'explosion simultanée de la technologie moderne et de la population humaine sur leurs territoires limités, elles se sont trouvées être le support d'une forme mutante de coexistence humaine, connue sous le nom de Metropolis (métropole urbaine).

La Métropole rend caducs tous les systèmes précédents d'articulation et de différenciation qui ont traditionnellement guidé la planification des villes. La Métropole annule l'histoire de l'architecture qui la précède.

Or si la Métropole est une mutation véritable, on peut supposer qu'elle a aussi engendré son propre Urbanisme : une architecture exclusivement préoccupée des "splendeurs et misères" de la Condition Métropolitaine : une architecture avec ses propres théorèmes, lois, méthodes, innovations et réussites, qui est restée largement en marge du champ de vision de l'architecture et de la critique officielles, toutes deux incapables d'admettre une rupture fondamentale qui rendrait leur propre existence précaire.

MANHATTAN

Par un consensus tacite, Manhattan est considéré comme l'archétype de la Condition Métropolitaine, à tel point

que les deux termes sont souvent interchangeables. La croissance spectaculaire de Manhattan a coïncidé exactement avec la définition du concept même de Métropole Urbaine. Manhattan représente l'apothéose de l'idéal de densité per se, en population et en infrastructures; son architecture favorise un état de congestion à tous les niveaux possibles, et profite de cette même congestion pour susciter et entretenir des types de rapports sociaux particuliers qui forment ensemble une culture de congestion tout à fait unique.

Les épisodes suivants de l'histoire de Manhattan montrent les limites d'un Urbanisme si spécifiquement Métropolitain.

CONEY ISLAND

Coney Island est un appendice à l'entrée du port de New York qui fut découvert avant Manhattan.

De 1600 à 1800, la forme de la péninsule a changé sous l'action combinée des forces naturelles (glissements de bords de sables) et de l'intervention humaine (le creusement du canal qui a fait de la presqu'île de Coney une île). Ces modifications suivaient un "plan" qui transformait de plus en plus l'île en un Manhattan miniature.

Dès le milieu du XIX^{ème} siècle, les obstacles géographiques qui avaient jusqu'alors assuré la relative inaccessibilité de l'île furent transcendés les uns après les autres par le progrès technologique des moyens de transport.

En 1883, le Brooklyn Bridge supprima la dernière entrave, qui avait contenu sur place les habitants de Manhattan. Depuis lors ils s'échappent vers la plage de l'Atlantique en un exode hebdomadaire qui concentre, en une seule journée de beau temps, plus d'un million de gens sur l'île minuscule.

La nature vierge, qui était le but de cette migration frénétique, a disparu sous les assauts réitérés de cette sur-concentration sans précédent. Pour compenser la perte de la nature, on a développé une armée de nouvelles techniques destinées à procurer des sensations équivalentes à une échelle proportionnée aux nouveaux chiffres Métropolitains.

Coney Island devint un laboratoire de l'inconscient collectif : les thèmes et les tactiques de l'expérimentation devaient réapparaître plus tard à Manhattan.

LA VACHE

Le premier élément naturel à être transformé aura été la vache (fig. 1). Etant donné qu'aucune quantité possible de vraies vaches ne pouvait satisfaire la soif insatiable d'un million de personnes, une machine fut étudiée et construite : la Vache Intarissable. Son lait est supérieur au produit naturel en termes de quantité, de régularité de production, d'hygiène et de contrôle de température.

LE BAIN DE MER

Des transformations semblables se succédèrent à un rythme rapide : étant donné que la surface totale des plages et la longueur totale du rivage taient limitées et fixes, il s'en suivait, avec une certitude mathématique, que des centaines de milliers de visiteurs ne pouvaient pas tous trouver une place pour s'étendre sur le sable, et encore moins tous réussir à atteindre l'eau en l'espace d'un seul jour.

Vers 1890, l'introduction de l'électricité permit de sortir de l'impasse en rendant possible la création

d'une deuxième journée dans la journée - des projecteurs électriques puissants furent placés à intervalles réguliers le long du rivage, de telle sorte qu'on pût profiter de la mer par un système de roulement très Métropolitain. Ainsi, ceux qui n'avaient pu atteindre la mer pendant la journée eurent droit à un prolongement de douze heures. Ce qui est unique à Coney Island - et ce syndrome du Synthétique Irrésistible donne un avant-goût de ce qui va se passer à Manhattan - c'est que cette illumination ne fut pas perçue comme un pis-aller, mais que son caractère artificiel fut proposé comme une attraction en soi : le Bain de Mer Electrique.

LES CHEVAUX

L'activité préférée des quelques privilégiés qui avaient connu l'île à l'état sauvage avait été l'équitation. Evidemment, cette expérience était impensable à l'échelle des nouvelles masses. De vrais chevaux, en nombre suffisant, auraient exigé une infrastructure spéciale, aussi grande que l'île toute entière.

De plus, monter à cheval supposait une forme de "savoir" inaccessible au prolétariat qui avait fait de l'île son terrain de jeux.

Au milieu des années 1890, George Tilyou fit construire une piste mécanique (fig. 2) qui parcourt les paysages naturels de Coney Island, longent le bord de mer et traverse une série d'obstacles artificiels. Il l'appela le Steeplechase (...) une piste de course automatique dont la gravitation est la force motrice (...) Ses chevaux ressemblent aux animaux de course par la taille et la forme. D'une solidité à toute épreuve, ils sont, dans une certaine mesure, sous le contrôle

du cavalier, qui peut accélérer l'allure en changeant sa position dans les montées ou les descentes..."

Le Steeplechase réunit en une seule attraction une bonne dose d'amusement et une forme d'émancipation par la machine - l'expérience élitiste de l'équitation démocratisée par la technologie.

L'AMOUR

Deux ans plus tard, même les activités les plus intimes de la nature humaine étaient converties.

On prétend souvent que la Métropole engendre la solitude et l'aliénation. Coney Island a réagi contre ce problème avec les "Tonneaux d'Amour".

Deux cylindres horizontaux - montés l'un contre l'autre - tournent dans des directions opposées. Deux escaliers étroits, situés à chaque extrémité, conduisent à l'intérieur des cylindres. L'un est réservé aux hommes, l'autre aux femmes. Il est impossible de rester debout dans la machine, les hommes et les femmes sont précipités les uns sur les autres. La rotation continue crée alors une intimité synthétique entre des couples qui ne se seraient jamais rencontrés sans son aide.

Si nécessaire, cette intimité peut être prolongée dans les "Tunnels d'Amour", montagnes artificielles construites à côté de la machine à couples. Les paires tout nouvellement formées montent dans un petit bateau qui disparaît à l'intérieur d'un réseau de sombres tunnels où l'on trouve une obscurité totale, ou du moins une intimité apparente.

Le balancement des bateaux sur l'eau peu profonde est supposé accroître la sensualité.

CONCLUSION I

Selon l'enchaînement suivant : la Vache, le Bain de Mer Electrique, le Steeplechase et les Tonneaux d'Amour, tous les éléments naturels qui avaient au départ suscité l'attraction vers l'île, avaient été systématiquement remplacés par une nouvelle sorte de machinerie qui avait converti la nature initiale en un simulacre compliqué de nature, un service technique compensatoire.

Cette technologie qui consiste à augmenter les degrés d'illumination, à contrôler la température, etc..., n'est pas un agent de progrès quantifiable et objectif; c'est un substitut supérieur à la réalité "naturelle" épuisée par la seule densité des consommateurs humains.

Dans son ensemble, ce dispositif constitue une réalité alternative, inventée et planifiée, et non plus accidentelle et arbitraire.

Etant donné que cet instrumentarium d'une modernité véritable engendre des états et des situations qui n'ont jamais existé auparavant, il ne pourra jamais échapper à son aspect fabriqué - au fait qu'il est le produit de la fantaisie humaine.

La Métropole résulte irrévocablement de ces constructions mentales identifiables en tant que telles, et c'est là l'origine de son "étrangeté" fondamentale par rapport aux Urbanismes précédents.

L'ASCENSEUR

En 1853, à la première World's Fair de Manhattan, l'invention qui devait devenir, plus qu'aucune autre, le "signe" de la Condition Métropolitaine, est présentée au public d'une façon singulièrement théâtrale.

Elia Otis, l'inventeur de l'ascenseur (fig. 3) se juche sur une plate-forme. La plate-forme s'élève. Quand elle a atteint son niveau maximum, son assistant présente à Otis un poignard sur un coussin de velours. L'inventeur prend le couteau et s'attaque à ce qui paraît être l'organe crucial de son invention : le câble qui a hissé la plate-forme jusqu'en haut et qui maintenant l'empêche de tomber. Otis coupe le câble; rien n'arrive, ni à la plate-forme ni à l'inventeur.

Des crans de sûreté invisibles empêchent la plate-forme de rejoindre la surface de la terre. Ils représentent l'essence de l'invention d'Otis : la capacité d'empêcher l'ascenseur de s'écraser.

Comme l'ascenseur, chaque invention technique contient son double : le spectre de son échec possible. Le moyen d'empêcher ce désastre imaginaire est aussi important que l'invention elle-même.

Otis a introduit un thème qui devait devenir un leit-motiv dans la représentation du fonctionnement de la Métropole : un spectacle offrant une course au coude à coude entre un accroissement astronomique des possibilités de catastrophes, dépassé d'un cheveu seulement par un accroissement encore plus astronomique des possibilités d'éviter les catastrophes.

L'ASCENSEUR 2

A partir des années 1870, l'ascenseur devint le grand émancipateur des étages. L'appareil d'Otis récupéra les niveaux innombrables qui étaient restés jusque là purement conjecturaux, et révéla leur supériorité en un premier paradoxe Métropolitain : plus grande est la distance qui nous sépare de la terre, moins naturel est l'emplacement, meilleur est le contact avec ce qui reste de la nature (c'est-à-dire la lumière, l'air, la vue, etc...).

L'ascenseur est l'ultime prophétie qui s'accomplit d'elle-même : plus haut il va, plus indésirable sont les conditions de vie qu'il laisse en bas, derrière lui.

Par le renforcement mutuel de l'ascenseur et de la charpente en acier (avec sa mystérieuse capacité de soutenir ces nouveaux territoires sans occuper elle-même aucun espace), n'importe quel site donné, dans la Métropole, pouvait maintenant être multiplié à l'infini; une prolifération d'espaces horizontaux due à ce qu'on appella le gratte-ciel, instrument principal de l'architecture de la densité.

THÉORÈME

En 1909, la "stratification" de la surface du monde par l'action de l'ascenseur, fut énoncée sous forme de théorème visuel, et publiée par la grande presse (fig. 4).

Une fine structure d'acier soutient 84 plans horizontaux, tous de la taille de la parcelle de terrain initiale. Chacun de ces niveaux artificiels est traité comme un site vierge dont on fera un domaine privé, autour d'une seule maison de campagne avec ses dépendances, telles qu'étables, maisons des domestiques, balcons, etc...toutes implantées

sur une prairie aérienne.

Une grande variété dans le style des villas implique que chaque arrêt d'ascenseur corresponde à un style de vie différent - suggérant une certaine variété idéologique - tous soutenus avec une neutralité totale par l'ossature d'acier.

La vie à l'intérieur du bâtiment est fragmentée au point qu'il devient inconcevable que l'ensemble tienne dans un même scénario : au 82ème étage, un âne recule de peur face au vide, au 81ème un couple cosmopolite hèle un avion.

L'intimité et l'isolement de ces propriétés aériennes sont apparemment incompatibles avec le fait qu'ensemble, elles forment un seul bâtiment. En réalité, d'après le projet, il faut, pour que la structure soit réussie, que l'individualité de chaque propriété soit strictement respectée. La structure "encadre" leur coexistence sans interférer avec leur contenu.

L'immeuble est une accumulation d'intimités.

Cinq seulement des 84 étages sont visibles sur le dessin. Cachées dans les nuages, d'autres activités occupent d'autres parcelles. On ne peut jamais connaître l'utilisation d'une plate-forme avant sa construction. Des maisons sont construites puis disparaissent, d'autres services les remplacent, mais l'ossature ne bouge pas.

UN IMMEUBLE DE CENT ETAGES

En 1911, on présenta un projet pour un "immeuble de cent étages" qui mettait en pratique un bon nombre d'innovations qui, deux ans plus tôt seulement, auraient paru entièrement théoriques. L'immeuble est un extrudage vertical du bloc

initial multiplié par cent.

Le tiers inférieur de l'immeuble est réservé à l'industrie, celui du milieu aux affaires, et le tiers supérieur à la vie privée. Tous les vingt étages, il y a une esplanade publique qui occupe tout le niveau et articule la démarcation entre les différents secteurs fonctionnels : un "grand bazar" au 20ème, un ensemble de salles de spectacles au 40ème, un "centre commercial" au 60ème, un hotel au 80ème et un "parc d'attractions, un jardin suspendu et une piscine" sur le toit.

A première vue, les pièces à l'intérieur de la structure sont conventionnelles, avec cheminées et boiseries. Mais elles sont aussi nanties de sept orifices pour "tubes régulateurs de température et d'atmosphère" qui démontrent une fois encore l'usage antipragmatique, poétique en fait, de l'infrastructure Métropolitaine : "A : air salé, B : air frais, C : air frais salé, D : air sec salé, E : air médicamenté (pour les maldes), F : commutateur de température, GHI : parfums".

Les débouchés de cette batterie psycho-technique sont les clés d'une série d'expériences synthétiques qui va de l'hédonisme au super-médical. Certaines pièces peuvent être "situées" en Floride, d'autres dans les Montagnes Rocheuses du Canada. Les parfums et l'air médicinal évoquent même des buts plus abstraits. Dans l'immeuble de cent étages, chaque cube est équipé pour son propre voyage existentiel.

L'immeuble est devenu un laboratoire pour l'aventure émotionnelle et intellectuelle; le fait qu'il soit implanté à Manhattan est devenu -presque- immatériel.

LE DOWNTOWN ATHLETIC CLUB

En l'espace de vingt ans, les promesses de l'Immeuble de cent étages -celles d'un gratte-ciel entièrement consacré à des formes de rapports sociaux supérieures aux simples affaires - ont été réalisées en 1931 avec le Downtown Athletic Club (fig. 5-).

Tout le potentiel latent du gratte-ciel en tant que type de construction est exploité dans un chef-d'oeuvre de la Culture de Congestion, un Condenseur Social Constructiviste matérialisé à Manhattan.

C'est un des rares bâtiments du XXème siècle qui soit véritablement révolutionnaire : il offre un inventaire complet des modifications fondamentales - techniques et psychologiques - causées par la vie dans la Métropole, qui distinguent ce siècle de tous les précédents. Son existence permet de réunir en un seul endroit une gamme d'expériences qui eût été impensable auparavant.

Le Club - extérieurement indistinguable des autres gratte-ciels du quartier de Wall Street - était construit sur l'Hudson, près de Battery Park, sur un terrain de 23 mètres sur 54.

Le Club est la concrétisation du théorème de 1909 : une série de plate-formes superposées qui répètent toutes le rectangle du site de départ, reliées par une batterie de treize ascenseurs concentrés le long du mur nord de la structure.

"Le plan est de première importance, car c'est sur le sol de chaque étage que sont menées toutes les activités des occupants...". C'est ainsi que Raymond Hood (le plus théoricien des architectes de Manhattan) a défini l'inter-

prétation que Manhattan a fait du fonctionnalisme : chaque plan comme collage de fonctions décrivant, sur les plateformes synthétiques un épisode du rite Métropolitain. Chaque rectangle du Downtown Athletic Club représente un scénario dont le déroulement - même abstrait - est très subjectif.

Chaque étage est une étape distincte d'une intrigue complexe - l'enchaînement en est aussi hasardeux que peut le rendre le garçon d'ascenseur-, cette forme d'architecture est une forme d'écriture moderne; l'organisation d'une chorégraphie de l'humanité par un système psycho-technique expérimental manié par elle-même pour célébrer son propre remaniement.

Les quinze premiers étages de l'immeuble ne sont accessibles qu'aux hommes. Le raffinement et l'artifice augmentent progressivement, du sol au sommet. Du 17ème étage au 18ème et demie, les hommes, polissés dans les étages inférieurs, peuvent communiquer avec le sexe opposé dans la salle à manger, sur la terrasse et dans la salle de bal. Les vingt derniers étages sont réservés à l'hotellerie.

Les étages 7, 9, 11 et 12, méritent une analyse spéciale en vertu de leur extrême audace : en sortant de l'ascenseur, au 9ème étage (fig. 6) , le visiteur - probablement un agent de change de Wall Street - se retrouve dans un vestibule qui le mène directement à un vestiaire situé au milieu de l'étage (où le jour ne pénètre pas). Là, il se déshabille, met des gants et pénètre dans un espace adjacent, équipé pour la boxe et la lutte. Mais du côté sud, le vestiaire est aussi pourvu d'un buffet où l'on sert des huitres.

Manger des huitres avec des gants de boxe, nu, au 9ème étage - tel est ici le clou du scénario - le XXème siècle

en marche (fig. 7).

Le 10ème étage (fig. 8) est réservé à la médecine préventive. Sur un côté d'une vaste salle, un déploiement de manipulations corporelles - des secteurs massages et frictions, un service de huit lits (donnant sur la rivière) pour les bains de soleil artificiels, une aire de repos de dix lits - sont disposés autour des bains Turcs. La partie sud-est de l'étage est un service médical pouvant soigner cinq malades à la fois. Un médecin est chargé du processus d' "irrigation générale", une invasion littérale du corps humain par une colonie de bactéries cultivées en laboratoire, qui en modifie et en accélère le métabolisme naturel.

Cette étape finale complète la série d'intervention draconiennes et d'auto-expérimentation volontaires commentées avec des attractions apparemment innocentes comme les "Tonneaux d'Amour" de Coney Island.

Au 12ème étage, une piscine occupe presque tout le rectangle. La nuit, un système d'éclairage l'illumine par en dessous, de telle sorte que le cube d'eau tout entier, avec ses nageurs frénétiques, semble flotter dans l'espace parmi les lumières des gratte-ciels de Wall Street.

De tous les étages, le Terrain de Golf Intérieur en est peut-être le plus significatif : un paysage anglais intérieur, avec des collines douces et des vallées, de l'herbe verte (réelle), un pont... Une fresque prolonge le paysage jusqu'à un horizon nébuleux, mais la disposition régulière des systèmes d'éclairage au plafond connote, irrévocablement, l'artifice.

La présence du Terrain de Golf démontre que la nature, effacée par toutes les structures de la Métropole, y sera maintenant ressuscitée comme une simple strate. Après une éclipse totale, la nature réapparaît comme un service parmi d'autres de la Culture de Congestion.

CONCLUSION 2

Par le moyen du gratte-ciel, chaque site de la Métropole contient - au moins en théorie - une combinaison instable et imprévisible d'activités simultanées et superposées dont la configuration dépasse fondamentalement le contrôle de l'architecte ou de l'urbaniste.

En tant qu'agent de l'urbanisme, le caractère indéterminé du gratte-ciel implique que - dans la Métropole - aucune fonction spécifique unique ne puisse être adaptée à un seul lieu.

Grâce à cette déstabilisation, il est possible d'absorber les "changements de la vie" en redisant constamment les fonctions pour chaque plate-forme, dans un processus continu d'adaptation qui n'affecte pas la structure ou l'immeuble lui-même.

L'extérieur et l'intérieur de telles structures appartiennent à deux sortes différentes d'architecture. La première - externe - ne s'occupe que de l'apparence du bâtiment en tant qu'objet plastique plus ou moins harmonieux, alors que l'intérieur subit un flux incessant de thèmes, de programmes, et d'iconographies avec lesquels les citoyens versatiles de la Métropole, aux systèmes nerveux sur-stimulés, combattent la perpétuelle menace de l'ennui.

RADIO CITY MUSIC HALL

L'application de la technologie, au service de la métaphore, se retrouve à un niveau plus explicite encore, et à une plus grande échelle que pour l'Athletic Club, dans le Radio City Music Hall, une salle de spectacle de 6200 places (fig. 12).

C'est un prototype d'architecture exclusivement intérieure, insérée dans l'enveloppe neutre du Rockefeller Center. Sa cosmogonie n'a pas été inventée par ses architectes officiels, mais par leur client, l'imprésario Samuel Rothafel, surnommé Roxy.

Au début des années 1930, un groupe d'architectes - dont Wallace Harrison - emmenèrent Roxy faire un tour d'Europe - jusqu'à Moscou - dans le but de le convertir à l'Architecture Moderne.

Mais Roxy resta indifférent aux aménagements aseptisés que les architectes modernes avaient conçus pour la culture du spectacle, essentiellement irrationnelle. Pendant son voyage de retour, il eut une révélation en regardant un coucher de soleil au milieu de l'Atlantique. "Je n'ai pas conçu l'idée. Je l'ai rêvée. Je crois aux rêves créatifs. L'image du Radio City Music Hall était complète et presque parfaite dans mon esprit avant que les architectes et les artistes n'aient posé leur crayon sur le papier à dessin...". Son théâtre devait être une simulation du spectacle qu'il avait contemplé du bateau : un coucher de soleil.

L'architecte de Roxy exécuta scrupuleusement le thème métaphorique. Un vaste espace ovoïde est couvert de "rayons"

en plâtre qui traversent tout le plafond, embrassant l'auditoire comme un firmament. Le rideau est fait d'une fibre synthétique spéciale, si brillante qu'elle ternit le vrai soleil. Quand on baisse progressivement les lumières, on a inévitablement l'impression d'un coucher de soleil.

Or on doit bien rallumer les lumières. Et les éteindre à nouveau. Il y a trois ou quatre cycles dans un spectacle entier. Si on prend la métaphore au pied de la lettre, l'auditoire vit trois ou quatre journées accélérées.

Puis, Roxy découvre que le système de conditionnement d'air peut être utilisé à des fins plus créatives que les simples réchauffement et refroidissement - c'est-à-dire qu'on pouvait accroître la puissance de la métaphore dans l'auditorium : d'abord, il pense y ajouter du gaz hilarant, qui transporterait ses 6200 clients dans un "autre monde" où ils seraient plus réceptifs à l'impact des films. Il abandonne l'idée cependant sous les instances de ses avocats, mais seulement après avoir remplacé le CO2 par un ozone assainissant. Maintenant son théâtre associe le "Bon temps" à la "Bonne Santé", une combinaison parfaitement saisie par son slogan publicitaire : "une visite au Radio City Music Hall vaut un mois à la campagne..." .

CONCLUSION 3

Comme le montre l'exemple du Radio City Music Hall, la planification de Manhattan consiste à appliquer à la substance explosive de la Métropole des modèles métaphoriques - à la fois simplistes et efficaces - qui remplacent une organisation réelle - impossible en l'occurrence - par une forme de contrôle conceptuel.

Ces enclaves hermétiques et autonomes offrent aux masses métropolitaines déshéritées un abr i émotionnel, des mondes idéaux hors du temps et de l'espace, protégés, de par leur emplacement intérieur, contre la corrosion de la réalité quotidienne. Ces fragments de sous-utopie sont d'autant plus convaincants qu'ils n'ont pas de plus grandes ambitions territoriales que celle de gaver leur propres locaux d'une hyper-densité de symbolisme et d'un foisonnement de détails paroxystiques. Ensemble, de tels moments forment une matrice de frivolité, un système de formules poétiques qui remplacent la planification quantifiable traditionnelle par une planification métaphorique.

Le mouvement dans la Métropole devient une navigation idéologique entre les revendications et les promesses contradictoires des différentes "îles" de l'archipel métaphorique.

Les trois épisodes ci-dessus présentent une triangulation lourde de sens d'une architecture véritablement Métropolitaine. Si elles nous paraissent extravagantes, et même irréelles, ce n'est qu'un signe de l'étroitesse de notre point de vue architectural, un signe de notre refus d'admettre qu'il s'est produit une rupture fondamentale entre les Urbanismes traditionnels et modernes.

Ces "histoires" décrivent une tradition de la modernité qui tient à exploiter systématiquement tous les systèmes disponibles et toutes les nouvelles infrastructures de l'époque pour construire des fictions et les poser en réalités de ce monde. L'effet cumulatif de ces divers épisodes - et sans doute l'angoisse qu'ils inspirent - vient de ce qu'ils discréditent l'idée de Réalité comme présence immuable et indestructible - de la réalité comme ultime filet de secours

que nous puissions tendre sous nos performances acrobatiques défectueuses.

Au lieu de cela, les structures "hystériques" de la Métropole représentent une chute libre dans l'espace de l'imagination humaine, une chute aux conséquences imprévisibles, sans même la certitude qu'elle s'arrêtera au sol.

La véritable ambition de la Métropole est de créer un monde complètement fabriqué par l'homme, c'est-à-dire de vivre dans la fiction. Les responsabilités d'une architecture spécifiquement métropolitaine se sont accrues à l'avenant: il s'agit de concevoir ces enclaves hermétiques -royaumes intimes bondés- que comprend la Métropole. Une telle architecture ne fait pas que créer les "lieux" de la vie quotidienne elle définit aussi son contenu avec tous les moyens et toutes les disciplines possibles, telles que la littérature, la psychologie, etc... Par la disposition magique des activités humaines à tous les niveaux possibles, elle écrit un scénario pour les figurants Métropolitains, qui en sont dépourvus.

Même si cela apparaît comme une forme de mégalomanie, celle-ci est tempérée par le fait que ses manifestations sont toujours localisées, dans la mesure où elles ne s'adressent - par définition - qu'à une partie de public, et jamais à sa totalité.

L'architecture métropolitaine est mégalomane à une échelle modeste.

L'architecture métropolitaine ainsi définie entraîne une double polémique : contre ceux qui croient pouvoir réparer les méfaits de l'Age Moderne - c'est-à-dire de la Métropole elle-même - en maintenant en vie ou en ressuscitant artificiellement l'architecture "traditionnelle" des rues,

des places, des boulevards, etc..., espaces vides pour des formes de rapports sociaux dignes et décentes, au nom d'une conception stoïque du bon goût...; et contre cette architecture Moderne qui - avec son aversion implacable pour la métaphore - a essayé d'exorciser sa peur du chaos par un fétichisme de l'objectivité, et de reprendre le contrôle de la Métropole volatile en dispersant sa masse, en isolant ses composants, et en quantifiant ses fonctions : en la rendant à nouveau prévisible... Les deux démarches gaspillent le potentiel de la Culture de Congestion.

L'Urbanisme, dans ces trois épisodes, était inconscient et spontané, et non le résultat d'une doctrine explicite. Il faisait suite à une période pendant laquelle l'architecture de la Métropole avait régressé, ou tout du moins était tombée sous la domination de l'architecture officielle.

ILLUSTRATIONS

1. La Vache Intarissable, 1890 : seule une machine pouvait éteindre la soif des masses.

2. Steeplechase au clair de lune : un peloton de chevaux électriques court sur une piste tracée sur ce qui reste de nature. C'était toujours pleine lune sur Coney Island.

3. Otis présente son ascenseur à l'exposition internationale de New York (1853). Le câble se rompt, rien n'arrive. Le non-événement comme apothéose. La métropole comme accumulation de désastres évités.

4. Meadows A loft, 1909. 84 plateformes superposées surplomb la vieille "ville" des gratte-ciel. Chaque plateforme est traitée comme un site vierge, avec son destin propre. L'architecte a perdu (ou abandonné) tout contrôle sur le contenu du bâtiment.

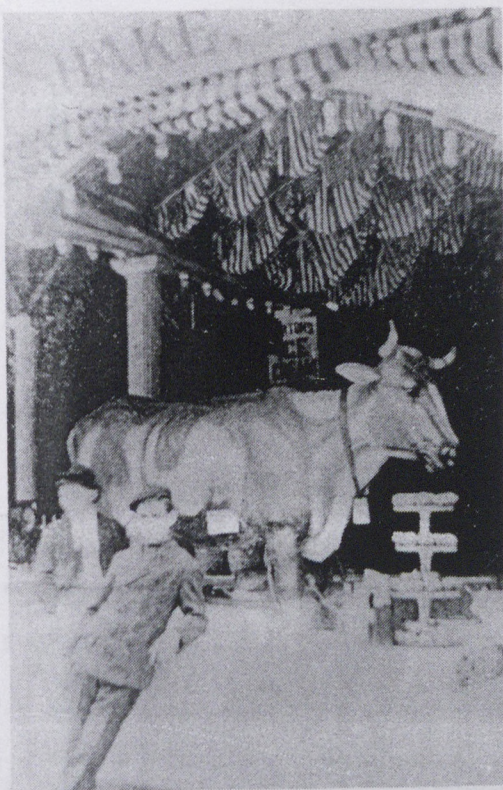
5. Downtown Athletic Club, 1931, Starrett et Van Vleck. Pour dissimuler la différence des hauteurs de plafond, liée à la diversité des installations athlétiques, la poussée verticale de la partie inférieure est accentuée. La partie aveugle contient les courts de squash et de handball et, bien entendu, les vestiaires. Un décrochement au 16^e étage pour le toit jardin. Le fenestrage conventionnel de la partie supérieure signale une structure hôtelière.

Les pleines possibilités du gratte-ciel comme condensateur social auront été reconnues en moins de 20 ans. Le gratte-ciel conquis, étage après étage, par des formes supérieures de copulation sociale.

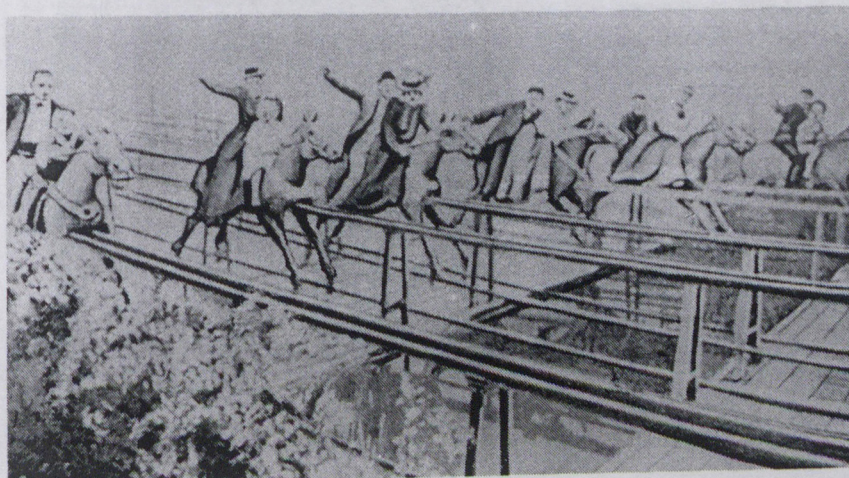
6. Downtown Athletic Club, 9^e étage, plan.

7. Déguster des huîtres avec des gants de boxe, nu, au 9^e étage. Le XX^e siècle en action.

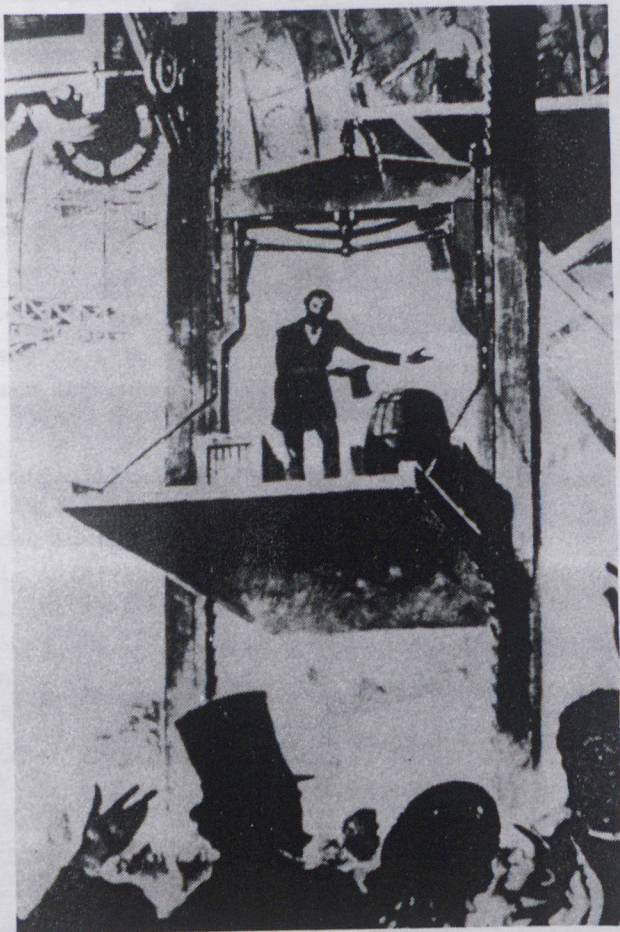
8. Downtown Athletic Club. 10^e étage, plan. Une dimension médicale est ajoutée au programme d'éducation physique. Un poste "d'irrigation bactérienne" est situé dans le coin supérieur droit.

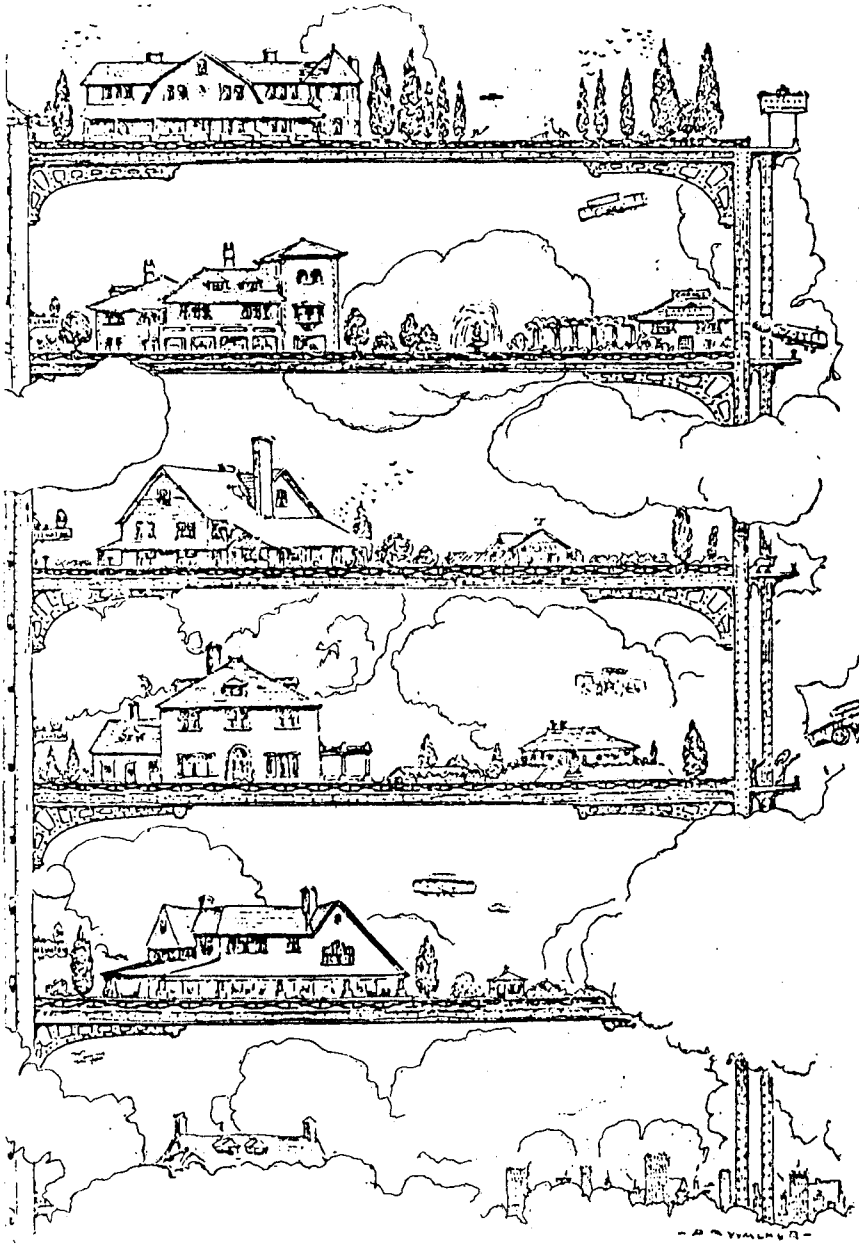


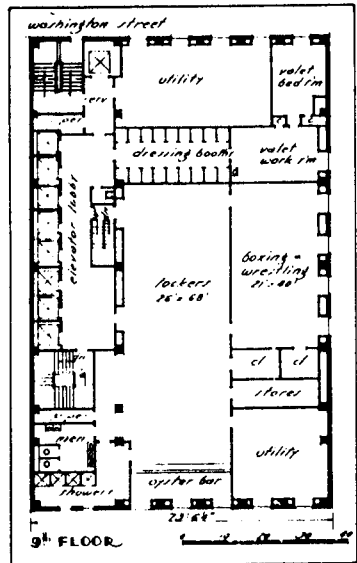
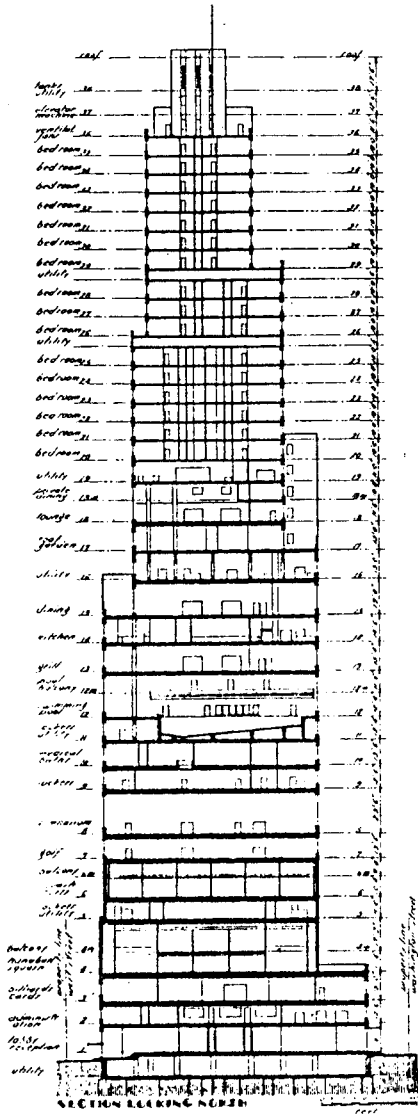
I



2

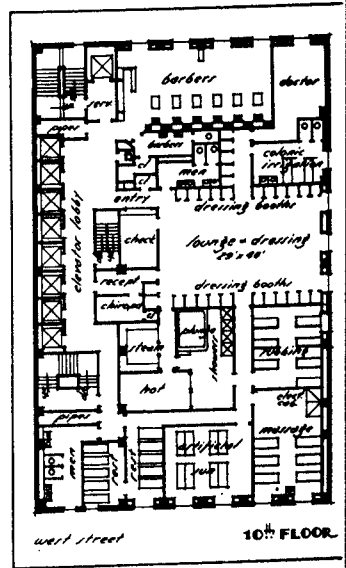








7



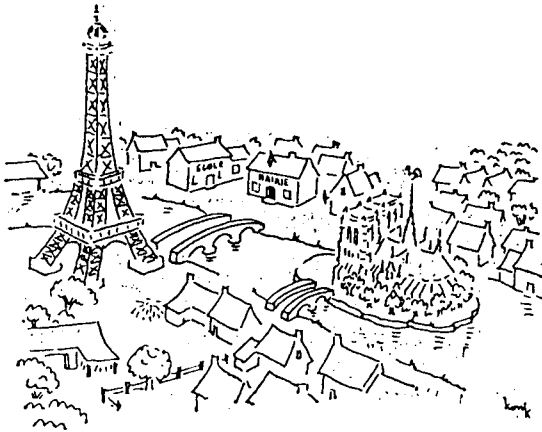
8

ECHELLES

5.

Signe (s) et Echelle (s)

par PHILIPPE BOUDON



(Konk)

I. LE CHANGEMENT D'ECHELLE COMME SIGNE DE
L'ARCHITECTURE MODERNE

I.1. DES RAISONS DU CHANGEMENT D'ECHELLE, on en trouverait bon nombre à consulter les historiens. Simmel, avant d'autres, traitant du thème de la grande ville au XIXème siècle, montre comment l'accroissement quantitatif conduit à une transformation qualitative:

"Ce qui est essentiel, dans le cadre de la grande ville, c'est que sa vie interne se répand en ondes concentriques sur un vaste domaine national et international (...) Le trait le plus significatif de la grande ville réside en cette dimension fonctionnelle qui dépasse de loin ses dimensions concrètes : et cette action sur l'extérieur entraîne une réaction en sens contraire, qui donne à sa vie poids, importance et responsabilité. De même que l'individu ne se trouve pas confiné à l'espace qu'occupe son corps, ni à celui qu'il remplit de son activité immédiate, mais s'étend jusqu'au point où se font sentir les effets temporels et spatiaux de cette activité, de même la grande ville n'a pour limites que celles qu'atteint l'ensemble des actions qu'elle exerce au delà de ses frontières. C'est là sa véritable dimension, celle où s'exprime son être."

Le problème est d'emblée posé ici en ces termes : la dimension de la ville n'est pas sa dimension concrète. Et l'on trouve comme l'écho, dans la matérialité chez Raymond Unwin, de cette sortie de la ville des limites de ses dimensions concrètes :

"Maintes villes anciennes doivent leur beauté exceptionnelle à

l'enceinte des remparts ou des murs qui les enserrent; l'espace limité a fait rechercher une utilisation attentive de chaque mètre de terrain à bâtir; bien des effets pittoresques que représentent ces villes n'ont pas d'autre origine. On doit également à cette circonstance l'absence de cette zone irrégulière des faubourgs, à moitié construits, qui forme une ceinture si hideuse, si déprimante autour des villes modernes en voie de développement".(1)

Croissance industrielle, augmentation démographique, internationalisation des problèmes dans un monde dont les dimensions se sont réduites en proportion du développement des moyens de communication et de l'accroissement des vitesses, apparaissent comme les divers aspects d'une même évolution dont le changement d'échelle, en un sens plus large que strictement architectural, et même urbain, a été maintes fois évoqué, même s'il n'a pas toujours été ainsi qualifié.

I.2. DES SIGNES de ce sentiment général dans le champ de l'architecture se manifestent chez certains architectes et urbanistes : a/ dans des discours qui touchent de près leur pratique, ainsi Candilis : *"réconcilier l'échelle permanente de l'homme, qui assure la continuité, avec l'échelle toujours grandissante et changeante de la société des hommes, qui provoque la mobilité"*

b/ dans des discours plus théoriques et plus éloignés d'une pratique immédiate, ainsi Lynch : *"Bien que nous possédions un riche arrière-fond d'exemples précédents de composition urbaine, l'opération qui doit se dérouler maintenant est à une échelle spatiale et temporelle entièrement différente. (...)*

(1) Etude pratique des plans de ville, Paris, 1922.

La taille croissante de nos grandes métropoles et la vitesse à laquelle nous les parcourons soulève beaucoup de problèmes nouveaux par leur perception". (1)

c/ dans les images de l'architecture moderne: il serait bon de faire le compte statistique des innombrables couvertures de revues d'architecture qui jouent sur l'échelle et constituent autant de symptômes du problème implicitement posé (fig.1)

d/ dans des projets allant de l'utopie - tel ce projet d'un bâtiment unique faisant le tour de la terre paru dans Architectural Design (Superstudio) - à la réalité, dont témoignent les gigantesques pommes, poires et pigeons de la Grande Borne, où il semblerait que l'architecte ait visé à réduire l'échelle de l'environnement architectural par des artifices décoratifs, sur un mode identique, bien qu'inverse, à celui par lequel jadis Hittorf s'efforça de rendre plus grand l'Arc de Triomphe en donnant une petite dimension aux maisons qui cernent la Place de l'Etoile.

- 1.3. DES SYMPTOMES CONCERNANT LE CHANGEMENT D'ECHELLE EN ARCHITECTURE, même si le phénomène trouve son origine en dehors d'elle, peuvent se trouver tant chez des écrivains (ce qui témoigne de la possibilité d'une approche cette fois phénoménologique et non plus historique, les deux ne s'excluant pas) que dans les productions iconiques de dessinateurs dits humoristiques, dont le regard critique, propre à faire rire jaune, n'en a pas moins des vertus d'analyse qui dépassent parfois celles des observations de la sociologie. La fréquence du thème chez ces dessi-

nateurs mériterait une petite étude iconologique qu'on esquissera ici plus d'une fois. Une valeur accrue de témoignage chez les uns et les autres tient à ce qu'ils ne sont pas architectes.

Des premiers, citons Jean-Paul Sartre, qui écrit dans un chapitre de Situations III, intitulé Villes d'Amérique :

"Les premiers jours j'étais perdu. Je n'avais pas l'oeil fait aux gratte-ciels, ils ne m'étonnaient pas : ils m'apparaissaient - plutôt que comme des constructions humaines habitées par des hommes - , comme ces parties mortes du paysage urbain, rochers, collines, qu'on rencontre dans les villes bâties sur un sol tourmenté et que l'oeil contourne sans même y prêter attention. En même temps mes yeux cherchaient perpétuellement quelque chose qui les retint un instant et que je ne trouvais jamais, un détail, une place peut-être ou un monument. Je ne savais pas encore qu'il faut regarder les maisons et les rues d'ici par masses".

Le dessin de Folon (fig. 1) semble avoir été fait pour illustrer ce texte de Sartre.

Ainsi trouve-t-on d'autres témoins du changement d'échelle que les architectes. Témoins d'un symptôme qui est un des signes de la modernité en architecture - peut-être son signe majeur - signe qui, en tous cas, parmi les autres, pose un problème de taille.

1.4. SIGNES DE ET SIGNE DANS :

Il faut préciser que si l'on tient le changement d'échelle pour signe majeur de l'architecture moderne, "signe" est à prendre de façon spéciale. Si la présence de béton brut, de "fenêtres en longueur" ou de profils

d'acier peut être tenue - encore que sous des acceptions elles-mêmes différenciables de la notion de signe - pour celle de signes dans l'architecture moderne, c'est comme signe de l'architecture moderne, que "signe" est à entendre, s'agissant du changement d'échelle. Ainsi "the world's tallest" étant le problème posé, on y peut distinguer des parties qui sont signes, mais on peut aussi prendre l'ensemble comme signe : il y a là quelque chose comme la différence entre le niveau sémiotique et le niveau sémantique tel que l'a mis en évidence Emile Benveniste dans l'ordre du langage (1). Il ne s'agit ici bien sûr que d'un rapprochement destiné à faciliter la compréhension et non d'un parallélisme qu'on établirait de fait ou de droit entre langage et architecture. Ce faisant, il faut noter la conséquence qu'il y a à choisir de voir l'architecture moderne comme ensemble de signes qui se trouvent en elle, ou comme quelque chose qui est signalé par le changement d'échelle; en effet, la différence renvoie à deux hypothèses implicites, qui ne sont pas identiques, même si éventuellement elles ne s'excluent pas. Soit que l'architecture moderne se trouve constituer un ensemble de signes qui lui-même pourra être ou bien système ou bien simple collection; soit que, selon la première hypothèse (qui est la notre ici, en tant qu'hypothèse de travail, sinon en tant qu'hypothèse sur la réalité des choses), l'architecture moderne se trouve plutôt définie par différence que par une unité

(1) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, II, NRF, Paris.

de nature intrinsèque ou par un système interne. On recensera, de fait, de telles différences en III. S'intéresser - encore une fois à titre d'hypothèse de travail, et d'un travail qui s'insère dans un ensemble où sont présentes d'autres façons de considérer les choses - plutôt au signe de, n'exclut pas de repérer des signes dans, qui, eux, sont corrélatifs du signe de l'architecture moderne / "changement d'échelle".

1.5. LE SIGNE SINGE

Les signes, dans l'architecture, du changement d'échelle, peuvent se distinguer suivant une dichotomie d'inspiration linguistique, en signes métaphoriques et en signes métonymiques : admettant ici le problème posé par les gratte-ciels américains -sans s'interroger sur ses raisons - comme étant de s'élever toujours plus haut (fig 3), deux modes essentiels en sont possibles : l'addition d'un élément, et le déplacement. Le premier étant métaphorique, le second métonymique. Le déplacement s'effectue dans la contiguïté syntagmatique, l'addition est addition d'un élément choisi dans la classe de ceux qui peuvent venir s'ajouter à la chaîne syntagmatique (métaphore et métonymie renvoient ici à la distinction opérée par Jakobson entre l'ordre du paradigme et celui du syntagme). On retrouve là les catégories de signes indiciels et de signes iconiques de Peirce, l'absence de signes symboliques étant compréhensible (pour Peirce, "symbole" est à prendre au sens qu'il a dans l'expression "symbolisme mathématique"). Dans l'exemple du New York Telephone

Building (fig. 4) , la hauteur est obtenue par le déplacement d'éléments identiques, tandis que l'United State Courthouse de New York se forme par une addition d'éléments (fig. 5). Les photomontages de A. Gescheidt (fig. 6) manifeste ce choix de couronnements auquel ont dû se livrer réellement les architectes des premiers gratte-ciels. On sait ce qu'il en advint et - le comique de l'ensemble de l'illustration tient à cela même -, l'évolution fit pencher vers le second mode, celui de la répétition d'éléments identiques.

De quoi cette évolution est-elle le signe? D'une extension toujours possible - on voit poindre ici une échelle d'extension - signe de ce que le gratte-ciel peut toujours être encore plus haut qu'il n'est, qu'il peut toujours grimper. Si, comme le dit justement Gérard Genette, la métaphore est toujours un peu métonymie, et la métonymie toujours un peu métaphore, chacune s'appuyant sur l'autre, la figure 5 exprime bien relativement à la figure 6 la perte de la métaphore. L'élévation gothique rappelée par les arcades de la "cathédrale" de l'université de Pittsburgh (fig. 7) en était la part métaphorique que soutenait la métonymie dont les redents sont le signe indiciel : déplacement dans la continuité d'éléments identiques. La figure de l'Empire State Building affublée d'un signe-singe, animal grim pant - métaphore de la métonymie même - désigne l'absence de cette même métaphore (fig. 8), celle-la même qui est encore présente dans la cathédrale de l'Université de Pittsburgh. Plus de métaphore, partant, plus de métonymie non plus, et plus de sens non plus, si le sens s'inscrit au croisement

de la métaphore et de la métonymie, du paradigme et du syntagme.

- I.6. CETTE PERTE DE SENS est - s'agissant d'architecture-
perte d'un certain sens de l'espace, si l'on veut bien
maintenant prendre sens en un autre sens, non plus verbal
mais spatial.

On ne pouvait parler de changement d'échelle, on s'en
doute, sans parler des gratte-ciels, qui en sont comme
un symbole. Ce faisant, il ne faut pas pour autant
exagérer ces deux faits empiriques que, à y regarder de
trop loin - ou de trop près, avec ces gratte-ciels, on
ne sait plus - le gratte-ciel peut donner l'impression
de mettre en évidence : a/ la verticalité, b/ la taille.

- I.7. PARADOXALEMENT, LE GRATTE-CIEL A SUPPRIME LE VERTICAL,
osera-t-on dire. C'est là une première perte de sens :
celle du vertical.

A voir la photo d'un gratte-ciel prise depuis un autre
gratte-ciel, ou mieux, d'un avion (fig. 9), la vue plon-
geante qui a intéressé tant de cinéastes nous montre une
inversion de l'habitude perspective acquise d'une
corrélation bas-près-grand / haut-loin-petit. Il y a
là, conformément à certain schéma sémiotique connu,
une perturbation manifeste de la signification - ici,
le mot reprend son sens. Si l'on nomme échelle de
visibilité ce dont tient compte l'architecte dans la
conception d'un bâtiment lorsqu'il se préoccupe d'où ce

bâtiment sera vu, le gratte-ciel - non en tant qu'il est vu mais en tant qu'il "voit" ou qu'il permet de voir les autres - supprime l'opposition haut/bas comme différence. La dimension verticale devient indifférente. Ce dont on peut administrer la preuve par une méthode phénoménologique de variation : si la colonne classique ne peut être démesurée sans changer de sens, le gratte-ciel, lui, peut l'être sans perdre le sien. A bien y réfléchir il n'y a rien là de paradoxal (orthodoxal plutôt) sauf à prendre "paradoxe" en son sens originel : déplaçant indifféremment le sujet regardant selon la verticale, le gratte-ciel fait perdre la perspective - doxa, en l'occurrence - dont la nature, étant d'être assujétie à un point de vue, ne peut l'être à une ligne.

- I.8. VERTICALE ÉGALE HORIZONTALE: corrélativement et presque par conséquence est abolie la verticale; elle perd l'identité qui la faisait différente de l'horizontale. Cela n'est - encore une fois - que de façon secondaire que le changement d'échelle est lié au gratte-ciel et à la croissance verticale. La verticale et l'horizontale, l'horizontale dans les deux sens, et finalement les trois dimensions cartésiennes de l'espace, deviennent les dimensions indifférentes d'une répétitivité sans limites (fig. 10). Car il faudra bien noter ici, dans le projet de Portaluppi, le déplacement du signifié originel de "gratte-ciel" : c'est bien, dans ce projet qui en fin de compte s'étend aussi bien horizontalement que verticalement, d'un "gratte-ciel continu" qu'il s'agit.

Cette fois la verticalité n'est plus le fait du gratte-ciel.

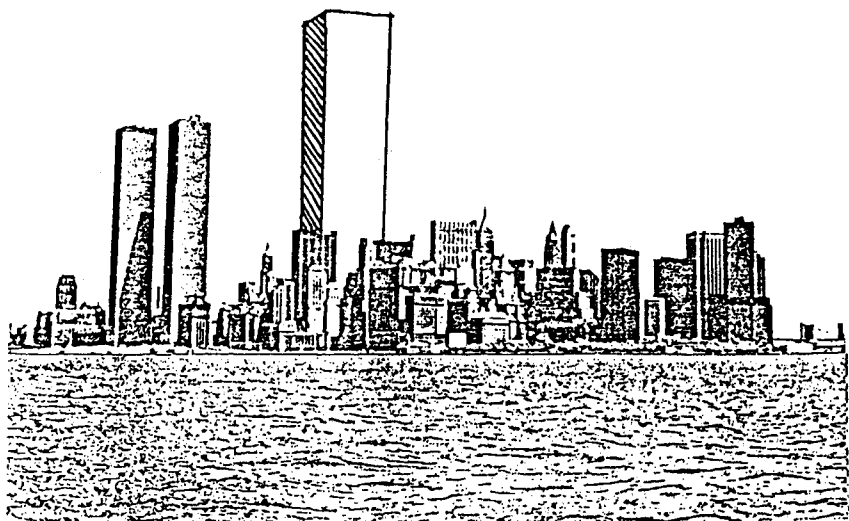
Cette indifférence - malgré les apparences - du gratte-ciel pour la verticale, Savignac la bien vue, qui montre que la verticale, la Tour s'assoie dessus; se développant en fait de manière tout à fait identique dans le sens vertical et dans le sens horizontal (fig. 11). L'exemple est d'autant plus parlant lorsqu'on sait comment Hittorf a donné intentionnellement aux maisons qui cernent la Place de l' Etoile une dimension plus petite, afin de faire paraître l'Arc de Triomphe plus grand.

Si la taille de la tour de la tour de l'église, de la tour du clocher, de la tour du Beffroi, de la tour d'habitation à San Gimignano (fig. 12), a une valeur symbolique, en d'autres termes, si nous avons affaire à une échelle symbolique dimensionnelle, le dessin de Savignac manifeste que la taille n'est plus nécessairement en rapport avec la signification (1) : changement d'échelle prend ici un sens un peu différent de ce qu'il avait au départ de ce texte, ou plutôt il rejoint un sens de même nature que celui qu'on trouve chez Simmel : changement non quantitatif, mais qualitatif.

- I.9. DES DIFFÉRENCES D'ECHELLE, il y en a eu d'autres dans l'histoire de l'architecture, donc avant l'architecture moderne. Et l'on ne saurait soutenir que le changement d'échelle est signe de l'architecture moderne si l'on

(1) Ce que disait en d'autres termes dans une conférence récente l'américain Bill Lacie : "il apparaissait qu'on pouvait donner à tout bâtiment, fût-il dénué de valeur symbolique, des dimensions imposantes, surpassant celles des bâtiments ayant normalement une valeur symbolique: un garage pouvait être plus grand que n'impose quel bâtiment

pouvait spécifier la différence entre une telle différence d'échelle et le dit changement d'échelle. Si le changement d'échelle est un problème d'importance, il n'en est pas pour autant un problème de taille. Dans une publicité "CINZANO" (fig. 13), qui est un témoignage supplémentaire de la perception du phénomène architectural en dehors du discours propre de l'architecture, la différence de taille se donne sur le plan de la perception comme une donnée patente. Il n'en reste pas moins qu'elle s'accompagne d'autres différences non moins fondamentales : l'élément architectural du centre comporte des différences correspondant aux dimensions qualitatives haut/bas, droite/gauche, avant/arrière : différences que les éléments qui l'enserrent ne comportent point. En fait l'illimitation de l'espace répétitif dans les trois dimensions prime sur la hauteur. Un dessin de Rauch (fig. 14) témoigne de façon intéressante d'une rupture qui n'a plus besoin pour s'exprimer, cette fois, de la différence de hauteur - même si celle-ci a pu être un caractère principal à l'origine du phénomène. Une différence de nature est signifiée ici, qui n'est plus une différence de taille, un changement qualitatif qui n'est plus changement quantitatif, même si le changement d'échelle qualitatif est "retombée" du changement quantitatif. Le changement qualitatif peut être parfois signifié dans l'architecture elle-même lorsque la coupure est manifestée, mais il peut ne pas l'être : les figures 15 et 16 s'opposent sur ce plan.



II CHANGEMENT(S) D'ECHELLE(S) : L'ECHELLE N'EXISTE PAS

II.1. L'ÉCHELLE N'EXISTE PAS.

On a déjà effleuré dans ce qui précède la question, en parlant d'échelle d'extension, d'échelle de visibilité, d'échelle symbolique dimensionnelle, de la multiplicité des échelles. Il va sans dire que le changement d'échelle qualitatif suppose le passage d'une échelle à une autre et que diverses échelles doivent donc être qualifiées. C'est dire encore que l'échelle est référence extérieure d'une mesure à un autre espace, espace qualifié autrement. L'échelle n'existe pas est à prendre au sens où un certain psychanalyste a pu énoncer que la femme n'existe pas... C'est dire qu'il y a multiplicité d'échelles, ou encore que l'échelle est, en son principe, multiplicité, toujours autre s'appuiera ici sur la variété d'échelles fournies par l'étude, menée ailleurs, de la polysémie du terme d'échelle dans son usage par les architectes, étude qui a donné une liste d'échelles empiriquement dégagées (1). Nul autre bâtiment que celui de Loos pour le concours du New York Herald Tribune n'exprime mieux la présence du même et de l'autre dans le problème posé. Tandis que (comme dans la figure 17) le bas et le haut du bâtiment sont autres, la colonne, elle, est la même -changée de taille et percée- que les colonnes de l'entrée (fig.17). Même colonne : même, similitude, ressemblance, analogie, proportion. On trouve chez Le Corbusier la même concurrence entre proportion et échelle, identité et différence, même et autre. Notons au passage - ce qui aura son importance -

(1) Philippe Boudon, La Ville de Richelieu, à paraître.

que Le Corbusier comme Loos furent tous deux les avocats de la suppression de l'ornement. Dans son Modulor, où est visée l'échelle humaine, où est posé le problème des grandes dimensions, la solution trouvée n'est autre que la proportion d'or, même répétée, que l'on aille vers les grandes ou les petites dimensions : l'échelle du Modulor, parce qu'elle est une, n'est pas une échelle. Aussi, rien d'étonnant à ce que Le Corbusier ait trouvé que "les gratte-ciels de New York sont trop petits"! Trop petits petits par rapport à quoi? Quelle pertinence extérieure permet de porter ce jugement?

II.2. L'ÉCHELLE GÉOMÉTRIQUE

Cela ne signifie pas que Le Corbusier ou Loos n'aient pas rencontré le problème. Le projet du New York Herald Tribune pour l'un, le Modulor pour l'autre, en témoignent suffisamment. Un texte de Le Corbusier paraît d'une clarté lumineuse: *"On peut dire que plus les oeuvres humaines s'éloignent de la préhension directe, plus elles tendent à la pure géométrie; un violon, une chaise, qui touchent notre corps, sont d'une géométrie amoindrie, mais la ville est de pure géométrie"*. Il s'agit ici de la différence qualitative d'échelle produite par le passage de l'échelle humaine à l'échelle géométrique (toutes réserves étant faites sur le sens qu'il faut donner à la première, et qui figure ici avec la valeur que lui confèrent les textes de Le Corbusier). Or on a trouvé plusieurs signes de la prégnance de l'échelle géométrique, s'agissant de l'architecture moderne. D'abord E. Kaufmann souligne que: *"L'intérêt nouveau pour les formes géométriques élémentaires, exprimant la tendance du siècle à l'indi-*

vidualisme, affecte la composition architecturale de manière profonde".

Plus récemment Benevolo exprime que " dans les premiers édifices modernes la constance de l'angle droit servait avant tout à généraliser le procédé de composition, instituant a priori une relation géométrique entre tous les éléments pour lesquels tous les contrastes peuvent être résolus" (resolti già in sede geometrica, col bilanciamento delle linee, delle superfici e dei volumi).

Cette attention à repérer la géométrie comme une échelle dominante de l'architecture moderne peut sembler anecdotique. Mais outre que l'assertion de Le Corbusier est claire par elle-même, un dessin paraît s'en donner comme l'illustration propre (fig. 18). A cette différence près que l'échelle humaine peut ici être spécifiée de façon plus précise : le changement n'est plus de l'échelle humaine à l'échelle géométrique, mais de l'échelle parcellaire à l'échelle géométrique. Et si ce dessin illustre bien le propos de Le Corbusier, on l'illustrera à son tour par un texte de Quatremère de Quincy, pour qui, parlant du plan de Londres de Christopher Wren, " tout fut soumis à la plus exacte régularité, à laquelle il est, on doit l'avouer, fort difficile de ne pas se soumettre quand il s'agit d'opérer en plan et en l'absence de toute sujétion". Si l'on pense que le problème qu'ont eu les cristallographes de se représenter la matière à l'échelle micro s'est soldé par une représentation géométrique, la géométrie s'offrant à eux en quelque sorte comme un espace de représentation nécessaire, on peut supposer qu'un même problème se soit posé dans le domaine du macro, et multiples sont les projets modernes de grandes dimensions où la géométrie s'offre, comme inéluctablement, pour espace de référence. Les cristal-

lographes ayant eu à connaître de la matière à l'échelle de l'invisible auraient eu des problèmes de représentation semblables (fig. 19).

II.3. ATOPIE

Espace isotrope, espace de répétition, espace cartésien (la référence de Le Corbusier à Descartes dans son gratte-ciel "bartésien" renvoie à la référence de Viollet-le-Duc au même Descartes dans ses Entretiens); on est passé de lieux aristotéliens, situés, à un espace atopique. Dans l'Immeuble Clarté de Le Corbusier, le rez-de-chaussée est encore dans sa courbure simplement déterminé par une échelle parcellaire. Dans les unités d'habitation destinées, comme les maisons des artisans, comme les villas Savoye, à être répétées de façon isotrope, l'assise parcellaire fait place à des pilotis qui, comme dit Le Corbusier, "libèrent le sol", et qui du même coup libèrent du sol. Le couvent de La Tourette va plus loin dans l'ignorance du sol puisque "on a tiré l'horizontale, les pilotis sont descendus jusqu'au sol" (1). Il n'y aura plus qu'à attendre avec Fuller que les immeubles soient transportables par hélicoptère pour qu'ils puissent se ficher en (et donc de) n'importe quel lieu.

Dans deux zones d'extension de Marrakech, l'une planifiée, l'autre clandestine, Sidi Youssef Ben Ali et la cité de Daoudiate, les deux types d'espace s'opposent nettement : topie et atopie (figs. 20 et 21).

(1) Le Corbusier, Un couvent - La Tourette, Ed. de Minuit, Paris, 1961.

II.4. GÉOMÉTRIE?

On accordera ici le flou de ce qui doit être entendu par échelle géométrique, attendu que d'Euclide à la topologie, en passant par Desargues avec la perspective, Monge avec la géométrie descriptive, et enfin la perspective isométrique, "géométrie" a changé de sens. On pourrait notamment voir une contradiction dans les termes mêmes de notre hypothèse puisqu'on va chercher dans les problèmes du micro -ceux des cristallographes- l'analogue, en quelque sorte, de ceux que l'on cherche à résoudre dans le macro. N'est-ce pas nous laisser prendre nous-mêmes au piège de l'analogie, de la proportion, dont on a déjà critiqué ici ou ailleurs l'usage par Alberti, Le Corbusier, Durand, Auzelle, Palladio, Buchanan , au nom d'une différence nouvellement mise en lumière par Viollet-le-Duc, qui distingue proportion et échelle? Rappelons ici brièvement l'exemple que donne Viollet-le-Duc : lorsque le temple grec augmente de taille, il reste semblable à lui-même, analogue , ses proportions subsistent pareillement. Il en résulte que ce qui est marche dans le petit temple devient gradin insurmontable dans le grand. Le temple romain diffère de lui en cela que les marches restent des marches à l'échelle de la fonction humaine (les gravir), et par suite que le rapport de leur dimension au temple varie suivant l'augmentation de celui-ci. Galilée devait bien voir, dans un autre domaine, l'impossibilité d'accroître indéfiniment la taille, et Eupalinos livre comme règle que "tout change avec la grosseur" (fig. 22). Rien de nouveau, pourrait-on dire, si ce n'est qu'une telle critique s'appuie elle-même sur une analogie excessive:

ce ne sont pas les mêmes changements qui sont concernés par l'augmentation de la taille chez Galillée et chez Lynch. Aussi définirait-on une échelle comme une homogénéité dans laquelle la proportion, l'analogie -en fin de compte, l'image - fonctionne. Ce qui est en cause dans le changement d'échelle, c'est la sortie de la similitude, la sortie de l'image : San Gimignano n'est pas Manhattan.

II.5. LA GÉOMÉTRIE EST UNE RUSE, écrit Michel Serres, *"elle fait un détour, elle prend une route indirecte pour accéder à ce qui dépasse la pratique immédiate. La ruse, ici, c'est le modèle : construire en réduction, à module constant, en résumé, un squelette de la pyramide. De fait, Thalès n'a rien découvert d'autre que la possibilité de réduction, que l'idée de module, que la notion de modèle"* , et il ajoute : *"la pyramide est inaccessible, il invente l'échelle"*.

Inventer l'échelle, c'est inventer un système de représentation qui permet l'analogie, et en cela perd ce qui est le fait de la chose même, la réalité de sa dimension non mesurée, telle qu'elle est simplement, la réalité de sa localisation également, non représentée, là où elle est.

II.6. PAS D'IMAGE SANS ÉCHELLE en effet : modèle et échelle s'impliquent mutuellement (1). Le changement d'échelle est sortie de l'image, ou passage de l'ordre de l'image à un ordre qui n'est plus de l'image et qui pose la question que Valéry pose, justement à propos du micro : "que faire

(1) cf. Ph. Boudon, Architecture et Architecturologie, II, Paris 1975.

dans un monde où il ne peut plus être question d'images?"

Réponse du nostalgique : faire de la géométrie, c'est-

à-dire être dans l'ordre du semblable (fig. 23). Réponse

du réaliste : faire de la topologie, c'est-à-dire une

géométrie qui se désintéresse de l'image. Ici prendraient

place, face à des travaux de Mies van der Rohe, de Le Cor-

busier, de Wright, de Loos -géomètres de l'angle droit ou

géomètres de l'ornement, ce serait la même chose- , des

Fuller, des Le Ricolais, d'autres chercheurs de la structu-

re topologique profonde, cachée sous la surface de la

géométrie. A l'intersection de ces deux classes : Bruce

Goff, géométrie et/ou typologie.

II.7. IMAGES ET ÉCHELLES : "Pas d'image sans échelle" signifie : pas d'image sans un rapport établi entre le référent et l'image. L'échelle cartographique en est la plus commune. L'échelle y est commune mesure de la réalité. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'elle soit la seule : on examinera ici diverses échelles dont la fonction ressortit à celle de l'échelle cartographique.

II.7.1 L'IMPOSSIBLE NÉGATION DE L'ÉCHELLE :

Topor, dans Le bon voyage, donne une image dans laquelle on discerne au moins six échelles (en comptant celle qui se donne pour telle et qui n'est pas la moindre - fig. 24).

a) une main à une échelle a

b) une autre main à une autre échelle b

c) un homme sur cette main, à une échelle c

d) sur l'autre main, un village (?) avec église, maison, arbres, à une même échelle d

e) une échelle sensiblement à la même échelle que l'homme qui, semble-t-il, s'apprête à la monter (sont-ils vraiment à la même échelle? L'échelle ne va-t-elle pas casser sous le poids?)

f) une échelle "x", inconnue, qui fait que nous avons affaire à une image, et non à cinq images correspondant aux cinq échelles différentes. Quelle est-elle?

S'il n'y avait pas eu d'échelle, paradoxalement, les deux mains eussent pu être à la même échelle moyennant l'éloignement du à la perspective. La différence de grandeur n'eut été que l'effet de la perspective et les deux mains auraient appartenu à un espace commun. Un pont aurait pu relier les deux mains. Mais un pont est horizontal tandis qu'une échelle est verticale. Impossible donc de voir les deux mains sur une même horizontale avec une différence de taille due à la variation d'éloignement. Force est donc d'accepter que les deux mains soient de taille différente, dans un même espace. La différence, dès lors, n'est pas d'échelle, mais de taille, même si elle contredit l'habitude acquise. L'échelle - celle qui a des barreaux - a bien fonction "d'échelle" en ce qu'elle réunit en un même espace les deux mains, tout en détruisant l'échelle de l'une, ou de l'autre, ou des deux.

L'échelle "x" devient connue, appelons la "f". A quoi tient-elle? A ce qu'une échelle n'est pas un pont, à ce qu'on y reconnaît une échelle, et non un pont, ou - par exemple- une pipe.

On appellera échelle de modèle une telle échelle. Il y en a d'autres.

II.7.2. MAGRITTE nous dit que ceci n'est pas une pipe. Faut-il dire que s'il se sent obligé de nous le préciser, c'est bien que l'on aurait cru le contraire : croyant voir une pipe, on aurait pensé tout naturellement qu'il s'agissait d'une pipe. La même échelle de modèle que celle dont il vient d'être question aurait alors fonctionné. Mais puisqu'il ne s'agit pas d'une pipe, il faut bien accepter que l'échelle de modèle soit contredite : elle l'est pas une échelle sémantique. A supposer que Magritte nous ait dit ensuite "c'est une pipe", après nous avoir fait croire que ce n'en était pas une, le mot pipe aurait eu la fonction de nous faire voir à nouveau une pipe, mais cette fois, sous l'effet d'une échelle sémantique, et non plus sous celui d'une échelle de modèle. A nommer le référent de l'image, on la fait fonctionner comme image, comme il en irait si l'on en déclarait, par exemple, l'échelle cartographique. On appelle une telle échelle échelle sémantique(1). Il y en a d'autres, mais celle-ci n'est pas la moindre. Henri Lefebvre ne dit-il pas : "Comment en sortirons-nous, puisque chaque détail, chaque fragment, chaque fait, chaque individu, chaque chose, n'existent qu'en étant nommés en renvoient à l'ensemble du langage? Notre sol, notre temps et notre espace sont découpés par les mots, agencés selon le système des mots"?

(1) Pour plus de détails, voir Michel Foucault, Ceci n'est pas une pipe, où le titre fonctionne de curieuse façon, puisqu'un opuscule n'est pas une pipe non plus.

II.7.3. MAGRITTE toujours, dans une autre oeuvre qu'on observera au niveau hylétique (qui représente cette fois une pipe, mais ceci n'est pas une pipe non plus peut-être, car il n'est pas dit qu'elle n'est pas une pipe, mais l'oeuvre montre toutefois une autre pipe qui, elle, n'est pas une pipe, puisqu'il est dit qu'elle (mais s'agit-il d'elle?) n'est pas une pipe, or elle représente peut-être ce qui, devant elle (?), a l'air d'une pipe, mais n'en serait pas une, dans la mesure où celle (qui n'est pas une pipe) qui représenterait ceci (cela) ne serait pas une pipe). Magritte donc, a réparti de l'encre de façon contiguë dans - grosso modo - deux zones. Qu'est-ce qui nous avertit que l'on a affaire à une oeuvre et non à deux ? L'échelle sémantique dont il vient d'être question nous mettrait déjà sur la voie : il n'y a qu'une signature, il y aurait pu y en avoir deux (figs. 25 et 26). Il aurait pu aussi bien ne pas y en avoir. En ce cas la contiguïté aurait pu être le signe de l'unité de l'oeuvre (contiguïté qui, notons le, fonctionne dans l'échelle de Topor; deux échelles peuvent surdéterminer la présence d'un signe). On conviendra d'appeller échelle de voisinage une telle échelle.

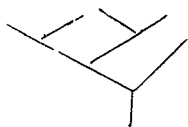
On a précisé plus haut que, grosso modo seulement, l'oeuvre répartissait le papier noirci sur deux zones. A y regarder de près, il y a, notamment dans le cadre (supposons que ceci est un cadre), des traces graphiques qui ne se touchent pas; si on peut hésiter sur le fait d'avoir affaire à une oeuvre ou à deux oeuvres en faisant abstraction de la signature, un cadre pourrait encore être là pour nous signaler qu'à l'intérieur de ses limites il y a une oeuvre.

II.7.4. (MAGRITTE : LA REPRÉSENTATION - FIG. 27)

On conviendra donc - le cadre définissant une parcelle - de nommer échelle parcellaire ce qui désigne par une limite la séparation entre une unité et un fond, ceci que l'unité soit oeuvre , comme c'est traditionnellement le cas dans la peinture, ou que l'unité soit tout autre identité repérable. Le cadre n'est que le signe de la fonction réelle assumée par la limite. Il se peut qu'il n'y ait pas de cadre et que cependant une limite du tableau existe. Il peut encore ne point y avoir de limite, ni même de contiguïté, avec toutefois une proximité : la mallette de Duchamp - à sa façon un cadre - est un signe utile de ce que le flacon, la capuche de machine à écrire, l'urinoir et le Grand Verre font partie de la Mariée qui est mise à nu par ses célibataires, même si aucun cadre ni aucune contiguïté ne manifeste l'unité de l'oeuvre. Entre le cadre, ou la morphologie de cette limite, et le contenu intérieur, peuvent s'établir des rapports plus ou moins étroits, comme le montre La représentation de Magritte.

II.7.5. MAGRITTE, encore, eût étonné Newton par un tableau - haut comme trois pommes? - qui échappe à l'échelle technique (fig. 28). Freyssinet, Maillart ont dessiné des ponts sans que le calcul n'intervienne a priori, seulement a posteriori, c'est-à-dire comme vérification d'un projet essentiellement esquissé sans son secours. Une échelle technique a fonctionné dans leur dessin, celle-là même dont l'absence est patente dans le Bon voyage de Topor, où l'on peut craindre que "l'échelle" ne se casse.

II.7.6. DEUX DESSINS DE STEINBERG mettent en évidence une échelle (figs.29-30) de niveaux de conception : le fameux rapport de la partie au tout et du tout aux parties et des parties entre elles, ressassé de Vitruve jusqu'à Christopher Alexander trouve ici son expression des deux pôles extrêmes possibles. Dans le premier cas, il n'y a pas de niveau intermédiaire entre le micro et le macro. L'auvent, seul élément qui eût pu l'être, est bien signifié comme n'appartenant pas au bâtiment, n'en étant pas partie. Dans l'autre dessin, on observe par contre une démultiplication considérable des niveaux. Si sur le mode d'une arborescence on figure schématiquement les relations de partie à tout, d'ensemble à sous-ensemble, et à parties de sous-ensembles par englobement successif, on obtient deux schémas extrêmes, quant au nombre des niveaux. Une telle échelle de niveau de conception peut être mise en rapport avec le langage lui aussi représentable sur le mode des schémas chomskiens par des arbres à développement horizontal ou à développement vertical. Curieusement, dans



le langage, le sens semble ne pouvoir s'établir qu'à une sorte d'échelle humaine intermédiaire: pas de sens en deçà d'un syntagme nominal et d'un syntagme verbal, pas de sens non plus dans un enchaînement excessif:

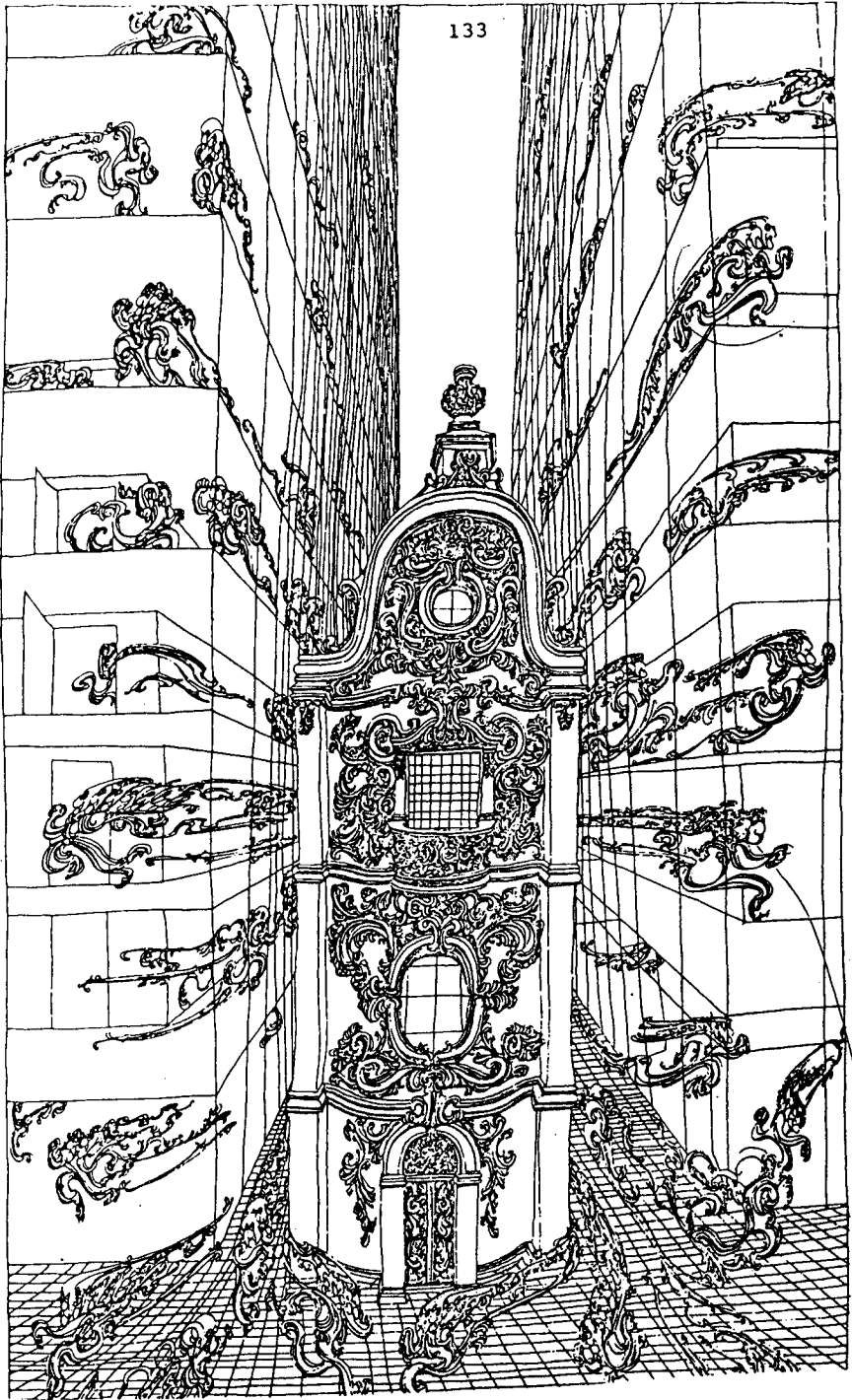
"Le secrétaire d'état à qui les israéliens dont le Raïs sur qui les Palestiniens que les pétro-dollars que les compagnie du Cartel à qui l'Etat américain n'avait rien à refuser payaient rubis sur l'ongle finançaient généreusement faisaient pression n'a pas accepté les propositions refusaient toute concession a échoué dans sa tâche" (1)

(1) Ian Watson, L'enchaînement, Paris, 1975.

II.7.7. RAUCH et l'ornement : enfin un dessin de Rauch met en évidence une échelle de visibilité, à savoir que pour des raisons optiques, l'image n'est image qu'à une distance située entre une distance insuffisante et une distance excessive. Observation d'une grande banalité, mais dont on peut cependant mesurer le poids lorsque l'échelle a changé. (fig. 31). Steinberg en montre la risibilité (fig. 32).

De la liste d'échelles inventoriées à partir de la polysémie du terme, étudiée par ailleurs (1), on a ici donné des exemples d'ordre iconologique. Il reste à mettre en regard chacune d'entre elles avec l'architecture moderne.

(1) Ph. Boudon, La ville de Richelieu, Paris, 1972.



III. CHANGEMENT D'ECHELLE DANS L'ARCHITECTURE MODERNE :

III.1. L'ÉCHELLE GÉOMÉTRIQUE

On ne reviendra pas ici sur l'échelle géométrique, dont on a déjà parlé suffisamment d'un point de vue qui était déjà architectural, tandis que les autres échelles n'ont été abordées que dans une phénoménologie de l'image.

III.2. L'ÉCHELLE DE VISIBILITÉ donne à penser les conséquences de l'augmentation des dimensions sur l'ornementation : celle-ci devient risible - ce que montre le dessin de Steinberg - au point que sa disparition apparaît comme une nécessité - ce que manifeste le dessin de Rauch. Suppression de la corniche, suppression de l'ornement, sont des signes négatifs de l'architecture moderne, qui alors prennent un autre sens que celui des simples intentions stylistiques des divers promoteurs de la "nudité" dans l'architecture moderne. D'ailleurs, l'argumentation de ceux-ci ne manque pas d'être puisée dans des registres très divers : "less is more", dit l'un, "nous en avons assez de l'ornement" dit l'autre, "crime et ornement", dit le troisième. A ces diverses causes d'un même effet, on est en droit d'en rajouter une, soit d'y substituer une, assez simple, à savoir que plus le bâtiment est grand, plus l'ornementation est inepte. Bien sûr la disparition ne s'est pas faite du jour au lendemain, et l'ornementation des gratte-ciels a pu parfois être prolifique. Mais quelle qu'elle fut, il faut bien admettre que les dessins de Bosse, ou de Blondel, concernant ce que Vitruve nomme les temperaturae perdent leur sens devant la dimension, et que la modénature miesienne peut être considérée comme un aboutissement obligé.

III.3. L'ÉCHELLE DE NIVEAU DE CONCEPTION se caractérise par une inclusion sans cesse croissante du particulier à un général extensif. "Penser boule", suivant les termes d'un membre du Taller, signifie penser au niveau de la planète, exprime comme une échelle globale (échelle du globe de la planète ici), une tendance remarquable de la conception architecturale, dont je projet cité plus haut de Superstudio (un monument continu) est le symbole. Utopique, il ne fait cependant qu'aller au bout d'une élévation toujours croissante du niveau de conception, que les projets de Gregotti - qui ne se tiennent pas, eux, pour utopiques - manifestent, ainsi que ce qu'en général les italiens nomment "la nouvelle dimension" (fig. 33). Plusieurs conséquences en découlent : la sortie de la visibilité - tout en restant dans l'image, là est le paradoxe - et le passage à une échelle géométrique correspondant à une composition sérielle qu'on a déjà évoquée plus haut. Outre cela, l'écartement des niveaux doit être examiné quant au mode d'articulation qui doit les relier entre eux. L'écartement est tel que le plus grand et le plus petit ne peuvent cohabiter. Ils entraînent une démultiplication des niveaux. Plus importante que cette démultiplication elle-même est la forme qu'elle prend. Elle doit en effet être coordonnée et l'englobement successif en arbre a bien été mis en lumière, appuyé sur de nombreux exemples, par un article de Christopher Alexander, qui reste fondamental. Dans "La ville n'est pas un arbre" (1), Alexander montre comment une structure en arbre caractérise les villes conçues par les

(1) A.M.C. n° 1

Page 136
manquante sur le rapport

c) à mettre également au rang des moyens du changement d'échelle : pas de gratte-ciels sans ascenseurs; d) enfin, il est à mettre aussi au rang de ses conséquences, attendu que la recherche d'un dépassement des dimensions a été posée à la technique comme objectif à atteindre, qu'il s'agisse d'un dépassement de surface - la Galerie des Machines - , de hauteur - la Tour Eiffel - , d'augmentation de volume - la sphère de Fuller - , de diminution de poids - les structures de Le Ricolais - , et en général de diverses recherches de structure, en grand nombre dans l'architecture moderne, de Wachsmann à Frei Otto.

Relativement à la problématique qui nous occupe ici - les signes de la modernité en architecture - on écartera les deux points b) et c) qui sont soit trop complexes, soit trop vastes, mais surtout qui ne sont pas, semble-t-il, en rapport avec une problématique des signes. On n'en dira pas tant du point d), ni même du point a). En ce qui concerne le changement d'échelle à l'intérieur de l'ordre de la technique, on pourrait dire qu'il ne s'agit pas - puisqu'on reste à l'intérieur de l'échelle technique - d'un changement d'échelle au sens où on l'a entendu jusqu'ici. Pourtant - le point d) le manifeste - il n'y a pas de doute à avoir sur l'importance, dans l'architecture moderne, des signes techniques : soit au niveau du bâtiment lui-même comme symbole de l'exploit technique (ici le changement d'échelle est lui-même signe à la fois permis par le moyen de la technique et signifiant cette technique) soit au niveau des signes constituant le bâtiment. En témoigne ce que dit Paul Rudolph à propos de Mies van der Rohe :

"Les ossatures de Mies van der Rohe ont été beaucoup critiquées, parce qu'elles comportent des éléments pseudo-structuraux appliqués dans une ossature enrobée et invisible. C'est peut-être un détour. Il reste néanmoins le fait que c'est lui qui a conçu la structure métallique la plus expressive. C'est la technique qui n'a pas encore rejoint l'architecture".

Témoignage d'une distinction entre technique et architecture, dont on trouve de nombreux exemples qui nous renvoient au débat architecte-ingénieur. L'échelle technique, on le voit, est dès lors très problématique : ou bien elle est partie de l'architecture et peut, moyennant travail, constituer légitimement un concept "architecturologique", ou bien elle est de l'ordre de la technique, technique et architecture s'excluant. On'ajoutera pas ici le grain de sel architecturologique qui nous ferait pencher pour la séparation, ou pour la réunion sur le mode d'un discours passionné, puisqu'un tel discours, justement, serait non-architecturologique (1). Posons seulement la question : ou bien on tient le changement d'échelle technique pour un changement intérieur à un ordre technique existant en tant que tel, et alors il n'est pas question d'un changement d'échelle au sens où nous l'avons entendu jusqu'ici; ou bien le changement d'échelle technique est en fait un changement d'échelle symbolique (la hauteur a pu exprimer la puissance de

(1) Pour se risquer à répondre à une telle question autrement que par passion, il faudrait d'abord s'entendre sur ce qu'est l'architecture et sur ce qu'est la technique. On n'insistera pas sur le caractère problématique de la première. Quant à la technique, on peut tenir pour symptomatique le besoin de dire ce qu'elle est de plusieurs auteurs. "J'appelle technique ce genre de pensée qui s'instruit sur l'action même et s'instruit par de continuels essais et tâtonnements" (Alain) "J'appelle technique un acte traditionnel efficace (et vous voyez qu'en ceci il n'est pas différent de l'acte magique, religieux ou symbolique)" (Leroi-Gourhan).

Dieu, elle peut exprimer la puissance de l'homme). Mais il ne s'agit plus dès lors d'une échelle technique. Or il n'est pas certain en effet que la technique ait affaire à des signes, pour rester dans notre problématique. Si ce que dit Levi-Strauss sur le bricoleur se ramène à dire que celui-ci opère sur des signes tandis que l'ingénieur opère sur des concepts, il y a quelque difficulté à considérer une problématique du signe dans l'ordre de la technique. Ce qu'on ne peut écarter, c'est que la technique ait pu acquérir une autonomie - dont témoigne le débat architecte/ingénieur - qui mette en évidence une domination de l'échelle technique.

C'est ainsi qu'on ne peut écarter comme fait majeur l'hypothèse qui ramène au changement d'échelle technique le changement d'échelle en architecture. G. Simondon écrit:

"Ainsi un ressort hélicoïdal est chose fort simple par sa forme et sa matière; pourtant la fabrication des ressorts demande un haut degré de perfection de l'ensemble technique qui les produit. Souvent la qualité d'individus, comme un moteur, un amplificateur, dépend de la technicité des éléments simples (ressorts de soupapes, transformateurs de modulation) bien plus que de l'ingéniosité du montage. Or les ensembles techniques capables de produire certaines éléments simples comme un ressort ou un transformateur, sont parfois extrêmement vastes et complexes, presque coextensifs à toutes les ramifications de plusieurs industries mondiales. Il ne serait pas exagéré de dire que la qualité d'une simple aiguille exprime le degré de perfection de l'industrie d'une nation".

La technique apparaît ici comme un espace autonome et il nous apparaît comme une nostalgie esthétique significative que le

même auteur écrit :

"Tout objet technique, mobile ou fixe, peut avoir son épiphanie esthétique dans la mesure où il prolonge le monde et s'insère en lui (...) Tout objet technique est beau quand il a rencontré un fond qui lui convient, dont il peut être la figure propre; c'est-à-dire quand il achève et exprime le monde. L'objet technique peut même être beau par rapport à un objet plus vaste, qui lui sert de fonds, d'univers en quelque sorte".

On ne peut mieux laisser pressentir une échelle technique. Pourtant, quoiqu'en dise l'auteur, l'objet n'achève pas le monde mais le monde technique, à preuve ce qu'il en dit lui-même :

"La découverte de la beauté des objets techniques ne peut pas être laissée à la seule perception : il faut que la fonction de l'objet soit comprise et pensée, autrement dit il faut une éducation technique pour que la beauté des objets techniques puisse apparaître comme insertion des schèmes techniques dans un univers (...) Comment par exemple la beauté d'un relais hertzien placé sur une montagne, et orienté vers une autre montagne où est placé un autre relais, apparaîtrait-elle à celui qui ne verrait qu'une tour de médiocre hauteur? Ce type de beauté est aussi abstrait que celui d'une construction géométrique et il faut que la fonction de l'objet soit comprise pour que sa structure, et le rapport de cette structure au monde soient correctement imaginés et esthétiquement ressentis".

On a le sentiment que ce type de beauté de l'objet technique, dont parle l'auteur, ne peut rien avoir en commun avec celle que Le Corbusier trouve à ces mêmes objets lorsqu'il nous montre des avions, bateaux et silos. C'est que la technique fonctionne comme une échelle symbolique dans l'architecture

moderne, tandis que l'échelle technique ressortit à un ordre autonome (fig. 35).

Le changement d'échelle dans cet ordre, n'est pas changement d'échelle au sens architecturologique, même s'il en est le modèle ("tout change avec la grosseur" dit Eupalinos, et il prend un exemple technique).

Le symptôme qu'on verrait dans certains passages de Vers une architecture ou d'Urbanisme, c'est celui d'une tentative pour importer dans l'architecture ce dont son autonomie l'exclut : la technique. De cette autonomie existent des signes dans l'architecture moderne : la "désolidarisation" manifestée par l'apparition du terme de "structure" - ce qui est un signe - et qui est à l'oeuvre dans le travail d'Habraken, par exemple, et dans les mégastuctures, de manière plus générale.

III.5. DE L'ÉCHELLE PARCELLAIRE, on a déjà ici donné en exemple le cas de Le Corbusier : présence dans l'Immeuble Clarté, absence dans l'Unité d'habitation. C'est plutôt par son absence qu'elle se caractérise dans l'architecture moderne, qu'elle caractérise l'architecture moderne. A Florence, l'observation du parcellaire ancien donne à voir un amphithéâtre romain qui, à l'exception du Borgo dei Greci et de la via dell'Anquillara, informe dans le dessin trois îlots du quartier Santa Croce, et par conséquent les formes des parcelles ainsi que des intérieurs. A Rome, c'est la place Navone dont le dessin s'établit sur la trace d'un cirque romain. On trouverait des exemples d'échelles parcellaire à diverses époques (fig. 36). Toutefois elle est plutôt répandue dans l'architecture mineure, même si on la trouve par exemple au Palais de la

Chancellerie à Rome. Or, c'est justement un signe de l'architecture moderne que, non seulement l'architecture majeure l'ignore de façon radicale (trouve guère d'exemple dans son cas), mais surtout que l'architecture mineure donne des signes fréquents d'une prédominance de l'échelle géométrique sur l'échelle parcellaire : le bâtiment des allocations familiales d'Helsinki par Aalto, l'immeuble de Puccinelli Avenue Montaigne, montrent ce qui tend à devenir fréquent dans l'architecture mineure (fig. 37), à savoir les redents à angle droit qui contredisent l'alignement de la rue, ne s'y conformant plus que par nécessité. Le double angle droit remplaçant le pan coupé est un autre effet répandu du même phénomène, plus remarquable encore lorsque, dans l'angle, un immeuble ancien y demeure logé, manifestement en attente d'être supprimé. Aujourd'hui des tentatives sont faites pour retrouver - fut-ce artificiellement - une échelle parcellaire (1).

Parcellaire/ non-parcellaire fonctionne comme signe par présence-absence dans l'architecture moderne. Sous ce rapport la trame de New York présente un aspect particulièrement intéressant : dans la mesure où le parcellaire est par, le dessin orthogonal, ordonné à une échelle géométrique, l'échelle parcellaire s'y trouve respectée. Pourtant le cas du Seagram Building s'inscrit nouvellement dans l'ordre d'un non-respect de l'échelle parcellaire.

(1) Projet pour la ville nouvelle de Marne la Vallée, AREA, 1974.

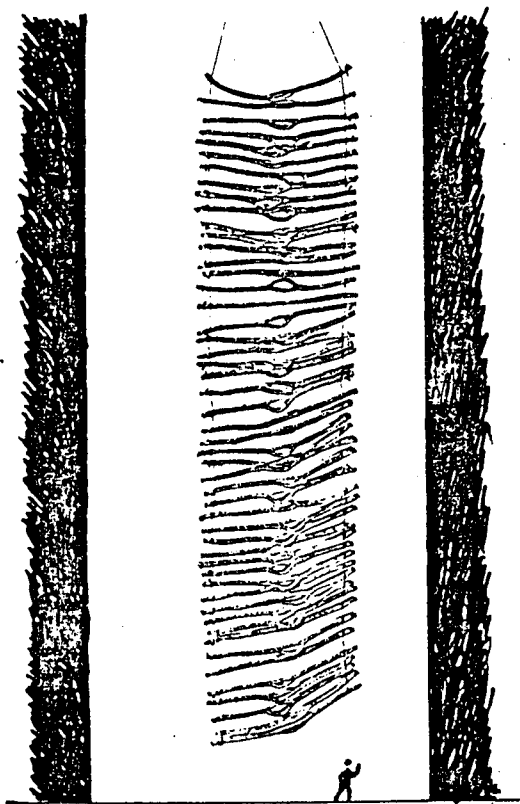
III.6. L'ÉCHELLE DE VOISINAGE, elle aussi, se caractérise par son absence dans l'architecture moderne. Elle est comme l'équivalent, dans l'ordre horizontal, de ce qu'est l'échelle parcellaire dans l'ordre vertical : absence d'information par contiguïté, dans deux ordres dont on a souligné plus haut que l'architecture moderne tendait à abolir la distinction. l'Immeuble de la Banque Nordique à Helsinki (1962), d'Aalto, est remarquable à ce titre : il met en rapport si direct et si volontaire la ligne de faitage de son bâtiment avec les bâtiments voisins qu'il signale - a contrario - l'absence d'échelle de voisinage que manifeste l'architecture moderne dans la plupart des cas. Le Musée Guggenheim de Wright, à New York, est un exemple comme tant d'autres (l'immeuble de l'Armée du Salut, par exemple) de l'absence de l'échelle de voisinage. Contre-exemple encore que les bâtiments de Lucien Kroll à Louvain Woluwé : l'architecte a reproduit au coin de son bâtiment une façade à l'identique de celle du bâtiment qui lui fait face. Démarche tout à fait insolite dans l'architecture moderne. En témoignerait un décompte statistique des productions de projets dessinés par les architectes où ne figurent pas les bâtiments voisins, pour la simple raison qu'ils ne sont pas pris en compte (1) : "il y a des formes simples, déclencheuses de sensations constantes", enjoignait Le Corbusier.

(1) Sur ce point, on dispose des témoignages des urbanistes de Louvain-la-neuve, qui ont eu à connaître d'un grand nombre de projets d'architectes - toujours dans ces conditions - pour la ville nouvelle.

III.7. ÉCHELLE SÉMANTIQUE ET ÉCHELLE DE MODÈLE :

"Tour", "barre", "gratte-ciel", "pilotis", "fenêtre-en-longueur", "toit-terrasse", "mur-rideau", "immeuble lamelliforme", "espace servi/espace servant", etc... la liste des "néologismes" de l'architecture moderne serait longue et difficile à analyser. Sur le plan d'une sémiotique de l'architecture, le fonctionnement véritable des signes - à supposer qu'il y en ait un - nécessiterait pour le moins de distinguer signes linguistiques architecturaux et signes architecturaux linguistiques; c'est à dire les signes d'abord linguistiques, ayant une existence en tant que tels, et qu'un modèle vient concrétiser, des signes repérés dans une réalité matérielle perceptible en premier lieu, et qui sont ensuite nommés. Le pilotis et le trumeau pourraient être les exemples respectivement du premier et du second type de signes. Mais ce ne serait là qu'un point de départ, les choses étant évidemment plus complexes.

Un des signes remarquables de l'architecture moderne est l'absence de toiture. Le Corbusier s'en est fait l'avocat et le mot toit-terrasse a été inventé. Un nom était ainsi donné à une absence d'objet, conformément en cela à la théorie saussurienne du signe selon laquelle l'absence de signe porte signe. Disparue de l'architecture moderne, on eût pu imaginer que, de toiture, il ne serait plus question. Elle est pourtant à Louvain-la-neuve, par exemple, un des points critiques des discussions qui ont porté sur la conception. De même pour le petit musée construit à Zurich par Le Corbusier. On y trouve une toiture détachée du bâtiment (fig. 38). Le profil de l'ossature donne en façade un triangle qui est le signe même de la toiture déjà signifiée dans le fronton



IV CHANGEMENT D'ECHELLE :

DU CHAMP DU SIGNE

grec, il offre aussi son contraire, le même triangle renversé. Déjà à Ronchamp, Le Corbusier s'était ingénié à séparer la toiture des murs et à en inverser la convexité habituelle: tandis qu'on voit en général le dessus d'une toiture, là-bas on voit le dessous et ce dessous est convexe. Signe supprimé de l'architecture moderne, la toiture est toujours là, mise en valeur. Summerson a bien montrés (1) que les différents points de l'architecture de Le Corbusier s'inscrivaient systématiquement en faux contre les points de l'architecture traditionnelle. Si tel est le cas, les signes de la modernité seraient - inversés - les mêmes que ceux de l'architecture en général. D'une manière générale, l'architecture moderne serait du "dé-signé".

IV.1. "LE SCANDALE DES PANNEAUX-PUB"

Si l'on a pu considérer ici le changement d'échelle comme signe de l'architecture moderne, avant même que de mettre en évidence une variété d'échelles c'est que le signe est limité à un champ et que ce champ, d'une part, fait signe, et d'autre part que la sortie du champ, par opposition, fait également signe.

Pas de meilleur exemple que les tristement fameux panneaux qui ont été distribués dans Paris et d'autres villes, et destinés à renseigner les touristes et les parisiens sur l'heure et sur la topographie, au prix d'une publicité qui occupe la majeure place. Leur monstruosité tient à ce que le promeneur attentif aux (relativement) petits panneaux qui se trouvent en bas ne peut être en mesure de considérer

(1) cf Heavenly Mansions, New York, 1963.

le panneau du haut, qui sort de son champ visuel . De fait ce panneau est fait pour être vu par des automobilistes à grande distance, d'où son aspect tapageur, imbuvable pour le piéton, qui a donné la bonne idée à certains d'incendier quelques uns de ces panneaux.

Le fait qu'il y ait un double panneau manifeste l'incompatibilité des deux champs respectifs. Le double panneau, par son double champ, est un signe de la différence d'échelle, de manière analogues à certains exemples donnés plus haut.

IV.2. "METROPOLIS RÉDUITE"

Que le signe, pour rester soigné, doive être cantonné à l'intérieur d'un champ dimensionnel, on en aurait la preuve par l'article de Rosemarie Bletter, Metropolis réduite, qui rend compte de la fréquence des décorations de gratte-ciels américains des années 1920, qui ont pour motif une représentation à l'échelle réduite de ces gratte-ciels eux-mêmes :

"Dans les larges structures érigées pendant les années 1920, la forme générale ne peut être appréciée qu'à grande distance car, vus de près, leur silhouette devient totalement incompréhensible à cause des effets de raccourci et des obstructions; et en général, tout ce qui se trouve au dessus du premier "set back" (retrait) de la façade est perdu pour le regard. Il est également évident que les architectes avaient intérêt à ce que leurs constructions restent "lisibles" malgré les obstacles de la taille gigantesque. Cette préoccupation de rendre l'architecture tangible a été articulée de manière succincte au XIXème siècle par John Ruskin, et fut reprise et adaptée au contexte américain par Louis Sullivan. Cepednant, alors que l'intention de Ruskin et de Sullivan avait été

de rendre la définition globale d'une construction plus facilement discernable, il semble que le besoin de pourvoir les gratte-ciels de leur propre version miniature n'ait pas été ressenti avant le boom de la construction à New York à la fin des années 1920" (1)

L'auteur va plus loin, jusqu'à parler d'une inversion du rapport traditionnel de la maquette au projet :

"Il peut y avoir une deuxième raison à cette tentative de réduire la taille de l'édifice, qui n'a rien à avoir avec le souci de lecture. En fait ces projections miniatures pourraient bien être des réflexions sur les vrais idéaux de l'architecture. En d'autres termes, on constate un curieux renversement des anciennes conventions, selon lesquelles le petit modèle était d'habitude un remplaçant pour la structure plus large qui était désirée. Ici, les petites répliques de ces constructions, qui semblaient alors gigantesques, pourraient bien se rapprocher de l'intention idéale des architectes, incommodés par l'exécution des structures qu'ils trouvaient trop grandes" (fig. 39).

Que l'on soit ou non d'accord avec une telle interprétation, on voit que la sortie, par le gratte-ciel, du champ du signe, oblige à un retour, au moyen d'une réduction d'échelle, à un champ où le signe redevient possible et peut permettre le développement d'un discours métaphorique, celui-là même de l'auteur de l'article qui interprète les différentes images de gratte-ciels à échelle réduite qu'on y trouve.

IV.3. "PROJETS POUR LA DÉFENSE"

Le concours de projets pour la Défense, organisé entre

(1) Archithèse, n° spécial Metropolis, 1976.

différents artistes pour agrémenter les vides laissés par l'architecture, témoigne lui aussi des problèmes d'échelle qu'on eut à affronter ces artistes.

"Je ramassais quelques cailloux que je posais l'un sur l'autre, imitant une boulière de champignons. Plus avant dans l'investigation, je trouvais une rivière avec une petite plage de sable. J'amassais ce sable comme un cartère et disposais mes champignons de pierre, m'imaginant gnome ou lutin pour mieux situer cet environnement fictif ou éphémère. Mais suis-je un gnome au pied des érections de la Défense? Essayant une autre attitude en ce lieu, je remodelais une aire de sable sur laquelle j'improvisais des sortes de tumuli, et plaçais ces cailloux en manière de rituel. Lutin ou gnome, j'imaginai une forêt de champignons géants sur le mail de la Défense. Cailloux monumentaux posés sur l'herbe comme des totems, ou placés en alignement tel une sorte d'événement sur l'aire de sable ou de gravier. Peut-être aussi une sorte de colosse de pierre isolé entre deux tours" (fig. 40).

Un autre artiste envisage une "place des tours-étoiles":

"tours qui, sur plan, ont une forme d'étoile se rétrécissant vers le haut (...) Elles formeraient une "place des tours-étoiles" (place des Etoiles, vis à vis de la Place de l'Etoile) et dirigeraient ainsi le regard, par leur hauteur et leur isolement, vers les immeubles miroirs" (fig. 41).

L'échelle sémantique fonctionne ici et elle est affectée à un champ :

"Ultérieurement, on pourrait élever ces tours-étoiles comme des éléments de rappel à d'autres emplacements, par exemple en implanter entre des tours à l'intérieur de la Défense, pour mettre en valeur le caractère homogène d'une planification artistique".

Comme dans le gratte-ciel de Portaluppi, le petit signe "étoile", déplacé de la Place de l'Etoile, vise à donner une identité à l'espace par un déplacement vertical, puis horizontal. Symptomatique est l'ambition d'unification du champ qui est aussi celle de l'artiste lorsqu'il cherche à "diriger le regard".

Dans une autre proposition du même artiste, c'est l'échelle de visibilité et d'éloignement, cette fois du spectateur, qui permet d'intégrer un signe qui soit à l'échelle d'un champ de visibilité qui puisse faire signe. L'auteur se place à distance et propose de construire "d'énormes éléments plastiques dont les dimensions et l'emplacement devraient être étudiés d'une façon plus précise". La métaphore, ici encore, appuie la métonymie puisque ce sont là des "portes qui ne conduisent nulle part". Pas plus que ces "portes" ne sont des portes, le "dessin" d'une autre proposition n'est un dessin : "réalisation d'un "dessin" permanent de l'axe du Louvre à la Tête de la Défense, à l'aide d'un rayon laser rouge de forte intensité". Cette même idée d'unification se trouve dans d'autres projets : "faire une ligne de un kilomètre de lumière néon suspendue, allant de l'infrarouge à l'ultra-violet". On trouve aussi des éléments qui, sur le mode des pigeons d'Aillaud, tentent de résoudre le problème par des éléments qui ont changé d'échelle : visage, poisson ("grand bassin en forme de poisson, fond en bas-relief"; visage couché d'une dizaine de mètres de long, "fontaine qui pleure", avec mention que "le relief de ce type de bassin doit être suffisamment accentué pour offrir encore un intérêt vu du haut des tours").

En fin de compte, le problème d'échelle posé par Jaccard ("lutin ou gnome, j'imaginai...") n'est pas autrement résolu

que par une ré-invention de l'échelle:

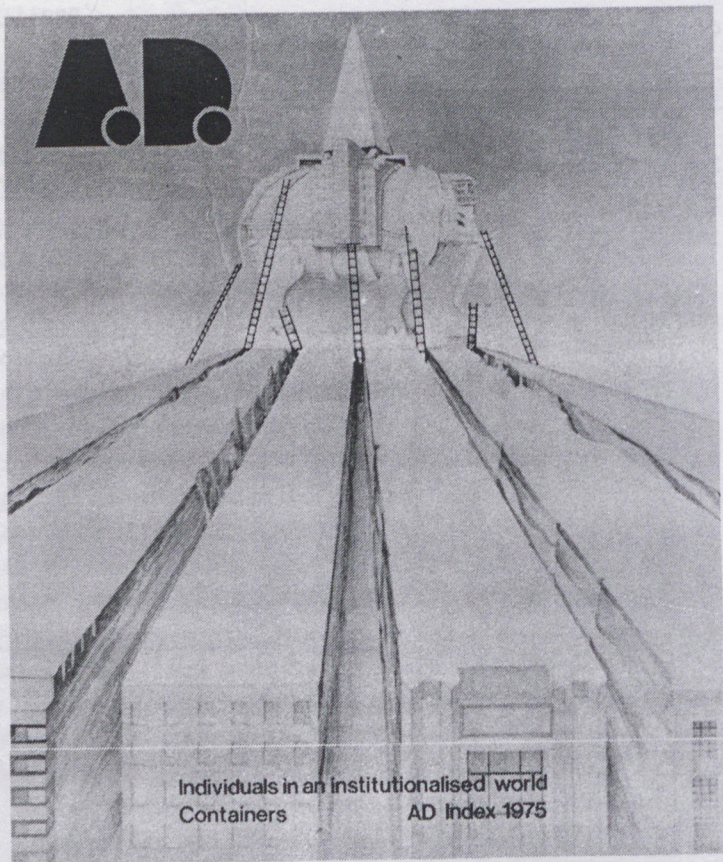
"Dans la forêt, je ramassais de petites lianes de bois nouées, et d'égale dimension. L'une d'elle avait en son milieu un trou en forme d'oeil. Me souvenant du mikado, j'ai joué le jeu en solitaire, imaginant plusieurs mikados géants en différents lieux du mail de la Défense. Dorénavant, je décidais que la branche ayant en son milieu un orifice serait l'unique module répété x fois et permettrait de construire toutes sortes de choses. Placé à intervalles plus ou moins réguliers, ce module alimenté en électricité deviendrait lampadaire. Placé horizontalement au sol, dans les jardins, ce serait des bancs. Isolé dans un lieu, ce serait une autre forme de totem. Emboîtés les uns dans les autres, on construirait des insectes géants. Groupés, ils pourraient être une forêt qui, en son milieu, aurait une clairière, celle-ci étant peut-être un lieu événementiel. Et si on électrifiait l'ensemble, ce pourrait être un environnement nocturne illuminé avec des lampes multicolores et des sirènes actionnées par le vent. Je pensais aux éoliennes. Tout ceci ayant été envisagé, je décidais d'aligner les modules et d'en faire une immense échelle de 8 mètres de large et 75 de haut, de la suspendre par un câble entre deux tours; le vent romprait son immobilisation. La suspendre éventuellement en manière de hamac. (fig. 42).

La tour est inaccessible : il réinvente l'échelle.

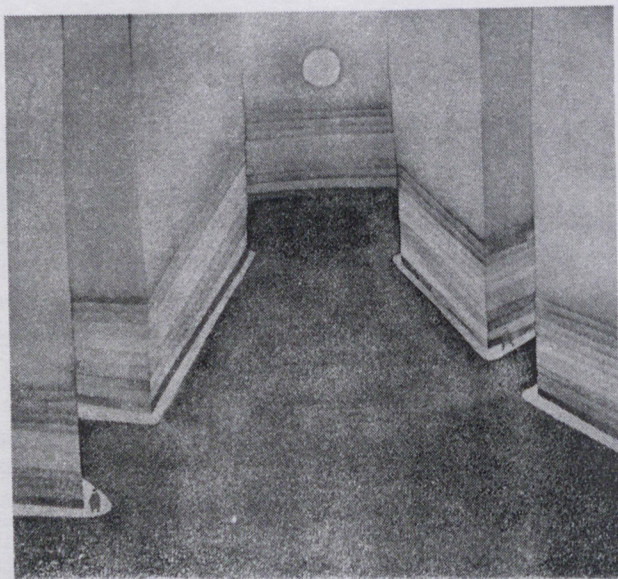
Illustrations

1. Couverture du numéro de fev. 1976 d'Architectural Design.
2. Dessin de Folon.
3. Sears Tower, Skidmore, Owings and Merrill, Chicago, 1974.
4. New York Telephone Building (Voorhees, Gmelin et Walker), New York, 1928.
5. United State Courthouse, Cass Gilbert, New York, 1936.
6. Photomontage de Alfred Geiseidit.
7. Cathedral of Learning, C.Z. Klauder, University of Pittsburgh.
8. Photomontage de Alfred Geiseidit.
9. World Trade Center, Yamasaki, 1971-73.
10. Ensemble Maine-Montparnasse.
11. Dessin de Savignac.
12. Santa Fina, Musée Municipal de San Gimignano.
13. Affiche pour Cinzano.
14. Dessin de Rauch.
15. Immeuble à Miami Beach, Florida.
16. Promontory Apartments, Mies van der Rohe, Chicago, 1946.
17. Projet d'Adolf Loos pour le concours du Chicago Herald Tribune, 1922.
18. La géométrie comme échelle dominante de l'architecture moderne.
19. Projet pour le centre de la ville d'Ashod, Neuman et Hecker, 1965.
20. Sidi Youssef Ben Ali, Maroc (zone clandestine).
21. Cité de Daoudiate, Maroc.
22. Galilée, extrait de Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, 1638.
23. Dessin de Mies van der Rohe, 1919.
24. Le Bon sauvage, Topor.
25. Ceci n'est pas une pipe, Magritte.
26. Ceci n'est pas une pipe, Ph. Boudon.
27. La Représentation, Magritte.
28. Les jeunes amours, Magritte.
29. Dessin de Steinberg.
30. Dessin de Steinberg.
31. Dessin de Rauch.
32. Dessin de Steinberg.
33. Projet de V. Gregotti pour l'Université de Florence.
34. Projet de Buckminster Fuller pour Tokyo (Tetraedral City, 1968).

35. Page d'un livre de Le Corbusier.
36. le quartier de Santa Croce, Florence.
37. Institut finlandais des retraites populaires, Helsinki, concours, 1948. Construction 1952-1956. Alvar Aalto.
38. Pavillon d'exposition, Zurich, 1964-65. Le Corbusier.
39. Fuller Building.
- 40-42 Projets d'artistes pour l'aménagement de la Défense, 1975.

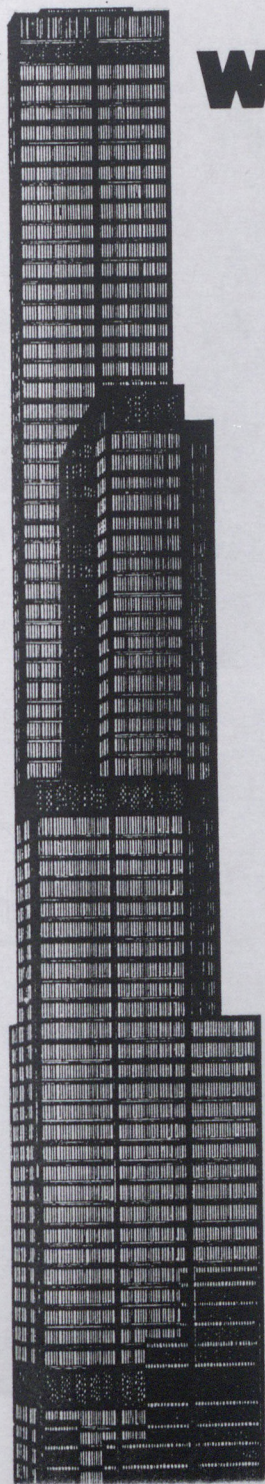


1



2

The world's tallest

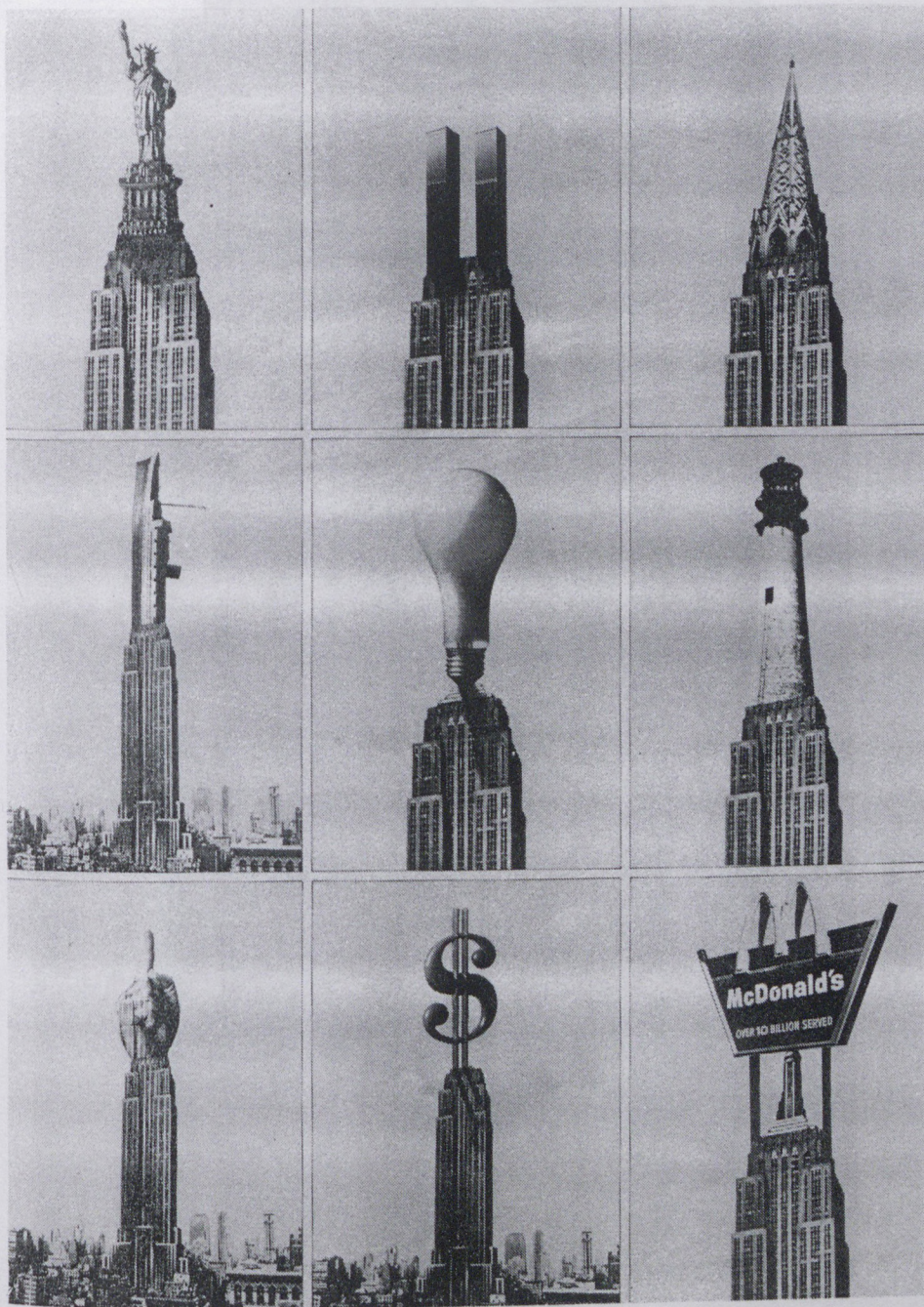


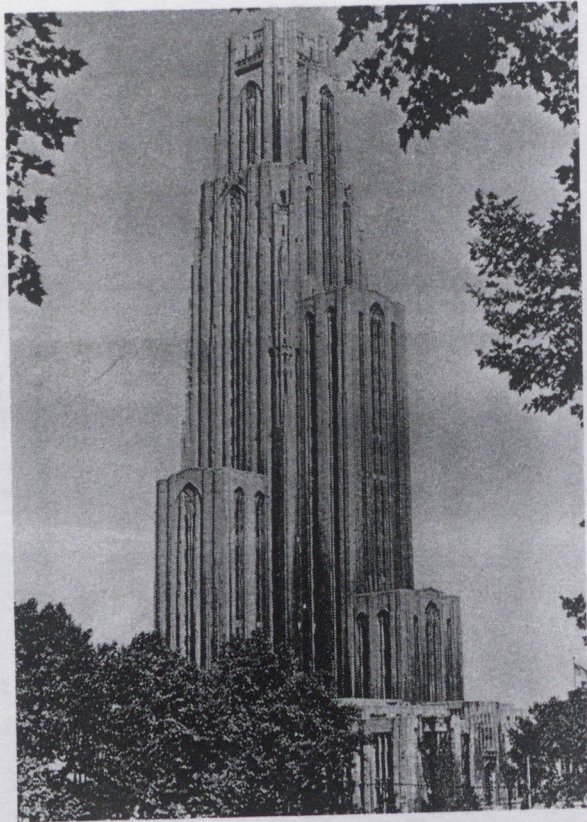


4

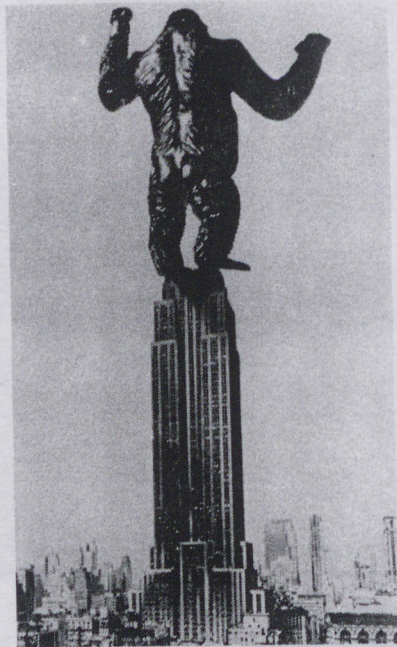


5

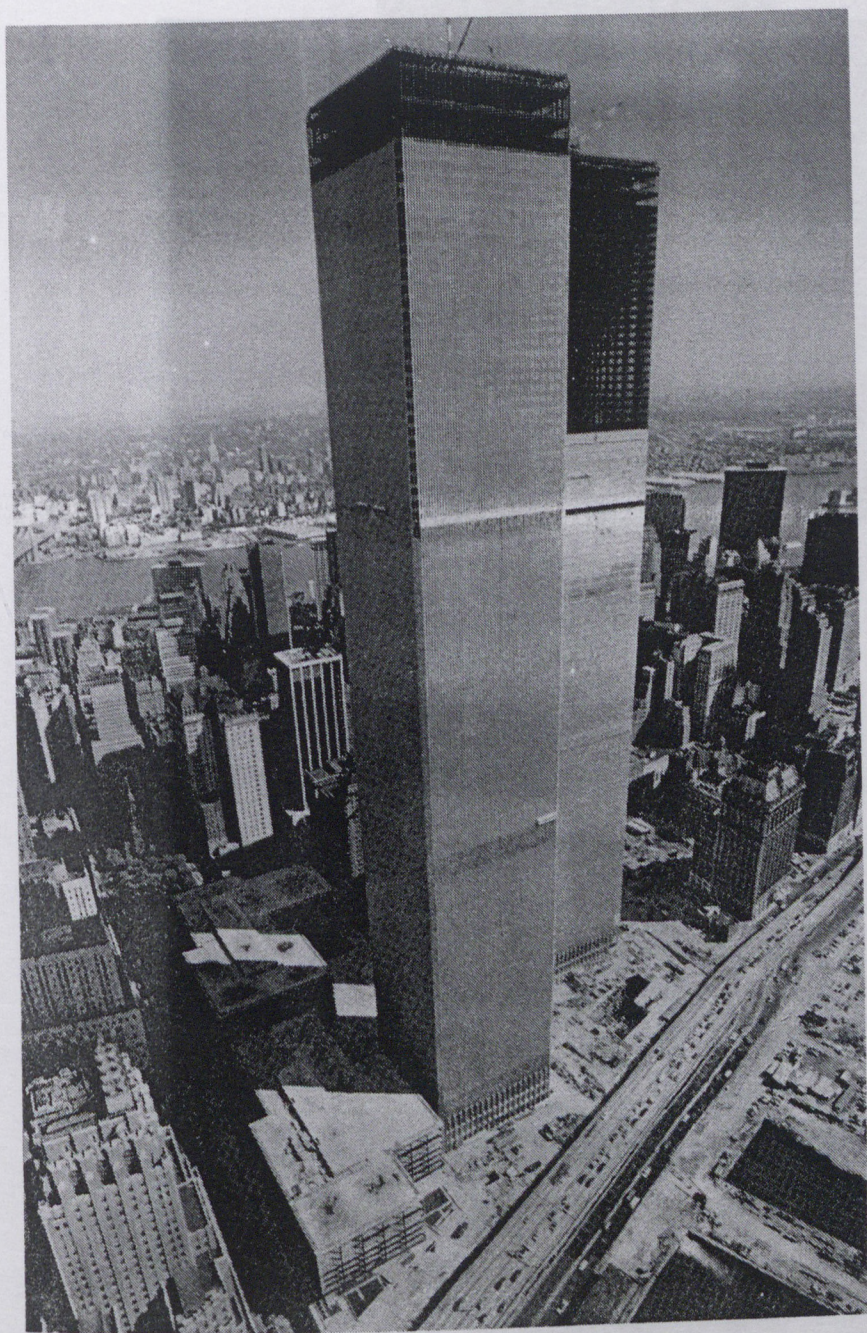


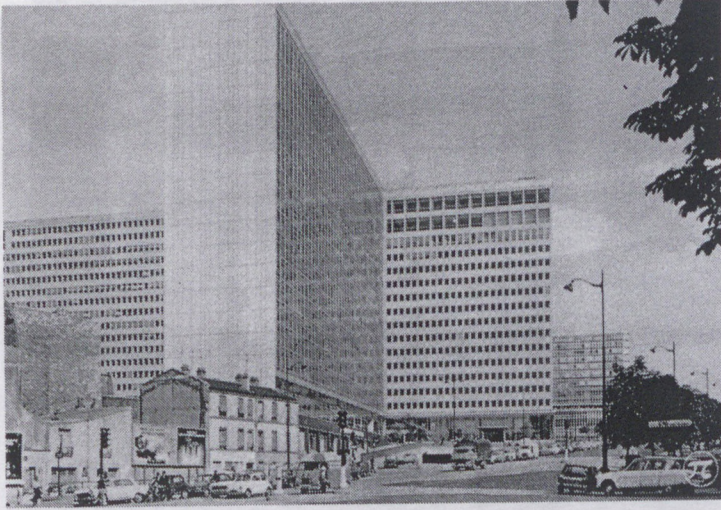


7

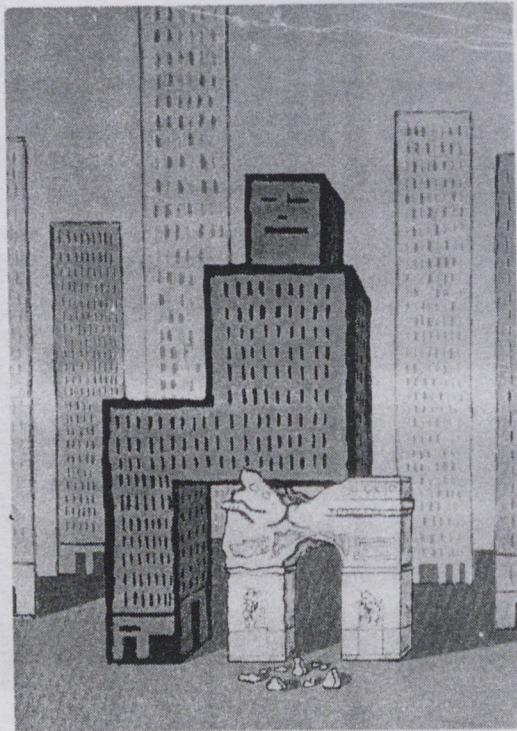


8





10



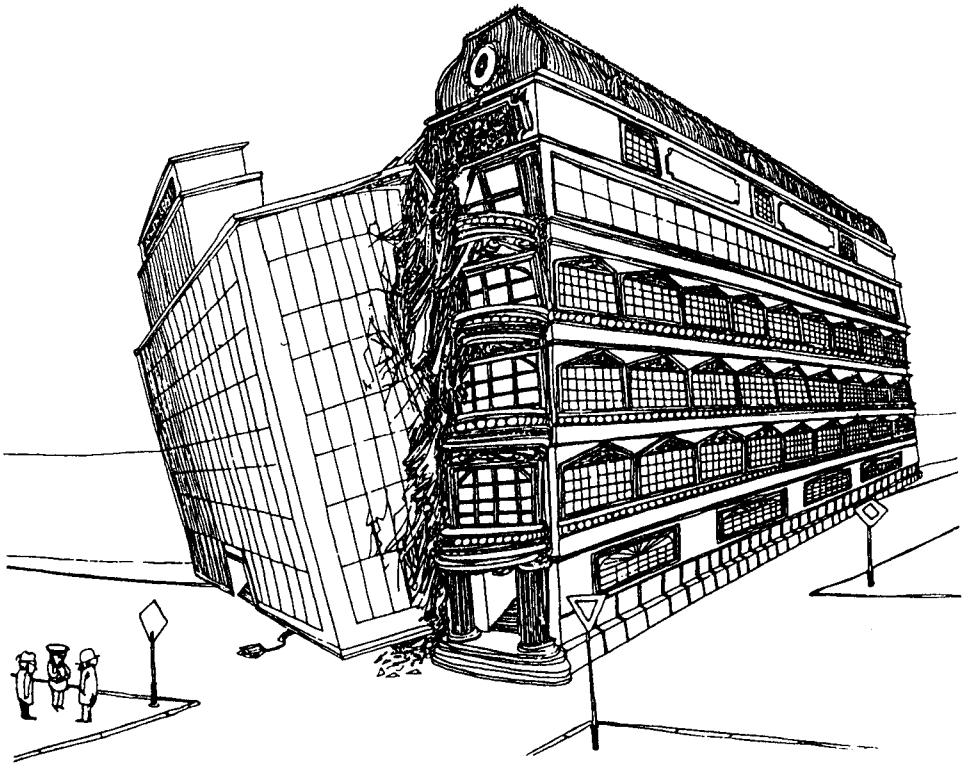
11

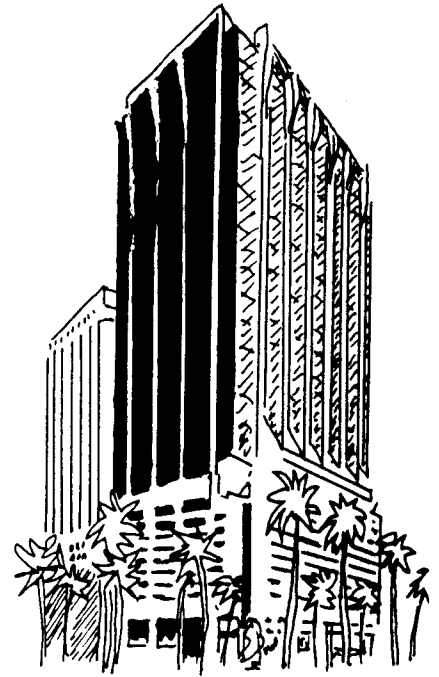
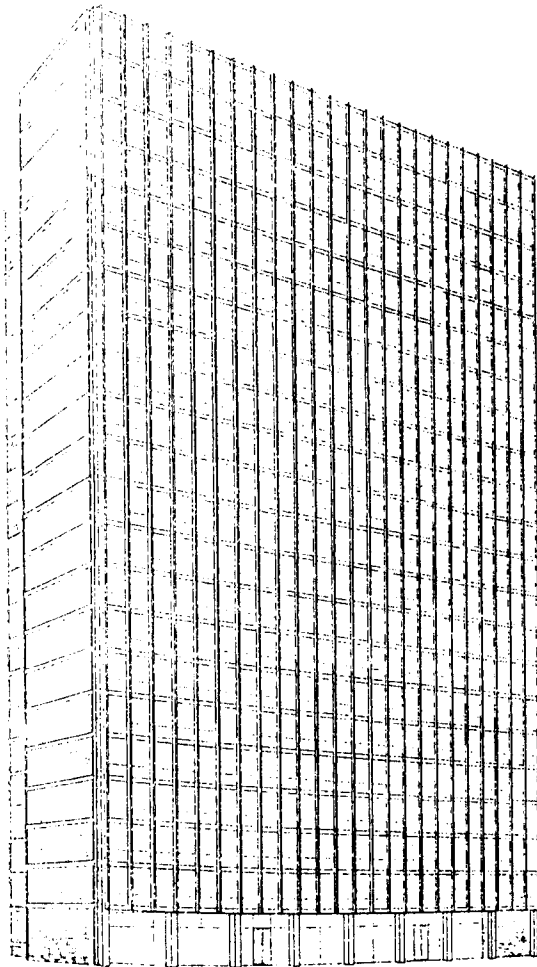


12



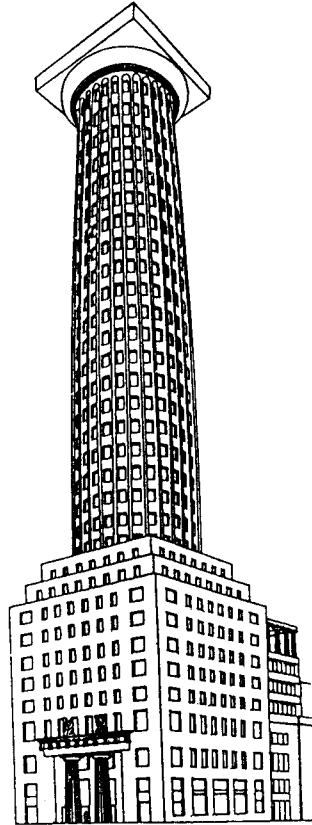
13

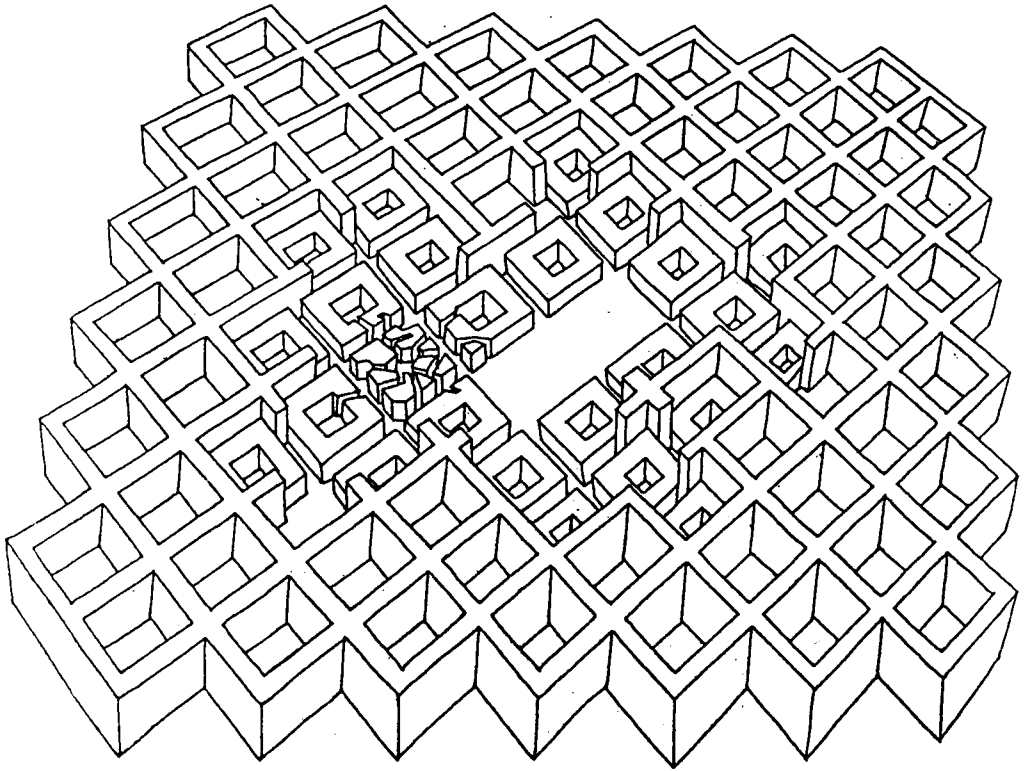


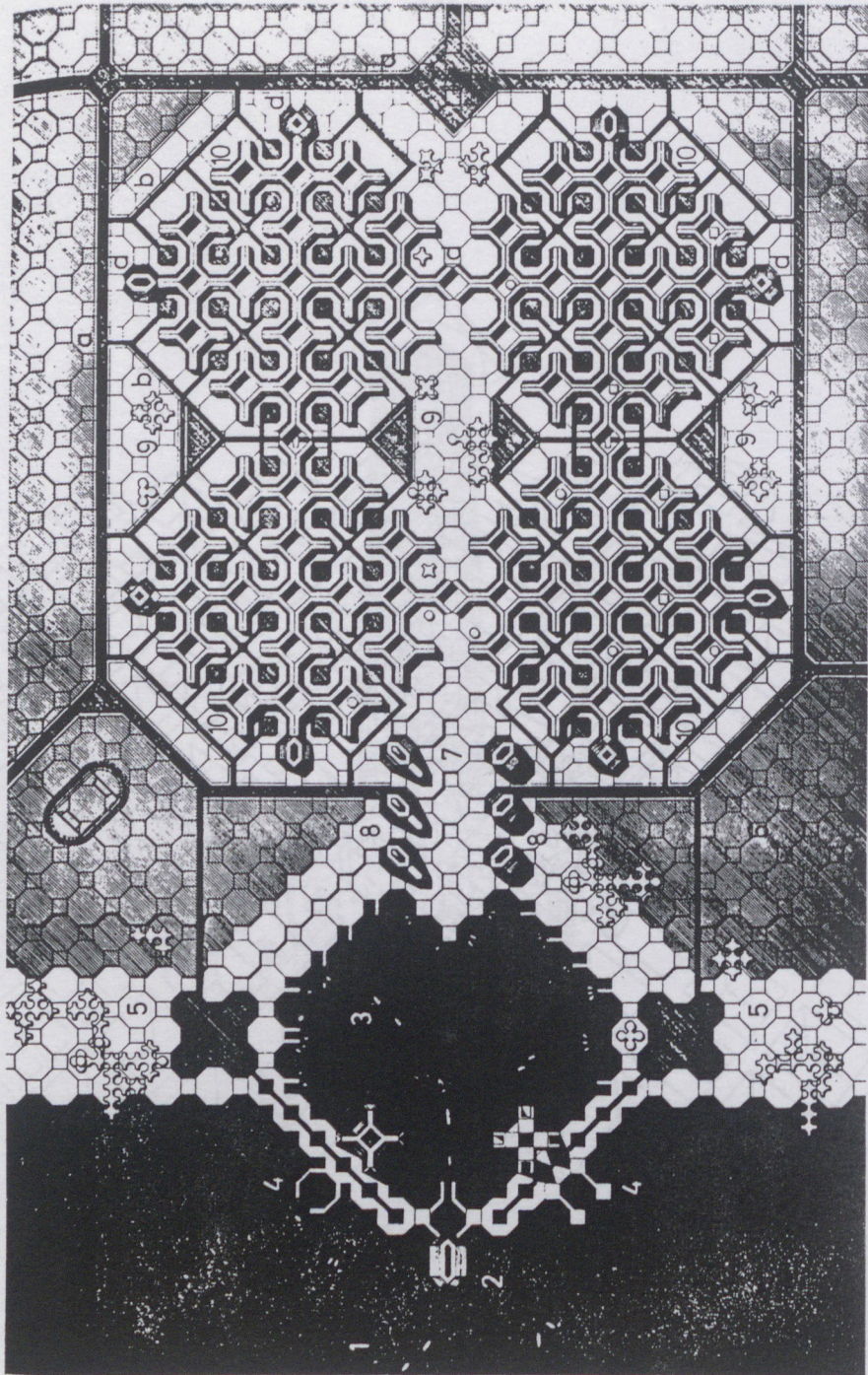


15

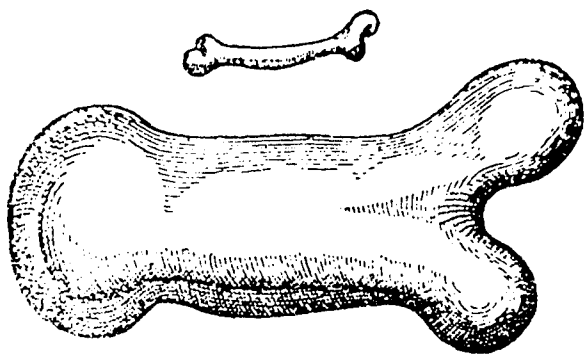
16







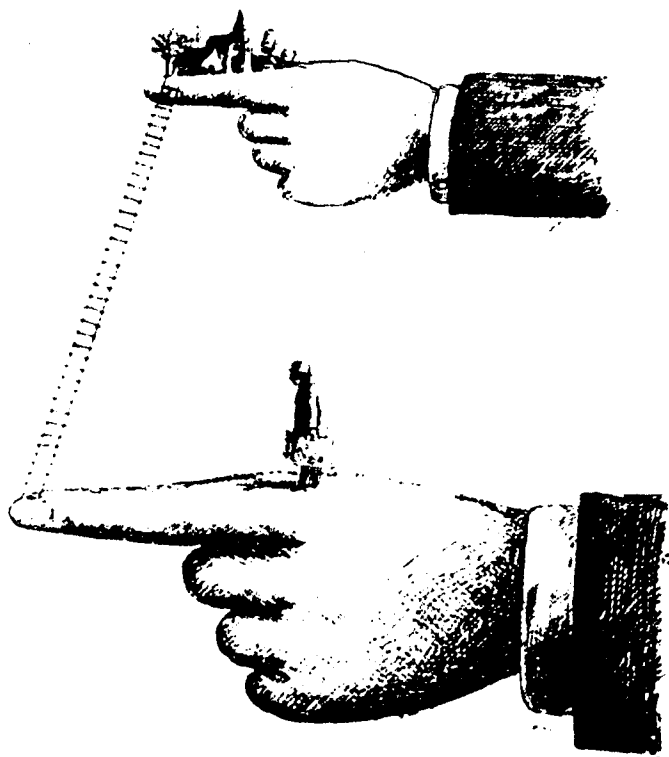


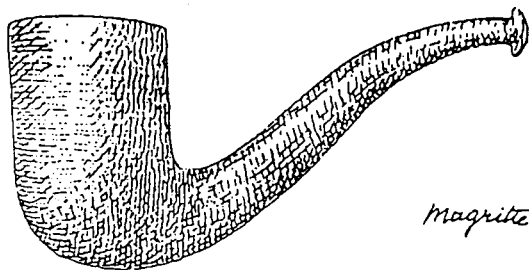
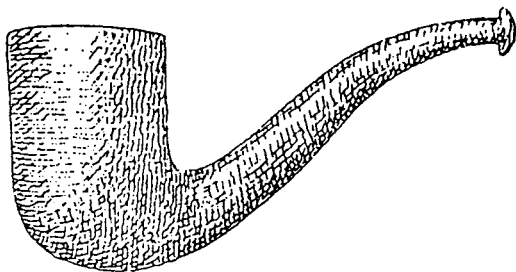


22

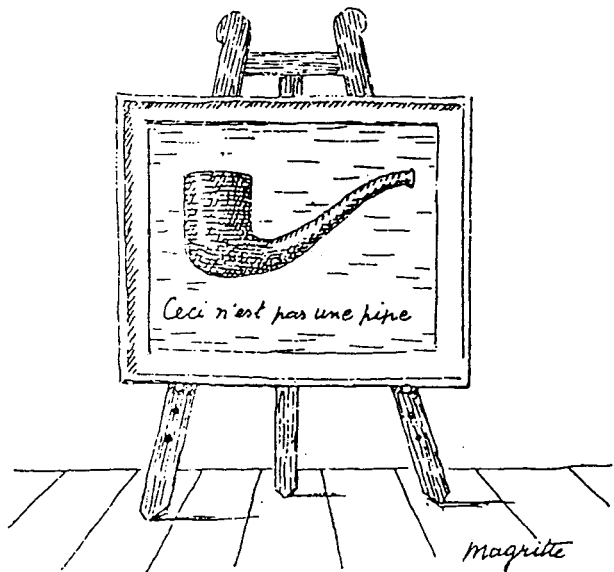


23



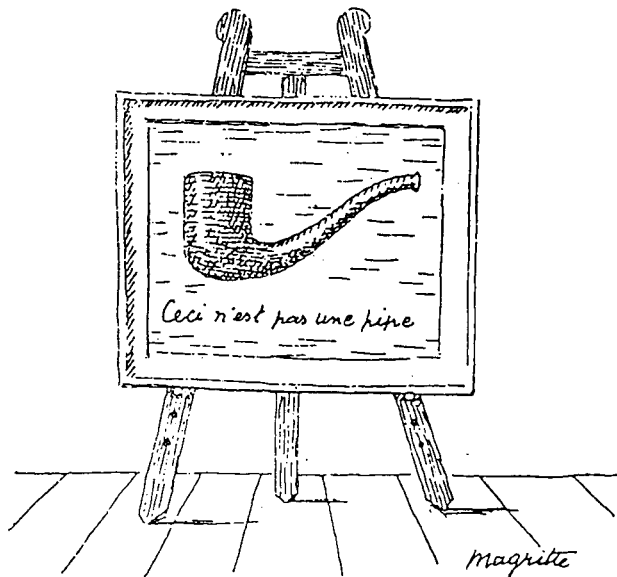


Magritte



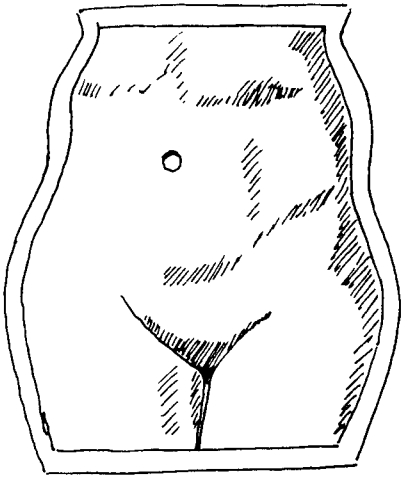
Magritte

25

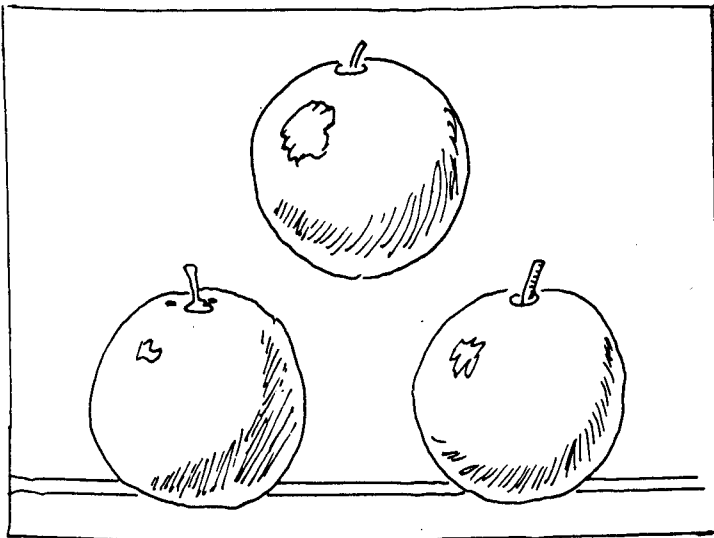


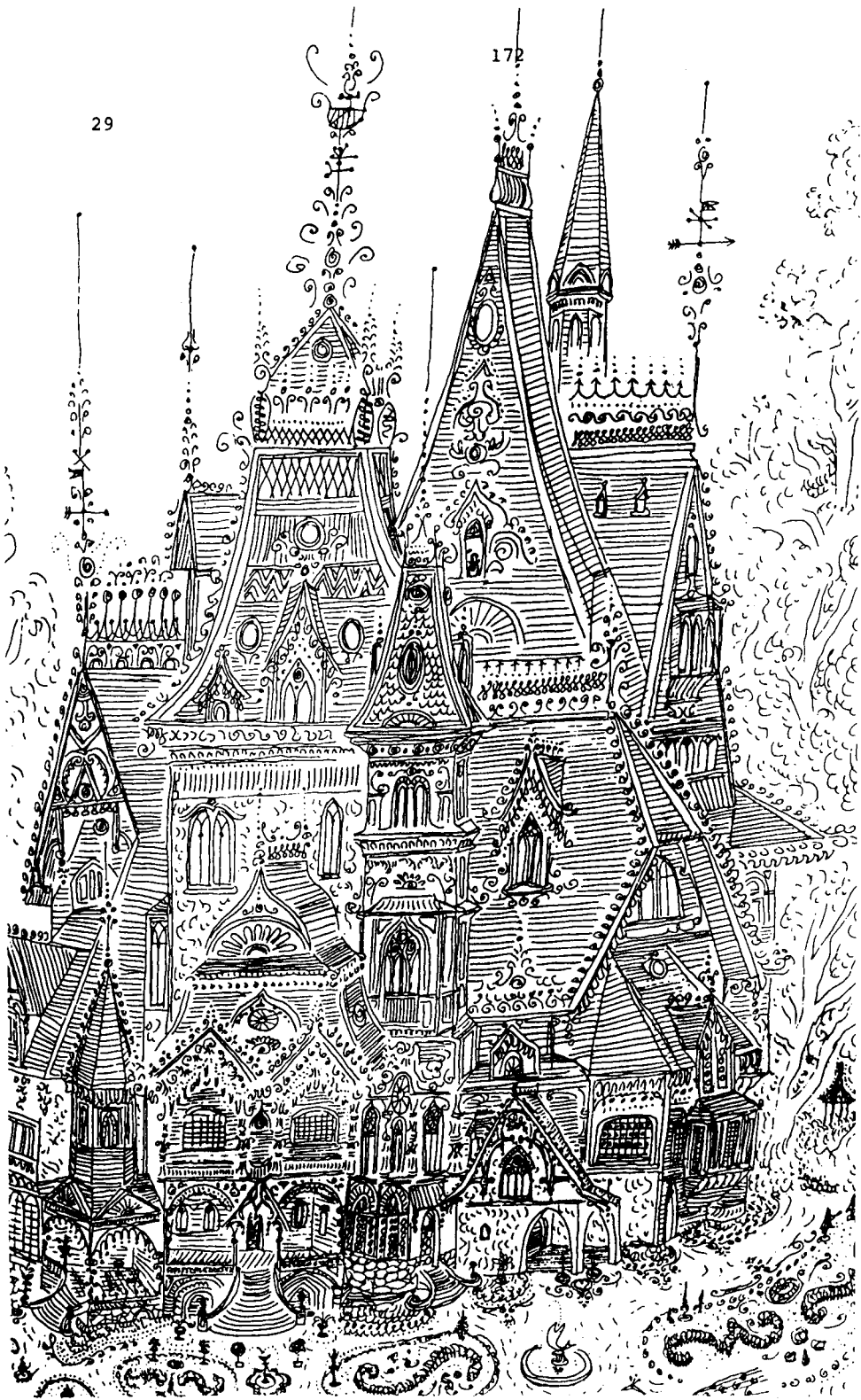
Magritte

26

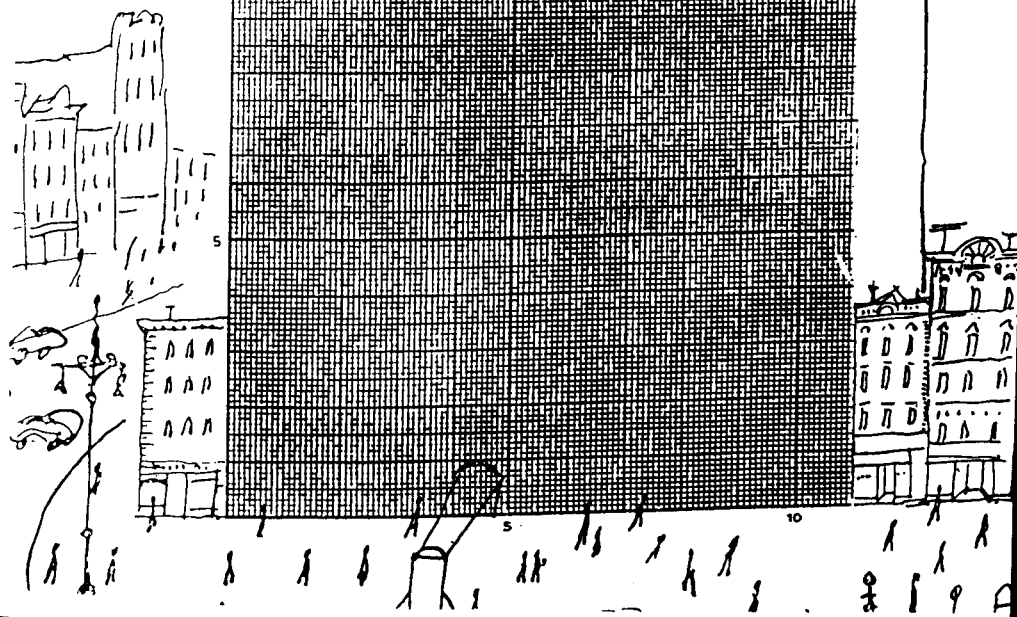


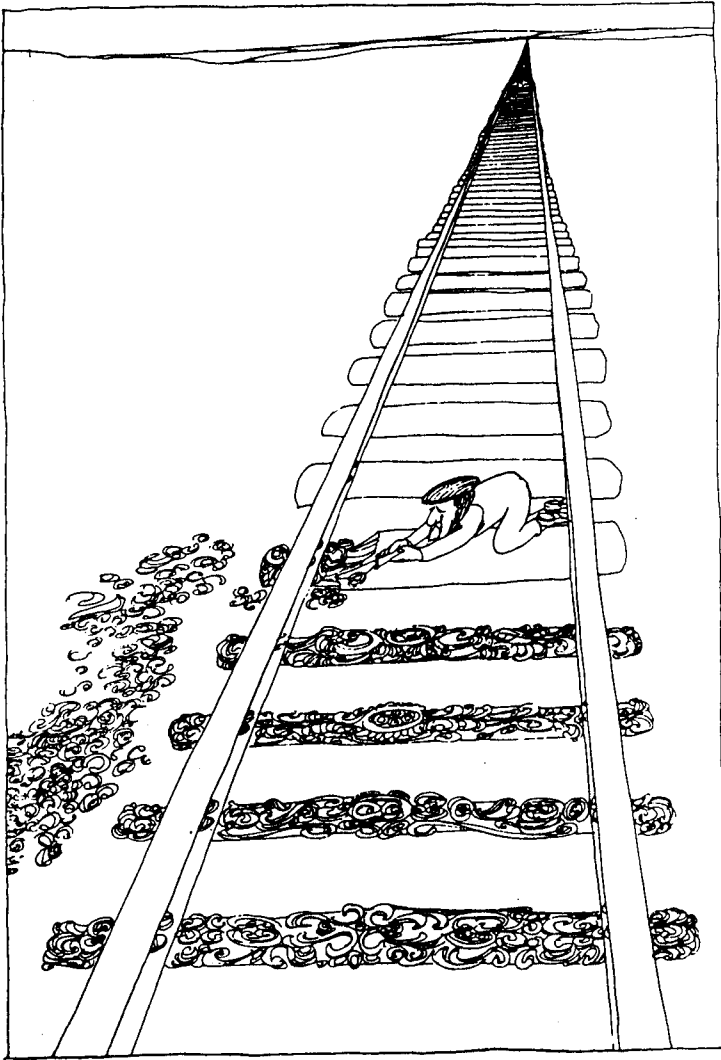
27

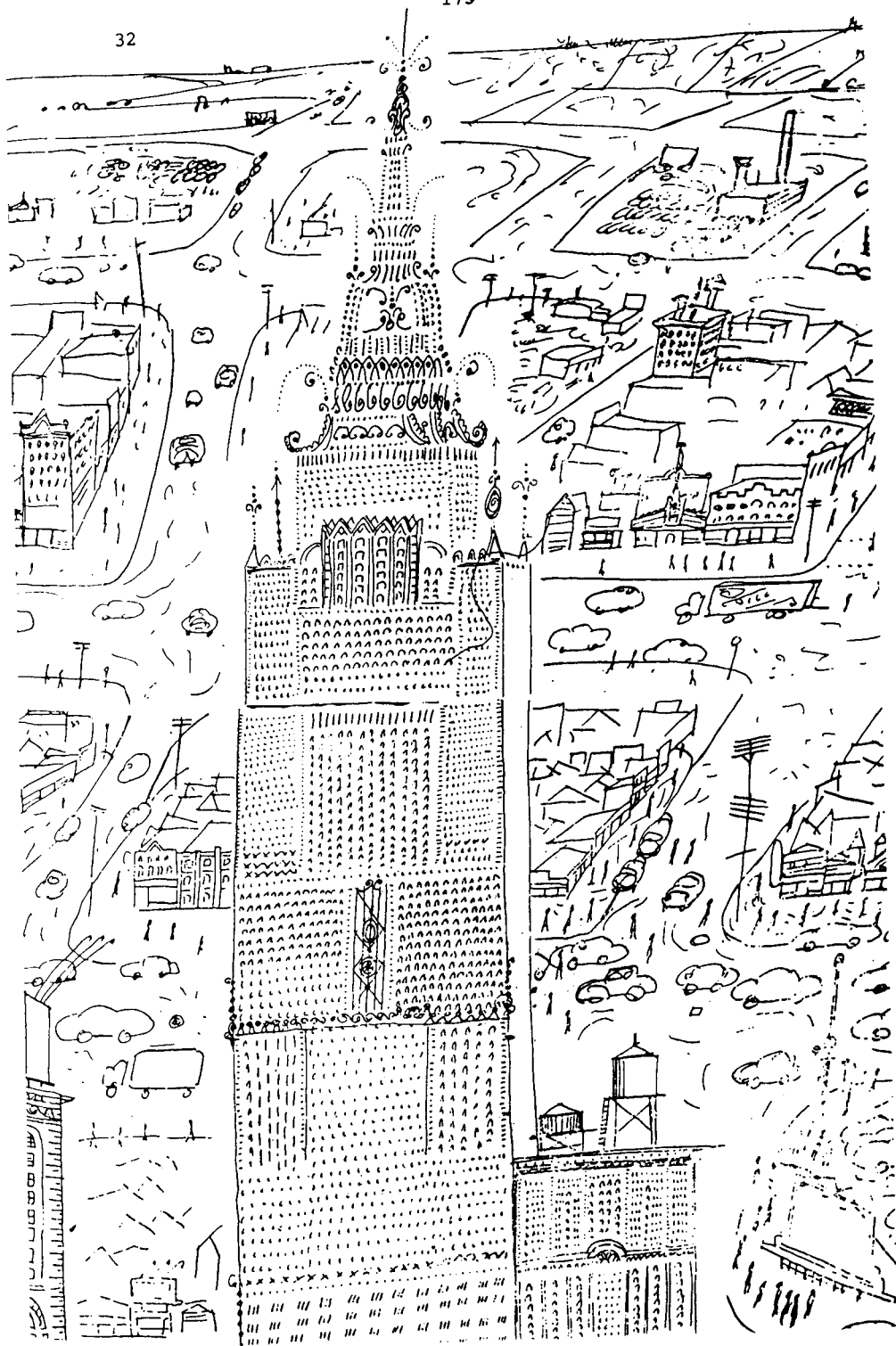




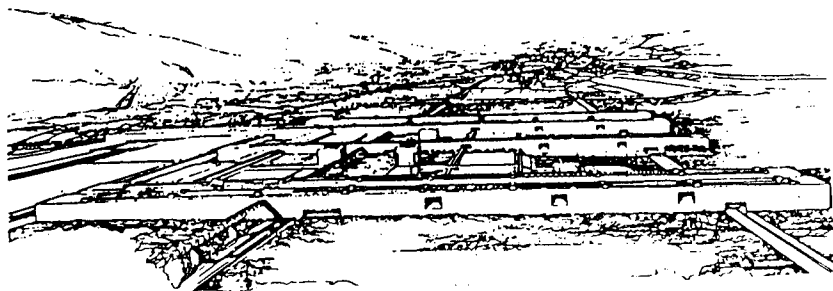
30



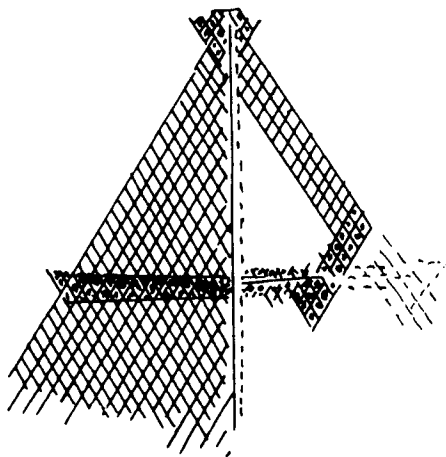




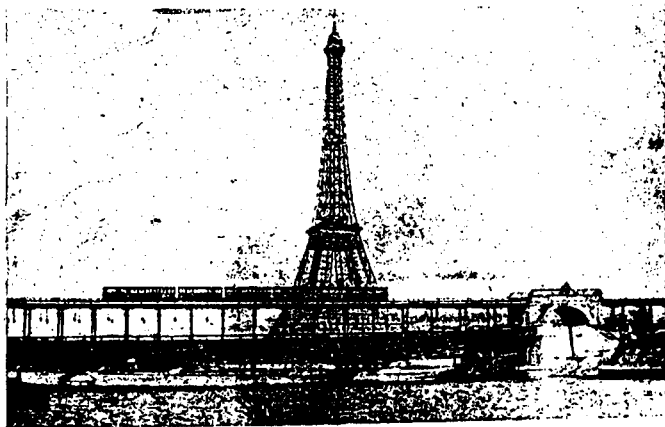
33



34

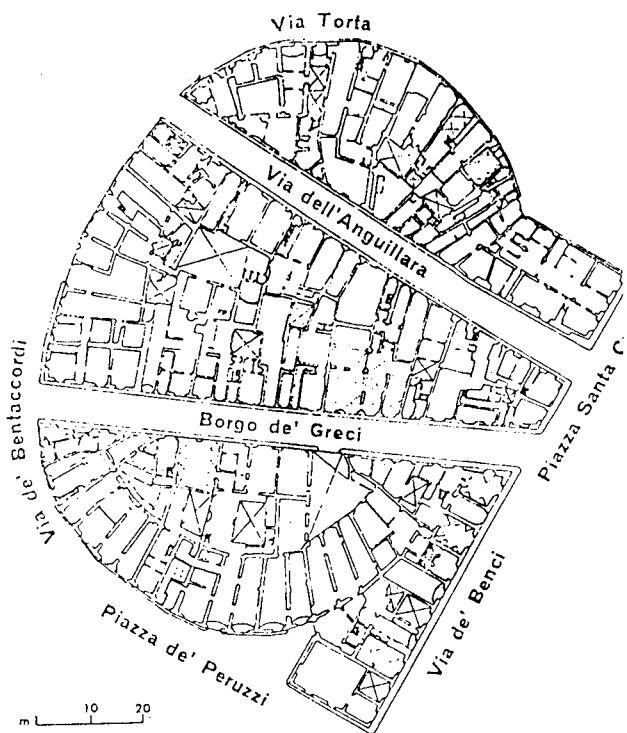


Il choisit alors une hauteur qui souvent n'a que la raison de lui plaire; et la largeur en découle. Intervention de l'individu, d'un goût, d'un sentiment, d'une passion : la poutre est lourde ou svelte. Étendez le même fait à des ouvrages plus vastes, vous constaterez l'intervention de la passion. Ainsi de deux machines de même rendement, vous dites que l'une est plus belle. Vous reconnaissez à leur esthétique, la machine française, l'allemande, l'américaine. La machine se prend à vivre, elle a visage et âme, son facteur de déchéance diminue en même temps que le problème s'étend au delà du calcul tout court. Alors peut s'inscrire en elle l'âge que le temps lui accordera. La locomotive écumante, étalon cabré qui suscitait le lyrisme précipité de Huysmans, n'est plus que rouille dans la ferraille de rebut; l'auto du prochain Salon fait que Citroën réalise de longtemps l'amortissement de son châssis qui fait fureur. Mais

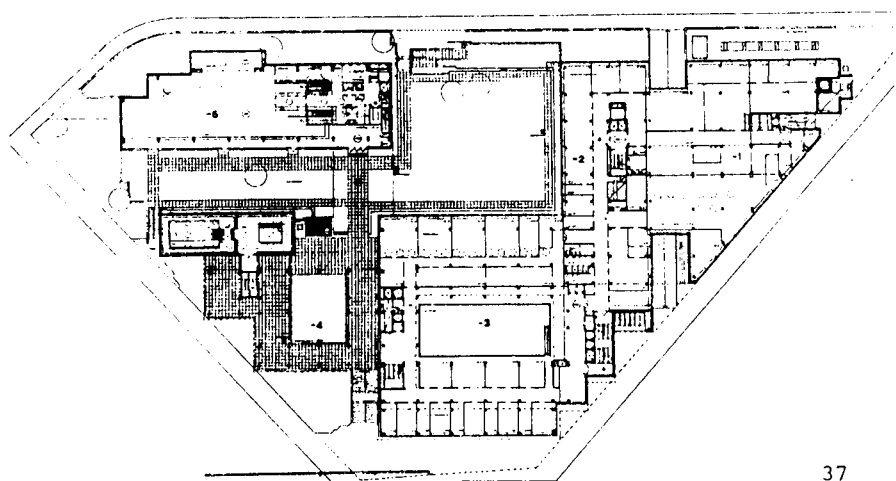


Speclacle nouveau. Mesures nouvelles. Organes nouveaux. Prodromes d'un nouveau cycle. D'un coup le poète anticipe. Il voit la ville à la nouvelle échelle. Il sait maintenant, avec de telles preuves, qu'une grande époque commence.

Hommage à Eiffel. Après 50 ans on croise encore aujourd'hui l'opée pour ou contre Eiffel; il y a toujours des cadavres vivants qui se dressent pour combattre le vrai. Lorsque la ville sera à l'échelle de la Tour, se posera la question de la pérennité de la Tour.



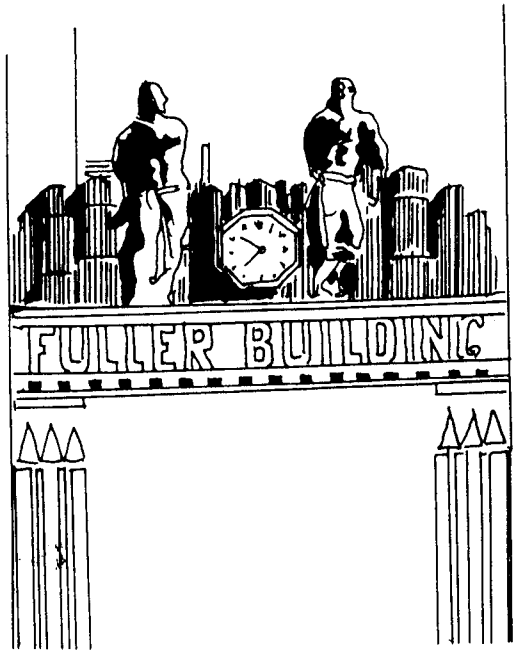
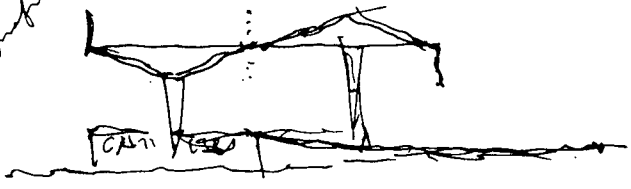
36

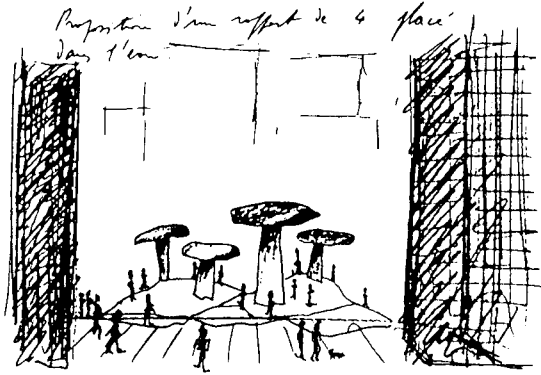


37

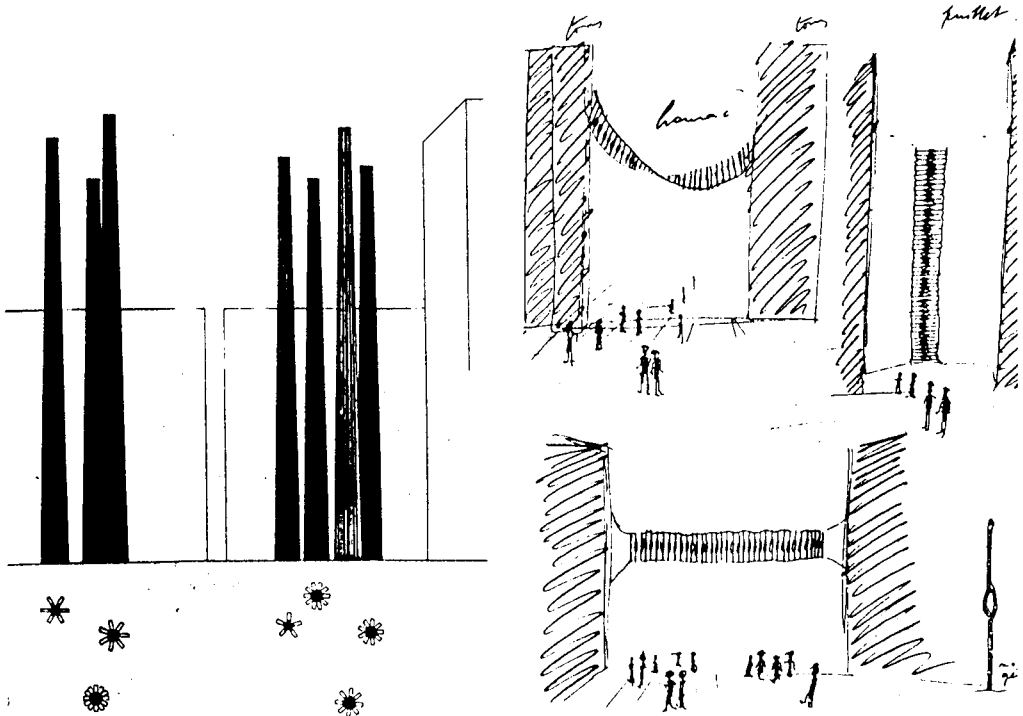
Come / Kanto
 20th / 19th
 in the / concrete
 for / form
 a / perfect / work

Side Bar Zing





40



41

42

6.

L'inversion de la lisibilité

par CHRISTIAN BONNEFOI

I. L'ARCHITECTURE INTERNATIONALE DES ANNEES TRENTE

I.I. POSITION THÉORIQUE DU PROBLÈME

Le sujet qui nous occupe, la "modernité architecturale et ses signes", semble constituer un objet évident si l'on prend en considération, ne serait-ce qu'à un niveau "plastique", quasiment pictural, la production de l'entre-deux guerres, celle-là que l'on classe en général sans plus de nuance, sous l'étiquette "d'architecture internationale" (notion sur laquelle nous serons amenés à revenir, le caractère d'internationalité ne devant pas masquer la multiplicité des tendances qui lui emuntent leur nom).

A y regarder de près, cette "modernité"-là ne se laisse approcher que si on la situe sur son fond économique et social; c'est dire qu'elle ne se laisse approcher que de biais, par sa contingence : la production en série, la mécanisation, etc., et en fonction de nouveaux objectifs liés à la conjoncture historique : la reconstruction, l'industrialisation, le logement à bon marché, etc.

Mais ce n'est là que la bordure du champ architectural (point déjà abordé dans l'introduction de ce travail, et sur lequel il faudra revenir): qu'en est-il de l'objet architectural ? Comment se dél[^]imite ce champ ? Voir comment l'architecture, plus que tout autre art, maintient l'ambiguïté sur la question de sa démarcation, et cela sur deux axes principaux : vers la peinture et la sculpture en tant qu'arts de l'espace / vers le champ socio-économique en tant qu'aménagement de lieux, et compte tenu des transformations idéologiques en cours.

I.I.A. L'ARCHITECTURE "FORMALISTE". DÉCLOISONNEMENT DU SIGNE PAR EXTENSION.

Si, par contre, l'on considère l'édifice en tant que tel, c'est-à-dire comme on peut le faire d'un temple grec ou d'un palais du XVII^{ème} siècle, en un mot si l'on tente une analyse de la forme qui permettrait l'extraction d'éléments, de traits, de symptômes constitutifs de la "modernité", on se heurte alors, dans la plupart des cas, à un obstacle : à savoir que l'édifice n'est pas décomposable (précisons qu'il est ici question de la tendance "internationale" de l'architecture française- cf fig. I).

Voilà peut-être ce qui constitue le paradoxe de cette architecture, et par suite, de notre travail lui-même : à savoir que cette architecture se présente comme un système dont la syntaxe déborde le lexique (le fond lexical de la tradition, du passé), un système qui ne se déploie, en quelque sorte, que par rature de l'ancien lexique, et par la rétention du nouveau (c'est à proprement parler le travail inauguré par l'école d'Amsterdam, puis par la tendance formaliste du Style International; voir plus loin). C'est ainsi que, dans l'entre-deux guerres, tout élément qui prend suffisamment d'importance (visuellement, spatialement), pour devenir un trait, est immédiatement sur-développé, exagéré, au point de dépasser la position de trait, de signe, pour acquérir celle de figure. Par exemple, et pour s'en tenir à un élément retenu au départ comme trait, le porte-à-faux, qui connaît chez Wright un développement tel qu'il ne pourra être ensuite réemployé ailleurs que par sa figure, en tant

qu'image : l'architecture débordant ici son aire imprécisé, opérant sur le champ pictural et sculptural.

D'autre part, ce décroissement du signe par quoi celui-ci est soustrait à sa position, ne joue plus son rôle, l'amène à passer du registre lexical au registre typologique : ainsi dans l'architecture privée des années 1930 du thème de la tour, qui assume en fait une fonction de mirador, et par ce biais joue à la charnière de l'architecture transparente et de l'architecture de blockhaus.

I.I.B. DÉCROISSEMENT DU SIGNE PAR RÉDUCTION

Au lieu d'être agrandi, le signe peut également être soumis à sa réduction : on verra que tel est le cas à cette époque du mobilier, en particulier en France et en Hollande.

Ce qui veut dire que le signe, quand il se montre, est aussitôt déplacé : on le change de place, on l'éloigne de ce qui le structure explicitement; ainsi en est-il d'un motif, l'auvent en porte-à-faux des portes d'entrées de Mallet-Stevens ou de Le Corbusier, qui peut assumer diverses fonctions : celle de protection en tant qu'auvent, de figure géométrique pure au pavillon du tourisme, de lampadaire-luminaire construit (Une Ambassade Française, Exposition de 1925) de table, etc.

Tel sera, en général, le champ de notre investigation, et ce que nous essaierons de démontrer : que l'architecture d'entre les deux guerres, au moins en France, retient ces signes par un investissement syntaxique massif, mais que ces signes transparaissent et qu'ils sont cela même qui, maintenant dans la seconde moitié du XXème siècle, s'affichent. "L'image" "l'idée" de transparence que diffusent quantité de "tours"

agrémentées de "murs-rideaux", témoigne d'une utilisation littérale où le signe ne prête à aucune opération. D'où la nécessité d'en mesurer la différence, d'en revenir au premier manifeste de cette transparence : les usines Fagus de Gropius, où il n'y a transparence que par confrontation avec la muralité opaque du reste de la bâtisse; les façades vitrées de Louis Barillet où les différentes qualités de verre (opaque, transparent, translucide, miroir, ...) permettent une démultiplication, un ralenti de la transparence, qui donne la possibilité de la lire.

I.II. POSITION HISTORIQUE

I.II.A. LA LEÇON INAUGURALE DE JULES GUADET : UN SYMPTÔME.

La question étant posée de la modernité architecturale et de ses "signes", ou pseudo-signes, tels qu'ils apparaissent dans l'entre-deux guerres, on s'en tiendra, pour commencer, à ceux qui se montrent au titre d'effets : le blanc, le mur nu, l'interpénétration de volumes géométriques simples, etc.

Mais c'est déjà toucher à un paradoxe dans la mesure où cette modernité s'inscrit sous deux étiquettes, le fonctionnalisme et le formalisme, dans la lignée de la tradition française, telle que le catalogue va en être dressé à la fin du XIX^{ème} siècle, par Guadet à l'Ecole des Beaux Arts. Signalons, et sans ignorer la contradiction qui existe entre la Leçon Inaugurale de Guadet, et son enseignement proprement dit qui reste très en retrait par rapport à la Leçon, laquelle paie déjà tribut à l'idéologie de la modernité.

Nous utiliserons ici le texte de Guadet en tant que symptôme d'une réalité que Labrousse, de Baudot..., représentent plus radicalement.

"L'esprit révolutionnaire", selon les mots de de Baudot(1) est en effet représenté aux Beaux Arts par Labrouste, dont l'essentiel de la pensée est exprimée dans une lettre de novembre 1830 à son frère :

"J'ai rédigé quelques programmes pour excercer utilement les étudiants, je veux leur apprendre à composer avec des moyens très simples, Il faut d'abord qu'ils voient clairement la distinction de leur oeuvre, qu'ils en disposent les parties selon l'importance qu'il est raisonnable de leur donner. Puis je leur explique que la solidité dépend plus de la combinaison des matériaux que de leur masse, et, dès qu'ils connaissent les premiers principes de la construction elle-même, une ornementation raisonnée, expressive. Je leur répète souvent que les arts ont le pouvoir d'embellir toute chose, mais j'insiste pour qu'ils comprennent que la forme en architecture doit toujours être appropriée à la fonction qu'on lui destine".

Quand Labrouste se retirera, son atelier se divisera en deux parties : l'une avec Guadet, rejoignant l'atelier André; l'autre avec de Baudot, qui demande à Viollet-le-Duc de fonder un nouvel atelier. Cette deuxième tendance approfondira la leçon de Labrouste dans le sens d'une clarification aboutissant au Dictionnaire de Viollet-le-Duc, c'est-à-dire la lignée dans laquelle s'inscriront de Baudot lui-même, Perret, Pacon, et aussi en partie, bien que s'appuyant sur l'idéologie marxiste, le Lurçat de l'après-guerre.

Cependant, même si la première tendance, celle de l'atelier André, s'inscrit en retrait par rapport à l'idéologie rationaliste, elle en fournit néanmoins le modèle discursif sous l'espèce de la Leçon Inaugurale de Guadet.

 (1) de Baudot, Cours d'histoire de l'architecture française, Palais du Trocadéro, 1887-1913.

Jules Guadet, d'une part, définit le fonctionnalisme comme découlant de la pensée rationaliste du XIXème siècle en se référant à Labrouste : "la construction est le but final de la conception et de l'étude" :

"La construction doit être la pensée constante de l'architecte, car elle lui fournit l'arsenal de ses ressources, elle limite aussi son domaine : toute tentative d'architecture qui ne serait pas constructible ne compte pas, toute forme architecturale qui violerait ou fausserait la construction, est vicieuse". (nous soulignons) (1).

La continuité d'une tradition est évidente si on la rapproche de propos récents de Jean Prouvé pour qui toute pensée architecturale qui ne subit pas l'épreuve du réel, c'est-à-dire aussi bien du programme que de la technique, peut être considérée comme nulle.

D'autre part, Guadet signale une deuxième inscription dans la tradition : une inscription formelle, sinon formaliste, et qui est beaucoup plus intéressante, mais aussi paradoxale, puisqu'elle semble a priori proscrite par la phrase selon laquelle "toute forme architecturale qui violerait ou fausserait la construction est vicieuse". Proscription qui a l'aspect de la dénégation, puisqu'elle s'abolit en fait dans le texte de Guadet, au moment où se pose la question du rapport, symptomatique, entre art et science ou art et enseignement, et qui sera levé à la fin de la Leçon, quand Guadet introduira un "post-scriptum" :

"Quelque soit le programme que je rédigerai, il faut que vous y ajoutiez quelque chose. Je ne puis pas répéter d'une façon fastidieuse, ce qui d'ailleurs va sans dire ici, ce que vous devez lire entre toutes les lignes, et sous chaque mot des programmes : c'est qu'à côté de la

(1) Jules Guadet, Leçon Inaugurale, in Eléments et théorie de l'architecture, Paris, sans date, livre II.

nomenclature toujours un peu sèche des services qui vous seront demandés, des besoins à satisfaire, il y a ce sous-entendu, ce post-scriptum qui, comme tous les post-scriptum, est souvent plus important que le corps même de la lettre; c'est que tout ce que vous ferez doit être une oeuvre d'art, doit être composé et étudié avec l'amour et la passion de l'art; c'est que chez nous tout ce qui est dépourvu d'art, tout ce qui est dépourvu de cette recherche artistique, ne compte pas. Nos programmes sont prosaïques, ils ne peuvent guère être autre chose dans leur réduction; c'est à vous à y ajouter la poésie (...)" (1).

Dans ses démonstrations, et alors même que son discours se développe selon un rythme pédagogique strict, et par exemple sur le fait que l'architecte est avant tout un technicien du programme, un programme qu'il reçoit de l'Etat ou des institutions, Guadet ne manque pas de rompre ce rythme et d'avoir recours aux notions de charme, de virtuosité, de talent, qui sont des manières de jouer avec le programme, de le dérober à son existence fonctionnelle en se référant à telle ou telle "excentricité" architecturale.

Le début de la Leçon est une dédicace au libéralisme : "l'originalité de notre époque peut se définir d'un mot : elle est la plus libérale qu'il y ait au monde".

Guadet développe aussi des arguments contre l'historicisme, affirmant ainsi une position évolutionniste, et disant, sans trop préciser, que contre cet historicisme, "seule la France est enfin défendue, et ainsi il y a encore une école française (...) et aujourd'hui nous savons et proclamons que l'art a droit à la liberté, que seule la liberté peut lui assurer la vie et la fécondité, disons mieux, le salut!" (2).

(1) et (2) Ibid.

Voilà rapidement énoncé à la fin du XIX^{ème} siècle, quel est le principe de régulation "officiel" (le même qui sera repris dans les années 1930 par les seuls architectes français) que le théoricien veut employer contre le débordement des effets architecturaux secondaires, tels que la "variété" ou le "pittoresque" ... : autrement dit une "théorie" des effets formels, si toute[^] fois on s'en tient pour l'instant à une définition plus que simpliste, rapide, du formalisme.

La partie du texte de Guadet qui fait suite à la condamnation de la "construction vicieuse" nous intéresse davantage, dans la mesure où elle est l'anticipation critique d'une situation qui va se développer dans les années 1930 :

"Et si par ce mot construction vous entendez la structure même de l'édifice, sa réalité entière et effective, pouvez-vous concevoir que l'édifice exécuté exprime autre chose que cette structure, que cette construction exprime autre chose que lui même ? Non, n'est-ce pas ? Et cependant cela existe; il y a des mensonges en architecture aussi, et parfois avec le charme perfide d'un grand talent déployé à mentir. Que diriez-vous par exemple d'une façade de maison qui accuserait quatre étages lorsqu'il n'y en a que trois ? Question ridicule, penserez-vous, et en effet la maison est garantie de ce mensonge par son impossibilité. Mais êtes-vous sûrs que cela n'existe pas ailleurs ? " (1).

"Le charme perfide d'un grand talent déployé à mentir;" voilà qui peut caractériser la plupart des architectes français des années 1930, qui travailleront exclusivement sur des commandes privées ou pour des pavillons d'exposition. On pourrait dire ainsi que la tendance formaliste de l'architecture française se définit au niveau de la "modernité"

(1) Ibid.

d'une part, bien sûr, parce qu'elle est transgressive, mais aussi parce que cette transgression s'opère sur le fond d'une tradition bien spécifique, à savoir française.

Autrement dit, il semblerait bien, à ce niveau de réflexion, que la tendance "internationale" de l'architecture française n'a pas pour objet de rompre avec la tradition, avec sa mémoire, mais de la dépasser, c'est à dire de l'objectiver, de la travailler au point aveugle de son discours, et aussi de la dilapider, de la brancher sur le registre de la dépense qu'elle refoule (en la codifiant) depuis son origine classique, qu'elle masque (trompe) sous l'abondance de ses solutions décoratives habilement calculées, décomptées, classées. La dépense dont il s'agit ici est, bien entendu, une dépense formelle qui prend le contrepied du principe de lisibilité (voir ci-après l'analyse de la rue Malle-Stevens).

Cela signifie que l'architecture formelle inverse les positions : là où l'architecture classique présente une façade complexe, détaillée dans le but d'en organiser la lecture, d'en présenter les éléments, les lexies, l'architecture "moderne", quant à elle, présente des surfaces monotones, sans signe, et qui sembleraient donc se prêter à une définition rapide, simple et monolithique. Un mot pour une forme, laquelle ne se décompose pas, mais masque en fait la lisibilité : car le manque de lexique - lié au défaut des signes - gêne, sinon empêche l'accès à la syntaxe; ainsi, quand Roland Barthes touche à un édifice "moderne", la Tour Eiffel, il n'en parle pas, n'y applique pas le schéma analytique de la linguistique, mais parle à partir d'elle, de son sommet; ou il la traverse (1).

(1) Roland Barthes, La Tour Eiffel, Paris, 1964.

Cet exemple de l'inversion de la lisibilité montre ainsi que l'architecture française des années 1930, quand elle dégage un trait, ce n'est pas au titre d'un nouveau lexique, mais d'une nouvelle position par rapport à laquelle se redistribuent ou s'évaporent les anciens traits.

I.II.B. LA DEUXIÈME OPTION EN FRANCE : LA TRADITION RATIONALISTE

Cependant, pour en revenir au contexte d'avant-guerre, précisons que face aux formalistes, existait dès 1930, parmi les architectes, sous l'auspice du ministère de la reconstruction, et sous la vigilance de l'administrateur Raoul Dautry ("poète du rail" selon Jean Cassou) une tendance qui résistait à cette perte du signe en réclamant, dans les textes, le retour à l'ordre, c'est à dire à une classification, à une codification de l'architecture - renouant, par delà Perret, par delà l'enseignement de Guadet, avec l'enseignement de Viollet-le-Duc.

L'un des architectes les plus représentatifs de cette tendance est Henri Pacon, chargé par Dautry de la construction ou de la rénovation de complexes importants, comme la gare du Havre. Voilà ce qu'en dit Jean Cassou en 1933 :

"Aussi, parmi tant de types de ce que l'on appelle l'architecte moderne, son art est-il l'un des plus typiques de l'architecture moderne elle-même, dans sa volonté ou plutôt dans sa réalité. Et non pas tendue et agressive, mais nette, propre, musclée, véritablement aimable et sympathique (...) Il ne forge ni machine à habiter, ni machine à plaisir, mais tantôt des machines destinées à nourrir l'homme, et tantôt des habitations aussi plaisantes que possible, pour les hommes qui se servent des machines" (1).

(1) Jean Cassou, préface à Travaux d'architecture, Strasbourg, 1933.

Voilà donc rétablies les différences dans leur cadre historique, et situé, par contraste, ce qu'est et n'est pas la tendance "internationale" française, quoique branchée également sur la tradition, comme on le verra plus tard : elle est tendue, agressive, etc., et non p^has musclée, c'est à dire qu'elle n'a pas le caractère écorchable d'une anatomie.

I.II.C. L'OPPOSITION FORMALISME/RATIONALISME

Et plus profondément, comme le feront observer Dautry et Pacon, l'architecte est celui à qui on remet un programme dont il n'est pas le maître; il doit être, remarque Dautry, un fonctionnaire qui a du sentiment. C'est à peu près ce que professait Guadet au début du siècle. Or, c'est bien en ce point, également, que s'effectue la scission avec les formalistes, dans la mesure où le programme est bien souvent absent de leurs préoccupations, ou détourné. C'est pourquoi les architectes dont nous parlerons n'ont jamais gagné un concours d'Etat, ni a fortiori international. C'est la raison pour laquelle leur cheval de bataille, en dehors de toute position idéologique, sera le pavillon d'exposition, ou l'habitation bourgeoise privée, sans contrainte, presque sans programme, ou dont le seul programme est la mise en forme, la monstration, la signalétique.

I.II.D. LES POSITIONS DE L'U.A.M.

Ce n'est qu'en 1934, dans le manifeste rédigé par Louis Chéronnet, que les membres de l'Union des Artistes Modernes établissent le catalogue de leurs idées. Mais tous sont d'accord pour faire remonter ces préoccupations à l'entreprise

(même manquée) que fut l'exposition internationale de 1925 :

"Le moindre objet pouvait-il méconnaître la rigueur de la loi qui confère à toute forme déterminée par sa fonction, une éloquence à laquelle le civilisé ne peut rester insensible ? Pourquoi l'architecture n'aurait-elle pas ses ressources propres, ses propres moyens d'expression, et pourquoi ceux-ci ne seraient-ils pas utilisés avec le même profit par l'art industriel improprement baptisé DECORATIF ? Ces questions, un petit nombre de chercheurs se les posaient depuis quelques années, lorsque se déroulèrent les fastes de l'exposition 1925. Assurément cette manifestation retentissante porta un coup dur à ce qu'on pouvait appeler la "mitomanie", le culte de la mite, le fétichisme de la vieilleries, mais elle n'était pas de nature à nous donner satisfaction" (1).

De 1925 à la publication du manifeste, les membres du groupe auront l'occasion, à de nombreuses reprises, d'avancer leurs idées par des publications, dans le cadre d'albums de luxe (aux éditions Ch. Moreau, Morancé, Levy, liées à la divulgation des produits de luxe : bijoux, etc.); par des expositions, mais dans des galeries; par des réalisations, mais de type privé.

I. II. D. I. LES RAPPORTS DE L'ART, DE L'ARTISANAT, DE L'INDUSTRIE, DE L'ÉCONOMIE, ET DE LA POLITIQUE

"Aux yeux de ses détracteurs, l'art moderne est d'inspiration étrangère; esclave de la machine, il tue les métiers d'art et la tradition artisanale; il crée le chômage et ruine l'expansion du goût français; enfin en tant que style, il est d'une pauvreté qui confine à l'inexistence, par conséquent qui ne saurait procurer aucune satisfaction esthétique"(2).

(1) Francis Jourdain, in René Herbst, 25 années de l'UAM, Paris, 1956, p.15.

(2) Manifeste de l'UAM, Paris 1934 (rédigé par L. Cheronnet), in id., p. 17.

D'emblée, à la différence des positions agressives du futurisme, ou de la position technologique du Bauhaus (ce qui est une manière aussi de marquer le pas), l'U.A.M. prépare une stratégie idéologique, une réponse mot pour mot, afin de montrer qu'il se situe, lui aussi, dans le droit fil de la tradition. Au lieu d'affirmer catégoriquement le nouveau, l'U.A.M. lancera le débat sur le fond d'une justification historiciste : le présent est une répétition du passé dans des formes différentes, mais dans une continuité essentielle; ainsi la machine est-elle ramenée à une source artisanale :

"D'abord, le tour du potier n'est-il pas une machine? et ce tour ne servit-il pas bien souvent à faire deans les siècles lointains des pots "standart", des pots en série, de pauvres pots, qui ne furent jamais des objets de luxe et qui sans doute étaient dans leur "neuf" fort méprisé par les "gens bien" pour leur vulgarité, au sens étymologique du mot, mais que maintenant nous plaçons sur les étagères comme des oeuvres d'art" (1)

(ce qui est maintenant le cas pour ce style neuf, clinquant, de 1925, comme si l'acier, l'aluminium, la laque noire, appartenaient à un autre âge en tant que matériaux; comme si le vieillissement de l'oeuvre d'art, depuis 1925, s'exprimait non plus dans sa texture, mais dans sa forme, sa visualité).

"Et puisque nous parlons de cinéma, étonnons-nous alors de voir cet art si essentiellement industriel retrouver dans sa forme créatrice un état d'esprit qui semblait perdu depuis les bâtisseurs de cathédrales. Rien n'est plus proche de l'activité d'un chantier du Moyen Age que celle d'un studio du XXème siècle. Sous la conduite du metteur en scène-maitre d'oeuvre, n'est-il pas émouvant de voir collaborer tous ces "ima-

(1) Ibid., p. 18.

giers qui ont nom : décorateurs, électriciens, opérateurs du son et photographes". Grâce à la mécanisation, "force nous est donc de constater une élévation du niveau esthétique de la production. Et le vrai retour à l'artisanat n'est-il pas là?" (1).

Même si l'U.A.M. précise que "l'art doit être en état de révolution permanente", il masque ici la coupure qu'instaure toute révolution avec l'ordre ancien, à tel point que les déclarations semblent être en retrait sur les réalisations. Cet apparent recul doit être mis au compte d'une stratégie visant à se concilier les pouvoirs publics : "on recherche l'intérêt public en dehors de tout parti politique et tout système bolchévique ou fasciste". Cependant la nouveauté essentielle est indéniablement marquée :

"La crise de surproduction (...) n'existerait pas si la société actuelle avait été moins soucieuse de ses intérêts immédiats et égoïstes (...) Tandis qu'on pourrait admettre comme un criterium quasi indiscutable qu'une forme standard, pour être facilement fabriquée et naturellement utilisable, doit être forcément belle" (2).

L'accent est mis sur l'instance de la production, et non sur celle de la consommation, même si cette dernière, par l'entremise de ceux qu'idétient les rouages de l'économie, va prendre le pas. La question de l'art appliqué fait son entrée dans le champ global des pratiques sociales : il doit faire l'objet d'une définition spécifique, il doit définir son champ d'application et ses objets en fonction de critères simultanément économiques et esthétiques; dès lors, l'artiste acquiert un statut et des responsabilités nouvelles: il ne s'adresse plus à une petite élite qui l'a lui-même élu, mais à une masse qui ne le connaît pas. De producteur

(1) Ibid., p. 18.

(2) Ibid., p. 19.

indépendant (statut qu'il partageait avec l'artisan) il devient celui qui est à l'écoute d'une demande, qu'il doit remplir de manière nécessairement belle et économique, car l'objet qu'il produit étant dupliqué à l'infini par les techniques industrielles, il devra être lisible par tous :

"Car l'art moderne est un art véritablement social. Un art pur, accessible à tous et non une imitation faite pour la vanité de quelques-uns. Et de cela, il peut être fier. "Tout art d'élite est un art mort", proclame Tolstoï, qui prétend, à juste raison, qu'il ne peut y avoir d'art sans foi commune" (1).

I.II.D.2. LA FONCTION, LA FORME ET LA MATIÈRE

"Sous sa forme la plus ample et la plus concrètement expressive, la question se pose ainsi: Pour ou contre l'ornement? ou mieux : Evolution ou mort de l'ornement ? " (2).

On voit que depuis 1928 , la querelle engagée par Loos se développe. Mais ici on assiste à un déplacement qui n'est pas sans intérêt pour la détermination des différents climats avant-gardistes. Il est envisagé que le "nudisme" puisse correspondre à une évolution de l'ornement, et non pas à sa simple négation, les matériaux nouveaux et les nouvelles formes s'installant en lieu et place des moulures et autres décorations rapportées. L'auteur semble ne pas pouvoir s'évader de la perspective historiciste signalée, dans la mesure où il tient à régler le débat dans le cadre de la tradition.

Cependant, un peu plus loin, il tend à échapper à cette problématique déjà ancienne, et qui, peut-être, se fonde sur un faux problème:

(1) Ibid., p. 19.

(2) Ibid., p. 17.

"Enfin nous voici à ce que d'aucuns considèrent comme le fond du sujet : la lutte entre le dessin rapporté ou superposé et la forme ou la matière, mais qui n'est en réalité qu'une manifestation toute superficielle, c'est le cas de le dire, de l'antagonisme opposant deux conceptions de la création artistique. Par ce qui précède, on a pu constater quel intérêt il y eut à fixer ainsi l'attention du public sur ce point particulier - Pour ou contre l'ornement -, afin de masquer les véritables mobiles du mouvement de réaction. Une telle stratégie convenait d'ailleurs parfaitement au gros du public, persuadé, d'une façon générale, qu'il n'est pas d'art sans décoration, et que l'amour qu'on porte à l'ornement est un signe par quoi l'on manifeste la mesure exacte de son goût" (1).

Accepter de répondre à la question "pour ou contre l'ornement?", c'est demeurer dans le champ déterminé par l'adversaire, à sa merci : d'où le déplacement, le hiatus qu'introduit le manifeste. La simplicité, le "style paquebot", le "style clinique", "l'affreux nudisme" dont on lui fait grief doit être lu comme la réponse à une autre demande qui déterminait les pratiques artistiques du passé :

"Nous sommes de plus en plus appelés à vivre dans des logis exigus, secondés par un service qui ressemble de moins en moins à la servante au grand coeur (...) et nous devons considérer les heures de repas et de repos comme des heures nécessaires, dont il ne faut perdre aucune minute. Et cela est vrai aujourd'hui à peu près pour toutes les classes de la société, même, toutes proportions gardées, pour les plus fortunées. Bravo pour le style paquebot, s'il nous apprend à nous meubler clairement, gaiement, simplement, s'il fait d'une chambre de 10 mètres carrés non plus un fouillis, un bric-à-brac où l'on ne peut plus bouger, mais une cabine agrandie parce qu'en ordre, lumineuse parce que claire et unie" (1).

"Style clinique" pour désigner des meubles en métal et verre est

(1) Ibid., p. 19.

(2) Ibid., p. 20.

une stupidité. Ce ne sont pas les besoins différents qui créent des styles ou inventent des matériaux qui s'imposent et, selon les emplois qu'on leur demande, supportent des factures différentes, tout en sachant se plier à des tracés généraux et polyvalants selon les époques : ce qui forme, à proprement parler, les styles" (1).

Le nouveau style se présente comme les effets conjugués de considérations économiques, sociales et techniques, il est le "décor essentiel" dans un étroit rapport de proximité avec la structure dont il traduit les moindres inflexions. La décoration devient partie intégrante de l'architecture : le décorateur construit des édifices (P. Chareau, F. Jourdain...), l'architecte dessine un mobilier (Le Corbusier, Malle-Stevens...).

Le texte peut enfin déboucher sur une "justification de la forme pure", conçue comme résultante directe, sans écran, d'une infrastructure et d'un comportement théoriques spécifiques :

"1° Parce qu'en réalité, et si paradoxal que cela puisse paraître, une forme décorée coûte moins cher à établir qu'une forme pure, où aucun détail ne vient cacher les ratés et dissimuler la mal façon et qui, par conséquent, doit être parfaite. De l'avis des techniciens, il est plus difficile à un ouvrier de faire parfaitement un bouton de porte ou un flacon de cristal unis qu'ouvrages. Il en est de même pour l'ébénisterie : l'assemblage de pièces planes réclame un soin que n'exigent pas toujours les surfaces accidentées;

2° Parce qu'une forme déguisée en faux style donne moins de mal à inventer - il existe des recueils d'ornements, ne l'oublions pas - et moins difficile à vendre à la clientèle routinière par nature, qu'une

(1) Ibid., p. 20.

forme pure réellement nouvelle et foncièrement adaptée à ses besoins" (1).

Si les nouvelles formes sont géométriques, lisses et nettes, c'est par un effet direct de leur mode de production mécanique. Marx remarquait que ce type de production substituait à la durée continue du travail artisanal un rythme, une durée discontinue, fragmentée. Le geste qui suivait toutes les étapes de la fabrication de l'objet constituait le liant; à ce titre les procédés artisanaux peuvent se classer sous la rubrique du "modelage"; la machine, elle, nous introduit à une pratique de l'assemblage; dans un premier temps, elle coupe, disloque, puis à la fin de la chaîne, assemble par vérrouillage, soudure, etc., l'objet, dans son élaboration, s'est trouvé investi de temps et de types de travail qualitativement différents. C'est cette différence qu'il doit exprimer en tant que forme, mais aussi en tant que matériau:

"Aucune époque n'a aimé comme la nôtre toutes les matières sans exception, pour elles-mêmes, pour leur nature, pour leur rébellion à l'instrument de l'artiste".

"Une belle matière n'est pas forcément rare ou précieuse. C'est avant tout une matière dont les jeux naturels ou la contexture industrielle procurent une joie au regard, au toucher, et qu'un judicieux emploi valorise. Exemples: le veinage, le moirage, le ramage de certains bois, l'éclat adouci de l'acier poli, le choix d'une trame pour un textile déterminé, les accidents du verre sont des qualités intrinsèques de la matière" (2).

Ici se signale la ligne de partage entre les décorateurs français de "l'art décoratif" (Nathan, Fréchel, Gabriel, Ruhlmann), et ceux du "style international", les "constructeurs" comme les nomme, en 1925, Léon Moussinac : Chareau,

(1) Ibid., p.21.

(2) Ibid., p. 22.

Prouvé, Perriand, Gascoïn, Jourdain, Mallet-Stevens.

Ceux-ci traiteront le meuble dans la substance même de son matériau, pauvre ou riche, selon une logique imperturbable:

"Ainsi la logique économique, l'étude historique, la bonne foi esthétique nous donnent raison. Elles se moquent toutes trois du téléphone en or massif ciselé du pape, de la salamandre décorée en Louis XVI, du cache-radiateur gothique, de la suspension florale, du buffet Henri II et de l'appareil de T.S.F. dissimulé dans un bahut breton. Elles nous montrent que le luxe n'a aucun rapport avec ces choses compliquées et torturées, et qu'on peut créer de la beauté, sans prétention ou somptueuse selon les goûts ou les moyens de chacun, par l'heureuse répartition, par le bon assemblage d'éléments simples, légitimement justifiés, mais dont les proportions et les matières peuvent être modifiées dans une infinie variété" (1).

Enfin, la conclusion du manifeste, après avoir pris acte de la nouveauté de la refonte des arts décoratifs dans un projet général, débouche sur des considérations formelles et éthiques. Le beau est une "évidence", il porte en soi ses déterminations de vérité :

"Pour nous, il n'est même pas besoin de décréter l'art élément de perfectionnement moral, pour lui conférer une valeur humaine telle qu'elle rayonne "pratiquement", si nous osons dire, sur le moindre objet, sur la forme la plus simple" (2).

Pour atteindre à cette pratique nouvelle de la forme, nécessaire, un mouvement critique s'amorce afin de déloger les parasites de l'esthétique:

"Nous voudrions maintenant supprimer du sentiment du beau et de l'art ces parasites que les formes mêmes de notre culture et de notre civilisation "possédantes" devaient faire naître. L'on peut dire

(1) et (2) Ibid., p. 22.

que notre goût, dans le sens de faculté de sentir juste, est entièrement perverti par des éléments sentimentaux ou intellectuels qui n'ont rien à faire avec le beau : le culte du souvenir (sentimentalité familiale ou entêtement envers le périmé), le fétichisme de l'ancien (que Farnoux-Reynaud appelle joliment la superstition du vermoulu), l'amour du pittoresque, la vénération de la connaissance acquise et considérée comme une vérité révélée, le byzantinisme de l'imperfection de la matière, l'attirance pour le rare et l'introuvable, etc." (1).

Cette opposition du beau neuf au vieux, brillant, dur ou vermoulu, est reprise par la citation d'une phrase de Cocteau :

"Le beau neuf ne peut avoir l'air beau, car s'il avait l'air beau, c'est qu'il flatterait la paresse en provoquant des souvenirs, alors qu'il ne peut faire naître que des oracles. La force que le beau neuf, se présentât-il sous forme d'un meuble, devra déployer pour se projeter dans le temps, et l'élan qu'il lui faut prendre vers le but pour vaincre les masses, lui donnent cet air tendu si peu semblable à l'image sereine que le public se forme de la beauté d'après la beauté morte ou ses simulacres. Mais cette laideur qu'on lui trouve s'accompagne d'une force de présence, la force d'un monstre qu'est le beau prêt à prendre sa course et vierge de toute patine. Il suffit de regarder les meubles du XVIIIème siècle, que les yeux du monde trouvent délicieux, et de les regarder sans les lunettes de l'habitude, pour voir l'air effrayant qu'ils eurent à l'origine, l'air des macaques et des nains qu'on aimait alors" (2).

Cet "air tendu" de l'architecture "internationale", en même temps que cette question posée à l'usager et au spectateur, on voit maintenant qu'ils affleurent dans toutes les

(1) et (2) Ibid., p. 23.

manifestations de l'art international ouvrant la voie à une nouvelle conception de l'art, non plus historicisante, mais historique, expérimentale et critique:

"Nous sommes persuadés que les efforts et les sacrifices que nous exigeons de nous-mêmes d'abord, des autres ensuite, ne peuvent qu'être salutaires à l'esthétique contemporaine, parce qu'ils exigent, dans leur renoncement au facile, une gamme de sensibilité toujours plus affinée et plus pure." (1)

"Nous savons qu'en innovant toujours nous courons sans doute des risques d'erreurs (ce en quoi nous n'échappons pas à une loi commune), mais aussi des chances de laisser une oeuvre durable, parce qu'authentique et spontanée. Entre le passé et l'avenir, nous nous efforçons de poursuivre un programme qui nous paraît sainement adapté à tous les conditionnements du temps que nous vivons." (2)

"Entre le passé et l'avenir", c'est bien la place qu'entend occuper l'U.A.M.; et ce dans son manifeste, à travers des notions de répartition, d'assemblage et de cadre, comme l'indique le sous-titre; de cadre, et puisqu'il sera question de cinéma, de cadrage, et du donner à voir que la tendance formaliste française semble s'être donnée pour objectif.

I.III.A. L'OBJET FICTIONNEL DE L'ARCHITECTURE FORMALISTE : L'ESPACE

Mais alors quel est l'objet de la tendance formaliste au sein du dit courant "internationaliste", si ce n'est la production de signes ? Que met-elle à la place du signe, ou que fait-elle de cette place elle-même si celle-ci reste inoccupée ?

Remarquons que dans chaque pays, libéral, fasciste ou socialiste, les tendances internationales sont accusées de

(1) et (2) Ibid., p. 24.

propager une idéologie étrangère, anti-nationale. Ce qui, dans un premier temps, amènera les architectes "internationalistes" à se défendre, en particulier en France, sous la forme de la dénégation, en essayant de montrer la continuité par rapport à la tradition, mais pas n'importe laquelle, essentiellement la tradition classique du XVIIème siècle.

Pour eux, la différence, c'est l'histoire qui la nécessite, par l'apparition des nouveaux matériaux, mais surtout par la naissance de la technologie : l'accélération, la multiplication, l'intensification, le machinisme, expliquent la transformation de la forme, ou plutôt son évolution accélérée. Nous reviendrons plus loin sur la stratégie de ce système de défense. Tenons-nous en pour l'instant à l'accusation : ce qu'elle repousse sous le qualificatif d'étranger, de bolchévique ("le béton est bolchévique", titre d'un pamphlet non publié de Mallet-Stevens), c'est en fait l'étrangeté de cette nouvelle chose qui n'a pas de signe explicite, qui donc masque quelque chose, qui n'affiche pas son référent (cf par exemple l'épisode de l'insurrection viennoise à la Karl Marx Hof, raconté dans le Corriere della Serra et le Regime fascista en février 1934 : "la connection très étroite qui relie les expressions architecturales les plus modernes aux plus épouvantables et sinistres crimes subversifs" (1)).

"L'étrangeté" de la chose, c'est qu'il y ait deux positions possibles du signe, l'une positive, l'autre négative, et c'est en cela que se dénonce le subversif. Là où on attend un signe, il n'y a que son vide, son négatif, mais un vide actif qui s'étend et détopise, en quelque sorte, les restes du système référent, le fait par exemple qu'un toit

(1) Edoardo Persico, Profezia dell'architettura, in Scritti, Florence, 1968, p. 124.

puisse ne plus être perçu et montré comme tel (ce qui explique pourquoi Hitler, lors de son avènement, rendit obligatoire, par décret, les toits inclinés, qui se perçoivent en tant que tels).

Au niveau de ce que nous appelons la place vide du signe, il semble que Van Doesburg en soit le plus conscient. D'abord quand il dit que "l'architecture offre la possibilité de penser en quatre dimensions". Ce qui signifie, d'une part, que l'architecte par ce biais, revendique une position interprétative propre, et un objet qui lui est propre : l'espace. D'autre part, ce qui s'affirme ici est la substitution d'une architecture pour la perception, donc pour le corps, à une architecture pour la géométrie. Van Doesburg : "Contre la symétrie la nouvelle architecture emploie les rapports de parties inégales; c'est-à-dire de parties qui, à cause de leur caractère fonctionnel différent, différeront en orientation, dimension, proportion, et position"(1). Autant de catégories que Meyer Schapiro relève à propos de la peinture, sous la rubrique des éléments non-mimétiques de l'image (2). Rapprochement qui nous amènera plus tard à poser le problème des rapports architecture/peinture/sculpture, dans l'entre-deux guerres, autour du travail de Léger, Mondrian, etc. et de développements plus récents de la sculpture minimaliste américaine.

Revenons à Van Doesburg, à ce qu'il dit par exemple de la fenêtre :

"Le vide de la fenêtre a un sens dynamique dans sa relation au plein de la surface murale. Il n'existe rien qui soit simplement qu'un trou ou un vide, toute chose est strictement déterminée à travers des

 (1) Van Doesburg, "Fundamental principles", in Joost Baljeu, Theo Van Doesburg, Londres, 1974, p. 204.

(2) Meyer Schapiro, "Champ et véhicule dans les signes iconiques", Critique

relations contradictoires" (1) (cf le traitement de la fenêtre, fig. II).

On voit donc déjà, à travers ces citations, à travers les notions de différence et de relations, que le "signe" de la modernité commence par trouser la sémantique de l'objet architectural, commence par faire défaut. A sa place s'ouvre un lieu, sous la pression de l'espacement .

Tout se passe comme si ce "signe" était méconnaissable pour être inversé, ou pour n'être pas à la place où on l'attend. La position philosophique interprétant cette méconnaissance est à repérer dans le texte de Merleau-Ponty, quand il dit, dans la Phénoménologie de la perception : "Renverser un objet c'est lui ôter sa signification. Son être d'objet n'est donc pas un être-pour-le-sujet pensant, mais un être pour le regard qui le rencontre sous un certain biais et ne le reconnaît pas autrement" (2) (cf le renversement, fig. II!).

Il faut cependant relativiser la question. Le concept d'espace, d'espace-temps, est bien celui auquel se réfère l'architecture internationale, principalement Van Doesburg. Mais ce concept reste purement métaphorique dans la mesure où il n'est l'objet d'aucune fixation dans la pratique, une sorte de concept occulte. Il a plutôt un rôle fictionnel recouvrant une réalité difficile à cerner.

Si la pertinence du concept d'espace, quant à l'interprétation de l'histoire de l'architecture peut être aujourd'hui mis en doute, il importe d'en situer l'occurrence chez Van Doesburg, de le considérer dans son contexte pour voir ce qu'il masque.

(1) Van Doesburg, "Towards plastic architecture", in Op. cit., p. 144.

(2) Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la Perception, Paris, 1945, p. 292

Il est avant tout le symptôme d'une réflexion, productive bien qu'avortée, sur le champ propre à la pratique, on pourrait d'une réflexion théorique. Et il n'est pas étonnant qu'il apparaisse dans le cadre d'une revue, De Stijl, articulée essentiellement, avec Van Doesburg et Mondrian, autour de la peinture en tant qu'instance théorique la plus avancée à l'époque. Avec Mondrian en effet, la peinture est la première pratique symbolique qui constitue sa théorie, se prend pour objet en se définissant dans son autonomie par rapport à toute autre pratique, qui n'existe qu'à se détacher de tout référent, c'est-à-dire dans la pensée de son matériel spécifique : les bords du châssis (prévision du hard edge) d'où se déduit le réseau orthogonal, et enfin le plan dans sa réalité bi-dimensionnel, indépassable, nécessitant par contrecoup une classification et une sélection des couleurs.

Ce modèle théorique, ramené à la question architecturale, conduit Van Doesburg à isoler la notion "d'espace-temps" comme valeur générale, dans la mesure où elle pose la question des dimensions de l'architecture, de son plan : "De Stijl progresse vers des possibilités inimaginées en quatre, cinq, ou six dimensions (dimensionnalités)" (1).

Le geste de Van Doesburg vise à définir le plan d'inscription de l'architecture, comme l'a fait Mondrian pour la peinture, au delà des notions d'intérieur et d'extérieur dans une unité qui les engloberait tout les deux, c'est-à-dire dans la catégorie signalétique propre à l'architecture internationale : l'interpénétration des volumes.

Dans un premier temps, la fiction de "l'espace-temps" a une valeur positive : elle permet à Van Doesburg de se

(1) Van Doesburg, "Le combat pour le nouveau", in J. Baljeu, op. cit., p. 18

dégager du repère pictural pour le faire basculer dans la dimension architecturale. La querelle avec Mondrian à propos du choix des couleurs, de la diagonale, etc., semble ainsi reposer sur un malentendu partagé par les deux, ni l'un ni l'autre ne s'apercevant qu'elle est causée non par une divergence théorique mais par une différence de champ. Ainsi le tableau de Van Doesburg, Rythmes d'une danse russe (1918), relève déjà moins d'une problématique picturale que d'une réflexion sur le plan au sol, sur la distribution des espaces internes "ouverts", réflexion dont Van Doesburg lui-même ne prendra conscience que quelques années plus tard.

I.III.B. L'ARCHITECTURE HOLLANDAISE

Bruno Taut situe en 1929 l'importance de l'école d'Amsterdam :

" Si arbitraires que soient les particularités de leurs édifices, le miracle qu'est la création d'une architecture collective se produit. L'important ne fut plus le bâtiment individuel, mais l'ensemble des bâtiments le long d'une rue, et même l'ensemble, plus vaste encore, d'un réseau de rues conçu comme un tout réalisé par des architectes différents" (1).

L'origine d'une demande de production collective de l'architecture, jusqu'à De Stijl, vient de l'Ecole d'Amsterdam; c'est en particulier la réalisation monumentale de l'Amstellaan. Cet ensemble est la première réalisation convaincante d'un urbanisme moderne, même si le style est pour certains liés à l'expressionnisme. Il est la référence

 (1) Bruno Taut cité dans Jean Castex et Philippe Paneray, "L'école d'Amsterdam", A.M.C. n° 40, sept. 1976, p. 54.

à la fois de Ernsr May, du Stijl et du Bauhaus.

Toute réalisation postérieure, jusqu'au Maubeuge de Lurçat (1945), participe d'un même esprit, et souvent même tient lieu d'une moindre réussite. Comment articuler des interventions individuelles dans un cadre unitaire, urbanistique, non répétitif. L'originalité de l'Ecole est de réussir sans contraindre la "volonté de style" propre à chaque architecte. Lurçat au contraire devra faire intervenir un principe de standardisation.

On note une tentative semblable en France, malheureusement de faible envergure, puisqu'il ne s'agit que de trois villas, fondée sur le principe amsterdamois d'articulation de plusieurs tendances d'un même style : Mallet-Stevens, Fischer, Le Corbusier (1). Cependant, même si l'échelle est moins importante, la limite de cette entreprise est plus flagrante, dans le mesure où le chevauchement formel d'une villa sur l'autre est soit peu marqué (Le Corbusier-Fischer), soit absent (Mallet-Stevens-Fischer).

I.III.B.1. BERLAGE, ECOLE D'AMSTERDAM, DUDOK, DE STIJL

Au delà des influences, l'importance de Berlage et de l'Ecole, est liée à un facteur économique déterminant : la politique d'urbanisation d'Amsterdam.

Toutes les approches architecturales de la ville sont soumises à des impératifs pratiques (la résolution du logement ouvrier) et techniques (le sol instable de la ville nécessitant des fondations ponctuelles, rapprochées, détermi-

(1) Hôtels particuliers construits 1926-1927 à Boulogne-Billancourt, 4, 6 et 8, rue Denfert-Rochereau. Cf Raymond Fischer, Maisons et Petits hôtels, Paris, 1930.

nant au sol des ilots, et nécessitant le contrebutement réciproque des immeubles).

Ainsi, l'origine du concept berlagnien (repris par De Stijl) de "l'unité dans la pluralité", issu de la terminologie wrightienne se voit ici déplacé. Il n'est plus une définition esthétique ou une métaphore éthique a priori, mais plutôt la réponse archi-tecturale, critique, aux contingents de l'urbanisation armsterdamoise.

Ainsi le signe de l'architecture internationale, l'interpénétration des volumes, doit faire l'objet d'une nouvelle définition, et non plus être fonction d'un simple repère stylistique, comme c'est le cas pour les historiens de l'architecture internationale (Hitchcock, Giedion, etc.).

L'interpénétration des volumes est la solution adoptée par Berlage et l'Ecole d'Amsterdam, pour coordonner, articuler, signifier la relation et le passage entre deux immeubles; ce signe est la ponctuation urbanistique de deux fragments architecturaux, leur monumentalisation.

A ce titre elle fonctionne moins comme signe que comme élément syntaxique ou grammatical, et entre ainsi dans notre propos sous la rubrique de défaut de signe ou même de détopisation (l'exemple cité de la construction commune Mallet-Stevens/Fischer/Le Corbusier butte sur cette résolution en conservant le caractère signalétique interne de l'architecture internationale).

Ce n'est que dans un deuxième temps que l'interpénétration se constituera comme signe dans le mouvement que nous avons indiqué sous le titre de "retombée du signe", avec Dudok, Oud, dans le temps de sa collaboration à De Stijl, et

enfin De Stijl.

Tout se passe comme si les contraintes matérielles de la construction d'Amsterdam avaient déterminé une solution formelle qui par la suite s'était coupée de son référent, s'était autonomisée, pour tomber dans le champ proprement théorique avec De Stijl, dans la question de la définition de "l'espace architectural" et de ses dimensions.

Berlage est le premier à poser la question du décroisement du signe par extension:

"La nature dans ses variations sans fin, est extrêmement économe de ses schémas, et les formes élémentaires, selon les phases de leur développement et leurs possibilités, subissent mille variations; l'art a un développement semblable dans l'histoire, où l'on ne voit apparaître qu'un petit nombre de formes et de types, qui proviennent de traditions anciennes et sur lesquelles des variations sans fin se produisent au cours de l'histoire. En cela rien n'est arbitraire, mais tout est prescrit par les circonstances et les relations". (1)

La tendance architecturale qui ne se pose pas le problème du standard en termes industriels, autrement dit le courant international représenté par Wright, la Hollande, la France, trouve son fondement dans cette citation. Il s'agit de reconnaître les signes modernes pour les installer dans une structure qui les articule et dissout leur individualité, leur caractère stéréotypé. De plus, cette nouvelle articulation du signe produit un effet critique, destructeur, de l'ancienne terminologie. Ainsi le caractère mouvementé des façades sur rue a pour fonction de détruire deux entités, celle de façade et celle d'angle, qui sont les deux points sensibles du Style International (fig. IV).

Berlage, Introduction à Der Stijl, Leipzig, 1905, cité dans A.M.C. n° 40 Paris, sept. 1976, p. 49.

Les endroits signifiants de la façade (entrée, escalier, coins, ...) sont ainsi fortement marqués dans la mesure où ils sont les lieux de contraction volumétrique et spatiale les plus denses.

Ainsi le raccord De Klerk / Heineke , comme en général tous les autres raccords, s'effectue à l'angle de deux rues. Pour recevoir la répétition des bandeaux en marche d'escalier de De Klerk, le raccord de Heineke doit démultiplier l'angle réel de la rue d'une part en le reculant par rapport à la façade du premier, d'autre part en appliquant sur cette façade une seconde façade légèrement en avancée, la première passant par derrière celle-ci et se raccordant à celle de De Klerk par une légère courbe. Par une manière de "ralenti", le raccord ne s'étend pas sur l'angle réel, mais se trouve légèrement déplacé sur les deux façades latérales.

On assiste ainsi, de manière extrêmement efficace, à l'interaction des motifs classiques, et à la résistance à la formation de signes modernes. L'architecture ici semble se dérouler de part et d'autre du lieu du signe, comme si elle voulait parcourir le champ de son extension et de sa rétraction sans le figurer.

Une telle méthode met aussi en évidence le caractère gratuit et formel de cette architecture dans la mesure où elle est liée essentiellement à des combinaisons formelles binaires (plein/vide, saillie/retrait...) que l'utilisation du blanc et du noir, l'usage de la perspective, permet de figurer pleinement sur le papier. Nous sommes ici encore dans l'histoire du rationalisme du XIXème siècle, de Viollet-le-Duc à Wright, à l'Art and Crafts, pour qui la forme a une logique propre.

Par exemple l'angle sur le Hofweg de Rutgers, le jeu de décomposition graphique de part et d'autre de l'angle droit, avec un fort enfoncement, bute sur un quart de cylindre contrebalancé par les saillies symétriques sur rue de deux bow-windows semi-circulaires, surmontés d'un auvent.

La décomposition générale détermine et classe par ricochet les éléments architecturaux subalternes à fonction signalétique : le bandeau en ciment (différenciation textuelle par rapport à la façade de brique) qui lie les deux bow-windows entre elles à partir de leur base, coupe le rez-de-chaussée du premier étage, pour, au niveau du coin, fonctionner comme corniche ou rambarde de la terrasse d'angle.

Une telle méthode contient potentiellement la définition du Stijl, en ce qu'il développera, de manière paroxystique, l'utilisation presque exclusive de la représentation graphique. Cependant l'innovation fondamentale réside dans la volonté de Van Doesburg d'étendre la méthode de l'école d'Amsterdam à l'ensemble de l'édifice, c'est-à-dire aussi bien à l'arrière qu'au "dessous", à libérer l'édifice de toute contrainte matérielle pour le constituer comme objet théorique pur. Ce qui explique pourquoi les rares réalisations de De Stijl (Maison Schröder ou atelier de Meudon) ne concerne que la villa individuelle.

I.III.B.2. VAN DOESBURG

L'opération de Van Doesburg sur l'école d'Amsterdam consiste en l'introduction dans la problématique internationale d'une fiction théorique, celle de l'espace-temps; et d'un déplacement du champ d'application : la représentation graphique.

C'est en raison du caractère utopique de la formulation de la question, de la mise entre parenthèse du problème constructif, que Van Doesburg pourra avancer une série de concepts et leurs illustrations graphiques qui permettront de penser la signalétique moderne. En même temps, ces positions l'empêcheront paradoxalement d'innover dans le champ constructif même et lui feront manquer le passage, dans les termes de Reyner Banham, du "premier âge de la machine" au second, que réalisera Mies van der Rohe.

Le concept d' "espace-temps" (la "nouvelle architecture considère non seulement l'espace mais aussi le temps comme valeur architecturale" (1)) permet à Van Doesburg de radicaliser la solution formelle, non-symétrique, non-répétitive de la rue amsterdamoise, et de l'étendre à l'ensemble de l'édifice virtuel.

1°) "La nouvelle architecture a ouvert les murs de telle sorte que la séparation entre extérieur et intérieur est supprimée" (2). Le raccord en surface, visible, de l'école d'Amsterdam est ici diffusé dans l'ensemble de l'édifice et trouve son lieu d'élection dans la représentation axonométrique, l'articulation orthogonale des plans horizontaux et verticaux, l'utilisation de la couleur.

La logique de la forme plastique joue ici dans les quatre directions, ce qui a pour conséquence fondamentale de déplacer le rôle du plan au sol : "ceci a pour résultat un nouveau type de plan au sol, un plan au sol ouvert, qui est tout à fait différent du plan classique, depuis qu'espace intérieur et extérieur sont inter-reliés" (3).

(1), (2) et (3) , Van Doesburg, "Principes fondamentaux", in op. cit., p. 203.

Il s'agit là de la première définition théorique d'une architecture suspendue ou posée au sol, sans fondation, dont le modèle construit sera réalisé par Mies van der Rohe dans la maison Farnsworth.

Dans le paragraphe 9 des "principes fondamentaux", Van Doesburg annonce même la disparition totale du plan au sol ("il sera remplacé par l'excat calcul de la construction"(1)) préfigurant ainsi les réalisations américaines de Mies.

Cette volonté d'effacement est aussi à lier à ce que nous appelons la tendance à la dématérialisation comme critère de l'architecture moderne des années 1930 et comme résistance au signe.

"De cette façon, et en fonction de son système de colonnes, la nouvelle habitation donnera l'impression qu'elle est faite de plans suspendus en l'air, en contradiction avec la force de gravité" (2).

2°) En raison de cette suspension dans l'air, la définition de l'aire d'expansion est prise en charge par le cube, quand il s'agit d'axonométrie, ou le rectangle pour le tracé du plan. La démarche de Van Doesburg s'appuie sur les résultats de Mondrian, après le dépassement du Cubisme Analytique. "La division des espaces fonctionnels est strictement déterminée par des plans rectangulaires qui ne possèdent pas en eux-mêmes des formes individuelles" (3). Il s'agit en quelque sorte d'étendre la logique wrightienne dans toutes les dimensions.

3°) Il est évident qu'un tel projet ne peut se réaliser que dans l'abstraction graphique (fig.V.), seule

(1) et (2) Van Doesburg, "Principes fondamentaux", op. cit., p. 203

(3) id., "Vers une architecture plastique", p. 142.

capable de régler, au sol, la notion de mouvement centrifuge.
comme moteur de la répartition des plans.

4°) "La nouvelle architecture est anti-cubique, dans la mesure où elle ne prétend pas combiner toutes les cellules fonctionnelles et spatiales dans un seul cube fermé, mais projeter les cellules fonctionnelles et spatiales de manière centrifuge"(1)

Cependant, en termes mondrianesques les formes issues du mouvement centrifuge doivent penser leur limite afin de ne pas sombrer dans un simple jeu formel. C'est pourquoi Van Doesburg inscrit ses représentations graphiques dans des lozanges, des carrés ou des cubes que les lignes de divisions internes n'atteignent pas.

Ainsi est créé le contexte spatial de l'édifice même, contexte arbitraire si l'on s'en tient à une simple lecture formelle, mais productif si on veut bien le considérer comme la métaphore graphique d'un cube de verre légèrement en avant de la structure. Le rapport avec Mies semble devoir être posé, au-delà de l'antagonisme vécu par les deux architectes. Il semble en effet que le pavillon de Barcelone, modèle de ses maisons en briques de 1930, utilise le principe de division de Van Doesburg mais le devance en précisant de manière plus effective la question de la limite par l'implantation de murs-paravents qui encadrent l'édifice dans une projection hors du plan au sol.

Une deuxième étape plus décisive réalise l'utopie de Van Doesburg lorsque Mies avec les maisons Farnsworth et Fifty by

(1) Id. "vers une architecture plastique", point II, p. 144

Fifty dégage entièrement l'assise de la maison du sol par l'emploi de "pilotis", et quand il réussit à combler visuellement le décalage entre la structure et la limite pour les faire coïncider.

La composition centrifuge nécessaire à la destruction du plan classique avait dissocié chez Van Doesburg la limite réelle de la limite symbolique. Mies après guerre réussit à la rassembler en faisant coïncider au sol la limite structurelle (poteaux) et formelle (verre, transparence, angle). Cependant, cette ré-apparition du plan rectangulaire n'est pas une réduction, c'est un déplacement décisif de l'architecture moderne qui signe la fin d'une démarche formelle au départ positive dans sa valeur critique, mais qui ne pouvait que sombrer à cours terme dans une stéréotypisation des signes.

Ainsi, si l'école hollandaise et Van Doesburg réussirent effectivement à supprimer "l'architecture de façade", c'est en équilibrant les forces antagonistes des différentes directions : "chaque espace interne s'étend plastiquement vers l'extérieur. Il n'existe nulle part une façade prédominante. Bien qu'elle ne soit pas fondue avec le paysage, l'architecture reste l'expression d'un repos vivant, tandis que le calcul exact des tensions extrêmes de charge et de support expriment l'équilibre de la manière et de l'esprit" (1).

La question de l'équilibre des forces, de leur composition, est le dernier signe sur lequel l'avant-garde des années 30, aussi bien en peinture qu'en architecture bute. Avec les

(1) Id. "La nouvelle architecture et ses conséquences, p. 197

réalisations de Mies en Amérique, cette question est dépassée ainsi que son corollaire : symétrie/asymétrie, répétition (dépassée également en peinture à la même époque par la réponse du hard edge et du shaped canvas). La seconde guerre mondiale partage en deux temps l'architecture moderne. Avant, une architecture que R. Banham nomme le "Premier Age de la Machine", fonctionnant essentiellement sous la rubrique du montage ou de la juxtaposition : "marcher, s'asseoir, manger, boire, dormir et travailler sont les fonctions sujetes à un certain rythme, à une mesure dans le temps. Cette mesure dans le temps ou succession, produit un arrangement par juxtaposition" (1). Après, avec Mies les éléments disloqués du I° Age sont à nouveau rassemblés dans une nouvelle structure sous la rubrique de l'inscription, de l'intégration. Il est d'ailleurs caractéristique que Van Doesburg soit amené à refuser la monumentalité à l'architecture d'avant-garde : "La nouvelle architecture n'est pas monumentale, elle est plutôt une architecture de transformation, de lumière et de transparence" (2). C'est la conséquence logique de l'investigation graphique et de l'éparpillement des formes causés par le mouvement centrifuge et la notion d'espace-temps. Au contraire la ligne de Mies sera de reconstruire le monument en passant par l'épreuve du morcellement des villas, et de faire coïncider de part et d'autre de cette parenthèse les projets de gratte-ciel des années 1920 à ceux qu'il a réalisés en Amérique d'après-guerre.

(1) Id.

(2) Id. principes fondamentaux, p. 203.

II INVERSION DE LA LISIBILITE : OPÉRATIONS THÉORIQUES ET PRATIQUES POUR UNE NOUVELLE DEFINITION DU "SIGNE" ARCHITECTURAL

L'inversion de la lisibilité se définit sur deux axes :

a) D'une part, inversion au sens où l'architecture des années 1930 se dégage (avant-garde) d'un appareillage traditionnel, donc aussi de son mode d'approche et de lecture (modification aussi de son méta-discours par la substitution d'une pensée utopique introduite au XVIIIème siècle, et qui culmine dans les années 1930).

b) Mais, d'autre part, la manière systématique dont elle s'en dégage (le coup pour coup) la constitue comme envers négatif de la première, donc dans un rapport étroit à celle-ci. (fig. VI).

Inversion donc en tant qu'architecture critique (ou "expérimentale" selon le mot de Tafuri), qui fournit in praxis sa lecture - un mode de lecture généralisable à l'histoire (toujours d'un point de vue utopique, par exemple dans la résolution de la contradiction Art/Nature énoncée par De Stijl plutôt que d'un point de vue politico-idéologique, comme le veut le même Tafuri).

Elle serait d'une part le résultat d'un détachement (la "table rase") qui la constitue diachroniquement, lui donnant cette fausse apparence d'an-historicité soulignée par certains historiens de l'architecture (en même temps que, par la vertu du diachronique, elle déstructure la cohésion signalétique de l'ancien pour lui substituer une sémiotique).

D'autre part, dans sa retombée, une synchronisation viendrait régler ses effets, imposer un lexique, colmater les brèches d'un discours impossible pour l'usage de la communication (Dada en est le symptôme le plus évident, mais non l'unique) afin de le rendre utilisable en tant, précisément, que lexique.

Ce deuxième temps signifie que l'architecture d'avant-garde doit penser le mode et le lieu de réinsertion de la retombée, et ce qui fonctionnera comme articulation, ligature, dans la dimension synchronique. Ce moment déterminera une deuxième coupure dans l'histoire de l'architecture moderne, en fonction de la solution apportée à la question du signe dans la mesure où cette question ne peut faire l'objet d'un aménagement (échec de la tendance formelle de l'International Style dès lors qu'elle aboutit à la création d'une signalétique et à la constitution d'une rhétorique qui empêche la reconnaissance de nouvelles instances) mais d'une transformation qui sera opérée pour la première génération d'architectes par Mies van der Pohe, et pour la deuxième génération, par Louis Kahn.

Le lieu du signe (lieu, zone, espace, points... d'articulation des éléments éclatés de la première génération) n'est plus investi par son exposition scénographique et son énoncé signalétique (formalisme, constructivisme); il n'est plus investi de manière réductive par la mise en place d'un signe ou d'un système de signes qui l'obturent (moment de décadence du Style International). Mais il est occupé par un élément polysémique qui empêche la sédimentation signalétique (mise en pratique de l'utopie formaliste) en débordant le lieu du

signe (c'est par exemple la question de l'architecture de détail où les dimensions formelles et constructives sont suffisamment imbriquées pour faire obstacle à une approche sémiologique).

Nous avons vu avec Van Doesburg le point d'achoppement de l'avant-garde formaliste, lié à un arrêt sur la dimension critique et théorique aux dépens du problème constructif. En fait le problème constructif n'est pour l'avant-garde qu'une métaphore s'appuyant sur l'idéologie du béton, c'est-à-dire finalement sur une recon[^]duction du système classique de la structure. Comme on l'a vu, le deuxième départ de l'architecture moderne s'effectuera sur ce point dans la distinction structure osseuse/ structure cartilagineuse (Maillart/Mies). Mais l'impasse du formalisme a été nécessaire, et on pourrait presque dire consciente dans la mesure où son but était d'énoncer de manière générale une théorie (écrite, graphique...) sémiotique plutôt que de construire. Il est en effet caractéristique comme nous l'avons vu dans ce chapitre, que la réflexion sur le signe architectural avancée par le formalisme n'a pas été infirmée par la deuxième génération, et que, à la limite même, c'est elle qui la réalise (par exemple le rêve d'une architecture suspendue, de Malevitch à Van Doesburg, trouve ses applications aux USA après la deuxième guerre mondiale).

Par conséquent, quelle est la position du formalisme face à la question du "signe architectural" (modification, transformation, transgression de la question)? Comment, sur la base d'un concept intersémiotique - le montage - , l'architecture moderne organise-t-elle la déstructuration du signe architectural? Comment l'hétérogénéité du champ plastique est-elle traversée, pour enfin, dans la transformation du concept d'origine (du montage à l'inscription), déboucher

sur une sémiotique (expulsion des repères signalétiques du "Premier Age de la Machine", insistance sur la démarche syntaxique...) ?

II.1. A. RÉDUCTION DE L'ART ET DE L'ARCHITECTURE À L'OBJET . SA NOUVELLE ARTICULATION : LE MONTAGE

D'un point de vue généalogique, les notions de modernité et de nouveau apparaissent à la fin du XVIIIème siècle, comme symptôme d'enregistrement des modifications fondamentales de la société ("interiorisation de l'économie monétaire", Simmel); d'un point de vue topique, ces modifications ont pour toile de fond la ville dans laquelle s'effectuent les nouveaux rapports de production, et qui appelle ainsi un nouveau type d'usager (thématique du flaneur chez Baudelaire et Benjamin, soulignée par Tafuri). Cela signifie d'une part que la modernité architecturale n'est pas discernable de la modernité générale, donc que l'architecture moderne doit analyser ce qui se dit autour d'elle à ce sujet et y emprunter, tout en manifestant sa spécificité; d'autre part, que son mode d'opération s'effectue par priorité dans un espace intérieur délimité par la ville moderne : c'est cette intégration de l'objet architectural dans la ville moderne (quel que soit le problème que pose le remodelage des quartiers historiques) qui est le critère de la modernité. Si l'objet est pensée en soi, la "retombée du signe" ne manque pas de s'effectuer, et l'édifice devient l'emblème d'un

rapport manqué à la réalité. Si l'objet est pensé comme "élément d'une chaîne de montage" (Tafuri) plus vaste, il ne sera pas réduit à sa pure place et fonction, mais sa faculté interprétative débordera son propre cadre pour informer ce qui l'entoure, et donc se constituer comme pédagogie de la ville moderne (pour son utilisation/sa transformation; son acceptation/son refus).

Comment ne pas voir, alors, que le développement généalogique de la modernité générale et de la modernité architecturale en particulier atteint, avec les avant-gardes historiques, son point de rupture; et qu'à ce titre ces avant-gardes sont essentielles à sa compréhension? Tafuri est le seul historien à constater qu'elles représentent, par rapport aux autres moments de la modernité depuis le XVII^{ème} siècle, autant d'opérations sur l'histoire et de réflexions sur la coupure. Elles prennent acte de la ville capitaliste comme "nouvelle nature"; les produits de l'expérience artistique doivent alors être réduits à de purs objets (Cubisme, Dadaïsme, De Stijl, Constructivisme); cette réduction se réalise par un travail formel, mais compte tenu de la modification de la notion de forme : "logique des réactions subjectives à l'univers objectif de la production" (Tafuri). La forme d'une part comme réduction, extraction de l'objectivité capitaliste, d'autre part comme interprétation critique de cette objectivité, dans sa réinsertion dans le cadre général, la ville : "unité productive et instrument de coordination du cycle production/distribution/consommation" (Tafuri). A l'individu blasé (qui a intégré l'économie monétaire), face à l'expérience du choc, les avant-gardes opposent un cadre pour l'action.

Tel est le niveau fondamental de la modernité : la nécessité de refléter et d'interpréter les rapides transformations historiques dans des formes architecturales (ou : des signes de la modernité à la modernité comme signe) : l'architecture comme "médiation de l'utopie et de la réalité" (Tafuri); et par conséquent, dans un deuxième temps, réfléchir sur les modes d'approche et de fonctionnement de cette "forme" ainsi informée et modifiée ; non plus l'objet, mais le processus de formation, le modèle n'étant plus l'élaboration subjective mais les figures et les méthodes mêmes du travail industriel, du travail à la chaîne. Ainsi est dégagé le mode formel essentiel des avant-gardes historiques : le montage (architecture, peinture, sculpture, cinéma, etc.), caractéristique du premier âge de la machine (1).

Nous avons vu comment l'architecture hollandaise, et surtout Van Doesburg, travaillait à une double réduction : d'une part les éléments formels ("fonction, masse, plan, temps, espace, lumière, couleur et matériau" (2)); d'autre part les éléments "psycho-physiques (marcher s'asseoir...)" (3).

 (1) Nous précisons "premier âge de la machine" en écho à Banham, car le concept de montage, dans la mesure où il est lié à une problématique exclusive de l'objet, masque certains faits de la modernité pourtant contemporains de son énonciation, qui sont comme son effet critique, c'est-à-dire aussi les conditions de son dépassement. Il s'agit des notions de dématérialisation et de détopisation, liées à une dissolution réelle de l'objet, à une problématique du non-objet. De plus, la dématérialisation et la détopisation s'inscrivent au lieu de l'élément-montage, et tendent à le supprimer visuellement (cf infra).

(2) Van Doesburg, "Vers une architecture plastique" (1924), in Joost Baljeu, op. cit., p. 142.

(3) Van Doesburg "La nouvelle architecture et ses conséquences" (1930), in id., p. 195.

L'articulation des deux séries élémentaires est la condition de la nouvelle architecture. Le temps comme rythme, mesure et découpe l'activité "psycho-physique", l'informe : "il produit un arrangement en juxtaposition" (1) Le concept de juxtaposition structure à son tour la première série, d'où une esthétique du montage poussée jusqu'en sa limite architectonique, la mobilité : "la division est accomplie à travers l'utilisation de plans de séparation (à l'intérieur) ou par des projections de plans (à l'extérieur). Les premiers plans, qui séparent les différents espaces fonctionnels, peuvent être mobiles, ce qui signifie que les plans de séparation (murs intérieurs) peuvent être remplacés par des écrans mobiles (...)" (2).

Il s'agit ici d'une utilisation maximale du montage dans le but d'élaborer une utopie architectonique du monde (Néo-plasticisme). Parallèlement, Eisenstein, tout en appliquant la notion au cinéma, la situe aussi dans son aire d'expansion historique et intersémiotique.

II.1.B. EISENSTEIN : LA MÉTHODE DE L'EXPLOSION

A la statique de l'image (organisation de l'espace selon l'ordre de la perspective : Piranese, Carcere oscura, 1743), Eisenstein oppose une vision, un imaginaire de cette image (Piranese, les Prisons, planche XIV). Comment ? Par l'insertion d'une déflagration rêvée, ou de techniques (montage) qui rompent le continu. Or, que résulte-t-il de cette image "explosée"? Un système d'encadrement, de repous-

(1) Van Doesburg, "La nouvelle architecture et ses conséquences", loc. cit. p. 197.

(2) Van Doesburg, "Vers une architecture plastique", loc. cit., p. 144.

soir des éléments de l'image première, leur répétition, donc leur "élémentarisation", leur standardisation formelle, une contradiction spatiale des tronçons : un récit plastique.

Ainsi il semble nécessaire de s'interroger plus profondément sur la position de l'architecture dans l'imaginaire, dans la mesure où s'y trouve introduite la question de l'espace comme bouleversement et transformation de la structure tectonique propre :

"Les masses et les césures spatiales entre elles, les taches de lumière et les trous d'ombre qui les soulignent, les anoncements qui naissent l'un de l'autre, et les esquisses des contours généraux s'éparpillent en trilles de détails - tout cela pré-existe sous la forme d'une esquisse où taches, lignes, intersections à peine ébauchées, s'efforcent de fixer sur le papier le vol des visions spatiales appelées à prendre pied dans la brique ou la pierre, le fer ou le béton, le verre et le revêtement des murs, d'une construction terminée" (1).

A ce titre les textes d'Eisenstein correspondent au moment où le signifiant plastique d'avant-guerre est suffisamment expérimenté pour pouvoir être parlé, mais aussi réalisé dans la matière architecturale même. La mise en oeuvre de cette méthode de l'explosion dans l'architecture moderne sera abordée sous deux angles : formel et pratique. L'imaginaire en question est ici la réalité "tachiste"(2) de l'objet moderne de la vue, dans la mesure où cet objet n'assume plus la familiarité de l'espace environnant. Chaque moment des années 1920 est le manifeste pour un futur, d'où son caractère étrange, étranger. Architecture entièrement manifeste, sans latence d'un passé qui viendrait nous assurer d'un continu, d'une racine.

 (1) Eisenstein, "Piranese ou la fluidité des formes", in La non-indifférente nature, tome I, U.E.G., Paris, 1976, p. 302.

L'imaginaire moderne est le refus d'un repos de l'image. Le cinéma soviétique la brise, l'inverse, la retourne (cf l'Homme à la caméra, de Vertov); comme le Cubisme, dans les trous du réel, il l'isole de la logique discursive pour l'établir sur un autre plan réglé par l'économie du lapsus.

Eisenstein lui applique, grâce au montage, les modes musicaux du contrepoint et de la polyphonie : l'image ne signifie plus que par ses diverses coupes sur le ruban du film; par contraction, par récurrence, par contradiction avec le déroulement progressif du temps.

D'où sa sensibilité aux dessins de Piranese : non pas exactement aux oeuvres, mais à un imaginaire identique aux hommes des années 1930.

D'où aussi l'aspect intersémiotique du montage et de son corollaire formel, l'éclatement de l'image; ils ne sont pas le fait de telle personne ou de telle pratique, mais d'un imaginaire qui va du milieu du XVIIIème siècle aux années 1930.

II.2. LE MORCELLEMENT DE L'ÉDIFICE

On mettra en parallèle les propositions d'Eisenstein sur "l'explosion extatique" avec le travail de certains architectes contemporains visant à la formation d'un nouveau type d'édifice "morcelé/démontré" : chacune des instances de l'édifice (haut/bas, façade, structure porteuse, division interne) y est nettement individualisée et exposée. Il s'agit d'une méthode qui va à l'encontre du "principe de lecture" de

 (2) La modernité fait tache, dans tous les sens du mot, dès qu'elle apparaît : tache textuelle (métal, verre, béton; brillance, trou, matité...); tache formelle (le blanc, le réseau orthogonal, la monumentalité); tache éthique (bolchévisme, fascisme, capitalisme): cf supra, I.1.A.

l'architecture classique (l'intérieur se lit sur la façade), que l'idéologie rationaliste aura repris à son compte (de Perret à Paçon, à Lurçat). A la notion de "vérité" du fonctionnalisme se substitue celle d' "évidence".

II.2.A. POINT DE VUE FORMEL : DÉPLACEMENT DES LIMITES

a) haut/bas :

Mies van der Rohe, maison Farnsworth, 1950.

La maison est détachée du sol, suspendue à des poteaux extérieurs à l'enveloppe (qui l'enserrent et la désignent), qui ne fonctionnent pas en tant que pilotis (qui ne sont pas "neutralisés", désinvestis de leur travail de dissection dans la fonction de pilotis), dans la mesure où ils ne libèrent pas de surface au sol. Ils sont là pour exposer la plateforme du sol : l'écart n'étant pas utilisable n'a donc qu'une fonction démonstrative. Il se définit en terme d'interstice, c'est-à-dire exactement cet intervalle que Mies ménageait avant-guerre entre la ligne du plafond et le mur, où un très léger porte-à-faux qui n'a pas de valeur en soi comme chez Wright, ne joue que comme effet de détachement entre le toit et le mur. Dès lors, on retrouve un phénomène identique à celui qui est relevé par Kahn et Piranesi : on part des données empiriques de la définition de l'espace (un cloisonnement) pour, comme par un pivotement, faire ensuite intervenir cet intérieur de l'extérieur; par exemple, ici chez Mies, le rabattement de "l'effet-toit" d'avant-guerre à "l'effet-sol" de Farnsworth. L'édifice est ainsi parfaitement individualisé dans la mesure où les deux intervalles horizontaux (du ciel au toit, du sol au plancher) sont pensés. Il acquiert une qualité formelle générale - c'est là peut-être

que se qualifie la modernité - du même ordre que celle de la peinture de Ad Reinhart : le fait de construire/peindre consiste à éliminer les contingences, les hiérarchies, les catégories du réel.

b) coupe (fig. VII)

1) Terragni, Asilio Sant'Elia, 1938

Le "support structural" est détaché de la façade, il joue dans sa référence au portique antique. Mais la différence essentielle est l'arrachement; la projection en avant ne se lit pas sur la façade (contrairement au portique baroque, et même à ceux de Perret); aucune marque n'y subsiste. Par ce biais, l'effet centrifuge se voit compensé et retenu par l'amorce d'un effet centripète que Louis Kahn puis Scarpa réalisent. L'espace entre la "façade" et le "portique" ne peut plus ainsi être défini ni comme "intérieur" ni comme "extérieur".

2) Rietveld, Maison Schröder, 1923-1924

Van Doesburg, Pavillon de Meudon, 1929-1931

Des panneaux de mur sont rejetés à l'extérieur, écrans qui masquent le relief des escaliers et des balcons. Bien que l'écart demeure fonctionnel, le retour centripète mentionné s'explique d'autant mieux qu'un liant horizontal (barre de fer du balcon, marche de l'escalier) marque l'intervalle.

3) Scarpa, magasin à Bologne, 1961

Cette fois l'involution est effectuée à plusieurs niveaux. Scarpa ne modèle pas une façade sur la façade typiquement bolognaise préexistante, mais applique à celle-ci un mur en redoublement. Il prend soin de ne pas masquer l'effet d'application, en laissant lisible l'accrochage, de

manière infime : un espace résiduel de quelques centimètres circule entre ce mur et le mur originel, mais aussi entre le trottoir et sa première assise; c'est une paroi flottante. Il s'agit ici d'une déclinaison paradoxale du mur-rideau de Prouvé : l'effet-rideau est contredit par la lourdeur des barres de béton accumulées.

II.2.B. POINT DE VUE PRATIQUE : DÉCLOISONNEMENT DES CHAMPS

a) architecture, dessin sculpture :

De l'utopie piranésienne où le graphisme résorbe le fait architectural, on passe à une construction reproduisant, mimant ce graphisme. Ainsi la maison Fifty by Fifty (1951) illustre les dessins que Mies van der Rohe avait fait dans les années 1930. En particulier les projets au fusain pour des parois de verre, et la vue du living-room des "row houses" de 1931 : la maquette (ainsi que certaines réalisations comme le bâtiment administratif de Mexico) reprend les arguments graphiques d'une scansion en profondeur par les poteaux, sur fond d'écran.

Le pavillon des sculptures de Rietveld (Otterlo, 1954 - ^{cf chap. 2}) développe ce processus en supprimant toute distinction entre ce qui est exposé et ce qui expose. La division du travail est ici déjouée en même temps que démasquée dans les autres propositions architecturales contemporaines. Entre l'élaboration architecturale, la disposition spatiale des éléments sculpturaux, et le travail proprement sculptural, il n'y a pas de solution de continuité, de même qu'il n'y a pas de césure entre l'espace intérieur et extérieur.

b) Architecture et mise en scène : d'une pensée de la structure à une pensée de l'espace

Peter Collins a montré que "l'espace" n'aura fait l'objet d'une approche concrète pour les architectes que tardivement, et vraisemblablement sous l'effet de la lecture wölfflinienne du baroque.

Cependant il apparaît que l'architecture du début du siècle est encore trop enracinée dans sa propre tradition pour en promouvoir l'idée. Seule une pratique neuve, sans passé formel ni rhétorique, est à même d'ingérer la modernité afin de la redistribuer dans le champ des pratiques anciennes, les coupant ainsi de leur fond. Le cinéma, puis le renouvellement de la mise-en-scène théâtrale officient comme tels.

1) le cinéma: dans ses premières décorations pour le cinéma (1921-1922), Malett-Stevens ne va pas se comporter comme architecte mais en tant que conseiller technique du metteur en scène, en matière de représentation spatiale. Pour rendre sensible la profondeur, il introduit des "collages" d'éléments architecturaux (niches, alcôves, piliers, pans de murs coupés...); au-delà de leur référence architectonique, ces éléments ne jouent que comme modulateurs (obstacles, trouées) de l'objectif; au-delà de la question d'un style, ils se pensent en rapport aux nouvelles exigences de la vision cinématographique. Et pour cette raison, ils font apparaître les marques signifiantes mêmes de la modernité, que l'on trouve aussi dans le Cubisme, mais que l'architecture de cette époque ne lui a pas aveuglément empruntées puisqu'elles sont la source même où toutes les pratiques viennent se reconvertir : "un lustre au centre d'un salon, ou d'un hall, une colonne en premier plan, établissent un point d'arrêt qui éloigne le fond. Avec les éclairages appropriés,

c'est-à-dire différents selon l'éloignement, la sensation de recul peut être très prononcée" (1). On voit ici que le problème stylistique et structurel dans lequel on veut enfermer cette époque est en fait délibérément écarté. Il n'est ici question que de perception, d'analyse de cette perception dans la matière spatiale à trois dimensions et dans le rapport à sa représentation bi-dimensionnelle.

D'une conception géométrique de l'espace, on passe ainsi à une conception topologique : l'espace intérieur n'ayant aucune réalité préalable, il doit être déterminé par l'intervention de l'architecte. Il s'ensuit, à cette époque, l'invention et l'utilisation dans toutes les pratiques d'un "outil" privilégié : l'écran.

L'écran semble être non seulement l'outil mais la catégorie essentielle de la modernité en ce qui concerne l'analyse de l'espace : interstice sans fonction structurelle ni stylistique, il existe comme ce qui donne à voir, et qui, pour ce faire, doit être lui-même discret. Sa fonction expressive est alors telle que tout élément ou intervention architecturale tend à se concevoir comme son effet (cf infra, l'analyse du mobilier); la lumière elle-même peut être considérée comme effet polysémique de l'écran. C'est ainsi qu'en 1893 Appia développe sa recherche sur "l'espace rythmique" par une réflexion sur la lumière : elle est "dans l'économie représentative ce qu'est la musique dans la partition : l'élément expressif opposé au signe" (2); et en 1904, il demande pour la scène "une lumière qui mette en valeur la

(1) Mallet-Stevens, cité in E. Seyden, "la décoration moderne au cinéma", L'art et les artistes, tome IV-V, Paris, 1921-22.

(2) Adolphe Appia, La musique et la mise en scène, Paris 1893.

plasticité de l'acteur et une confrontation plastique du décor qui mette en valeur ses attitude et ses mouvements" (1).

L'espace de l'architecture moderne, comme fond où se joue autre chose que la contemplation de la forme, est ainsi posé. C'est de cette exigence théorique que se déduit le répertoire formel, et non l'inverse. C'est de cette attitude que se déduit, par exemple, l'ensemble des éléments du lexique architectonique des années 1930 (l'étagement des terrasses, l'interpénétration, la liaison par des escaliers dont l'arête rectangulaire, en saillie, est affichée, les passerelles, etc.) et non d'un "goût" pour le "nudisme", ou pour l'architecture arabe, japonaise, etc.

Ainsi l'assise surélevée d'un projet de maison de 1924, l'entaille creusée dans une semblable assise par l'escalier du pavillon de Barcelonne, et la dénivellation de la terrasse de la maison Wolf, par Mies, relèvent moins d'une formalisation du Cubisme que d'un projet de mise en scène généralisé du "fond archaïque humain" (le rapport espace/architecture/corps) lisible dans les esquisses d'Appia et de Craig.

2) le mobilier:

Le mobilier peut apparaître également comme une déclinaison de "l'effet-écran". La comparaison du mobilier du Bauhaus à celui de De Stijl permettra de mieux cerner le rapport.

Bauhaus : le signe minimum

Pour le Bauhaus, le mobilier et les éléments ménagers sont les objets où, par excellence, la standardisation doit dominer entièrement la réalisation :

 (1) Adolphe Appia, "Comment réformer notre mise en scène ?", in La Revue, Paris, juin 1904.

"Nous sommes adversaires de la préfabrication totale des maisons entières (...) Le mobilier, par contre, est prédestiné à être produit en série d'après des modèles standards" (1). L'objet est produit en soi, selon les critères du standard, de la légèreté, de l'efficacité, du confort. Il est produit en usine pour être largement diffusé. L'architecte n'en maîtrise donc pas la destination, d'où la nécessité, dès sa conception, de lui donner une forme "passe-partout", apte à s'intégrer dans le plus grand nombre de style d'aménagements : "les meubles en métal font partie du cadre de la vie moderne. Ils n'ont pas de style, car on ne s'attend pas à ce qu'ils expriment autre chose que leur fonction" (2).

Ils n'expriment pas un style, c'est-à-dire qu'aux catégories propres à l'objet plastique (visuelles et spatiales) se substituent celles de l'objet structurel : "ils n'empêchent pas de se déplacer ni d'avoir une vision d'ensemble de la pièce." (3). On voit ici que l'effet-écran tend à être annulé dans sa qualité de contrainte, d'articulation, et ce par une retombée de la pensée structurelle. Le meuble devient objet graphique dont les lignes s'enlèvent sur une absence de fond (paradoxalement comme dans le Modern Style; et contrairement à l'invention du fond exposé dont parle Eisenstein, où la fonction de courbe et de mouvement est assignée au corps humain seul) et n'empiètent donc aucunement sur la délimitation de l'espace; La perte du fond, de l'écran, pour la conquête d'un espace neutre et pratique,

(1) S. Giedion, Espace, temps, architecture, p. 402.

(2) Marcel Breuer, "Meubles en métal et cadre de la vie moderne", Das Neue Frankfurt, janvier 1928, p. 11.

(3) id.

signale, au niveau de la forme, un type de rupture dans la conception du mobilier, sa disparition, ou, pour utiliser la terminologie de Moholy-Nagy, sa dématérialisation. Mais c'est à l'architecture, et seulement à elle, que revient le rôle de déterminer le rapport intérieur/extérieur. Le véritable but des chaises de Mies et de Breuer est de réduire le mobilier au signe plastique minimum de leur fonction : "ces meubles de métal sont conçus pour n'être rien d'autre que des dispositifs indispensables à la vie moderne" (1).

De Stijl : l'excédent du signe

Les conceptions du Bauhaus, qui laissent dans la création du mobilier une part essentielle aux techniques de reproduction, sont prises à contrepied par les membres du Stijl.

Pour le Stijl, le problème de la fabrication est secondaire, le mode de production matériel n'étant qu'un des nombreux paramètres qui concourent à la création d'une oeuvre. Ainsi Rietveld utilisera toujours la technique artisanale de l'ébéniste. Mais la différence essentielle est d'autre théorique : au lieu de questionner le meuble sur sa fonction (ce qui amène logiquement au signe minimum) il l'interroge sur sa place, puis, après seulement, sur la fonction topique qui s'en dégage. Le meuble, dès lors, ne s'abîme pas dans son propre signe, mais le déborde et atteint à une position plus générale : une forme à trois dimensions, composée de surfaces planes articulées. A ce titre il est ramené à la position de n'importe quel objet à trois dimensions, à l'architecture par exemple, et obéit à la même économie spatiale.

(1) Ibid.

Ce discours spécifique se double donc d'un discours théorique la sphère du travail où se pense le meuble est singulièrement agrandie, et devient le lieu d'une expérience de la réalité à travers les catégories spatiales : "si, dans un but particulier, nous séparons, limitons et amenons à échelle humaine une partie de l'espace illimité, c'est (si tout va bien) un morceau d'espace qui vient à la vie en tant que réalité. Ainsi, notre système humain a absorbé un fragment spécial de l'espace" (1). Invention de l'espace par le moyen du meuble, puis son assimilation, sa connaissance; une réactualisation, dans le corps, de ce fond archaïque dont nous parlions; voilà à nouveau une jonction avec les "espaces rythmiques" d'Appia, mais aussi avec l'intégration de l'économie selon Simmel, et l'intégration de l'objet industriel (dadaïsme).

Entre le mobilier et l'architecture, il n'y a plus la séparation apportée par les allemands : "la réalité que l'architecture est à même de produire est spatiale" (2).

De plus le meuble se recouvre de peinture, rehaussant par là son rôle de signal et de modulateur d'espace où "notre nature se perpétue elle-même par l'absorption et la digestion de l'information sensorielle" (3). On n'accède à la réalité que par le détour de l'expérience sensible, autorisée par "l'invention" du champ de sa manifestation; tel est le travail de l'architecte.

La chaise rouge et bleue de 1918 ne laisse émerger sa raison qu'au terme d'une longue observation. En tant qu'objet tri-dimensionnel, sa logique ne s'exprime que si

--

(1) Gerrit Rietveld, cité in Brown, The work of G. Rietveld architect, Utrecht, 1958, p. 162.

(2) id. p. 160.

(3) ibid.

on la considère sous deux aspects, de face et de profil. De face, se révèle l'ossature classique d'une chaise, élément porteur et porté. Mais de profil, il apparaît nécessaire d'introduire une nouvelle catégorie, intersticielle, médiane : l'un des piliers verticaux se fixe à une travée horizontale sans atteindre le sol; en haut, il soutient l'accoudoir. De là s'opère une redistribution générale et contradictoire qui évite de figer le fait architectural en stéréotype, lié aux lois de la pesanteur : la travée horizontale devient support, l'élément vertical est maintenant porté, ou plutôt accroché par rapport à l'horizontale du bas, et porteur par rapport à celle de l'accoudoir. Cet élément ne peut donc se définir dans une stricte acception structurelle.

La maison Schröder est directement issue de cette chaise ainsi que de celle réalisée pour l'exposition de Berlin en 1923. Là, on a affaire à un système articulé de surfaces et d'axes délimitant des vides. Mais les vides ne sont pas la résultante de soucis techniques d'efficacité et de légèreté; en retour les vides réagissent sur la structure qui les fonde et en assurent le jeu au titre de différents effets contradictoires : matérialisation de l'espace par les axes, dématérialisation par le rapport des vides aux axes; pour le sujet, élargissement des données spatiales complexes de l'objet au contexte qui l'inclut, puis réduction de l'espace environnant construit à l'objet qui en donne la clef, ou qui correspond à sa traduction dénotée. Dans cette dialectique, la couleur ne joue pas un rôle décoratif mais vient soutenir le discours du vide et différer le code qui est un statu quo :

"Mais une chaise étant un meuble, elle a encore d'autres fonctions que d'être ou d'apparaître- confortable ou inconfortable. Elle doit, comme les autres meubles, aider à réaliser l'espace de la pièce, pour en faire un espace intérieur : architecture intérieure - développer et enrichir les perceptions sensorielles de l'espace, de la couleur, etc... Elle ne doit pas troubler l'espace de travail, mais se laisser traverser et circonvenir par l'espace : l'un et l'autre se réalisant. Si vous traduisez "s'asseoir" en hollandais, vous avez Zitten et Zitten, c'est aussi une activité" (1).

II. 3 TRANSFORMATION DU CONCEPT DE MONTAGE (DE L'OBJET AU NON-OBJET)

La modernité - architecturale et "plastique" - est irréductible, en son fond, à une économie du signe (ce qui n'implique, aucunement qu'elle ne puisse encore prêter à une articulation sémiotique, suivant la distinction introduite par Julia Kristeva entre le sériologique et le sémiotique). Conséquence de la "crise de l'objet" dont Tafuri a développé la théorie à partir des analyses de Walter Benjamin, toute une part du travail architectural (dont il faudrait se demander si elle est seulement critique, au sens où l'entend Tafuri) prend pour matériau le non-objet "espace" qu'il module par une série de déplacements (détopisation) et de transformations (dématérialisation) : travail exactement opposé à la démarche sériologique qui ramène la matière à son abstraction dans une signalétique (lecture et distribution du sens par réduction du signifiant). C'est contre cette prise en main sériologique de la matière que les théoriciens des années 20-30 ont élaboré des concepts tels que ceux de dématérialisation (Lissitzky), de

 (1) Mme Schröder, cité in Paul Overy, De Stijl, Studio Vista, Londres, 1969, p. 129.

destruction (Moholy-Nagy), d'explosion/extase (Eisenstein) etc. La modernité plastique n'existerait que comme secondaire, comme point d'ancrage historique ; simultanément, comme on le verra avec Benjamin, la visualité ne peut plus être l'instance prédominante dans l'approche de l'oeuvre d'art, et son ainsi dissociés les termes analyse et lecture.

La modernité serait alors l'opération même par laquelle, à une instance théorique générale externe (le langage) s'en trouve substituée une autre, spécifique, interne, qui consiste dans le rapport d'engendrement et d'interaction des pratiques non linguistiques : on peut ainsi dire que ce qui est de l'ordre architectural n'est pas forcément du construit. C'est le fait que l'architecture travaille le même objet que la peinture, la sculpture, le cinéma - tous différemment - qui constitue la modernité.

II.3. A) PIRANESSE

Ici entre en scène l'utopie piranésienne et le premier déplacement théorique (la représentation graphique) :

"Maintenant, je vous le demande, qu'est-ce qui soutient le toit de l'édifice ? Si c'est la paroi, elle n'a pas besoin d'architrave ; si ce sont les colonnes ou les pilastres, que vient faire la paroi ? Allez, Monsieur Protopiro, que voulez-vous abattre ? Les parois ou les pilastres ? Vous ne répondez pas ? Eh bien, moi, je détruirais tout. Notez donc, des Edifices sans parois, sans colonnes, sans piliers, sans ornements, sans corniches, sans voûtes, sans toits, place, place, campagne rase..." (Piranesi);

à quoi fait écho deux siècles plus tard, le :

"Ne lisez pas

prenez	{ du papier	pliez
	{ des bâtons	coloriez
	{ des bouts de bois	construisez"

de Lissitzky.

De Piranese à Lissitzky : dans l'exorde de ce dernier - "ne lisez pas" - pointe radicalement, et avec insistance, le programme de la modernité : introduction de l'imaginaire - de l'utopie - comme méthode architecturale, picturale, etc... Le mode d'intervention qui la constitue est de type indirect : apparaît la possibilité d'une histoire de l'architecture comme travail intransitif, non localisable (concevoir le maximum et le minimum de spécificité des pratiques non langagières, c'est à-dire comment un effet architectural peut exister hors de son champ et informer théoriquement la peinture, et vice-versa :) la modernité serait dans cette résistance à la clôture à l'intérieur de l'ensemble non-sémiologique.

Mais chaque époque de la modernité est obligée d'en passer par un "objet à résidu thématique" : il faudra prendre garde à définir chacun de ces objets. La ruine, par exemple, offre à Piranese le motif autour duquel on rêve d'architecture : ce à partir de quoi on analyse l'espace : alors que les romantiques n'en ont retenu que le signe (ruine factice), Piranese déboîta son travail sur le Champ de Mars et les Prisons.

Autre exemple : le thème résiduel des avant-gardes des années 1930 est ce que retiennent les historiens de l'architecture que nous avons étudiés, à savoir un lexique formel et matériologique : interpénétration des volumes, le blanc, la sur-

face..., la transparence, le verre, l'acier : si les architectes français que nous avons cités dans le premier rapport ne font que mettre en oeuvre un vocabulaire, Moholy-Nagy, Van Doesburg et Lissitzky investissent trop théoriquement pour se contenter d'une assise formelle et définitive d'un style.

L'avant-guerre est ce moment contradictoire où la recherche théorique est suffisamment bouillonnante pour ne pas se figer en un consensus formel où achoppent au contraire tout l'Art Déco. Or, que produit l'avant-garde, si ce n'est la réitération, à un autre niveau, en un autre lieu (du papier au pavillon d'exposition, à la décoration de cinéma, de théâtre, au mobilier. du geste piranésien (dont parle Eisenstein) de la dissection de l'édifice. Mais à la différence de Piranese, il s'agit ici d'appréhender l'architecture dans l'espace "réel" même, c'est-à-dire dans une matière qui nous contourne, donc qui est aussi présente et agissante de dos et de côté que de face ; autrement dit une approche qui appelle un autre instrument que l'oeil : à savoir la mémoire, ou, comme le pense Walter Benjamin, l'accoutumance (1).

II. 3 B) DETOPIISATION, DEMATERIALISATION, INSCRIPTION

- La dématérialisation a pour principe la mise en évidence du vide et se présente sous différentes formes : "défaut" de structure (absence d'un poteau porteur à l'un des angles de

(1) Walter Benjamin, "l'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique", in Poésie et Révolution, Denoël, 1971, pp. 206-207

la maison Schroeder de Rietveld ; coussin d'air de Breuer ; recherches de Lissitzky sur les volumes virtuels) ; reprise formelle d'une donnée technologique, l'électricité, par Moholy-Nagy (Light architecture, Light modulator), maison de verre de Pierre Chareau, Pavillon de l'Electricité à l'exposition de 1937. Une telle utilisation non littérale de l'électricité peut nous informer autrement sur la question de la détermination technique. On voit au contraire, principalement avec Moholy-Nagy qu'il ne s'agit pas d'une simple utilisation de la donnée technique à son niveau fonctionnel (éclairage supérieur à la bougie) mais, au-delà de sa fonction, d'une traversée (destruction) de l'objet architectural : la lumière électrique devient l'indice du vide en même temps que matière architecturale.

- La détopisation a également pour matière le vide, une matière qui en tant que telle fait obstacle à la constitution du signe et à l'idéologie de la fonctionnalité. Fait obstacle à la nomenclature, à la lisibilité "classique" (façade, toit, mur, entrée, etc). Les modèles avant-gardistes les plus conséquents sont les Proun-Raum de Lissitzky ; Van Doesburg et Rietveld dans la recherche pour l'identité du haut et du bas, de la gauche et de la droite ; le Salon d'Honneur de Persico (Triennale de Milan, 1936) : élaboration d'un espace intérieur sans hiérarchie par la suppression de l'entrée ; pour y pénétrer il faut se glisser entre l'alignement uniforme, en quinconce d'éléments de murs ; l'expérience du passage étant matérialisée par un espacement et une difficulté, les notions d'intérieur et d'extérieur apparaissent caduques.

- Inscription : Tafuri introduisait pour les années 1920 un rapport à la peinture qui lui permettait de dégager le concept de montage. Rien n'empêche d'étendre ce rapport à l'art de l'après-guerre, au minimalisme par exemple. On constaterait alors que la notion de montage se trouve dépassée par celle que l'on pourrait qualifier provisoirement d'inscription, à défaut d'un terme plus précis : à savoir, pour les minimalistes, le processus qui consiste à effacer de l'objet peint ou sculpté sa qualité d'objet ; à annihiler donc la question du cadre ; à se passer de l'expérience du choc ; à soustraire son non-objet du modèle général des "objets sans intensité qui est la monnaie (en tant qu'équivalent abstrait de tous les objets du cycle production-distribution-consommation).

De même que le montage est l'articulation des fragments l'inscription est l'effectation de la dématérialisation, de la détopisation. Le passage du montage à l'inscription indique le passage d'une pensée de la structure à une pensée de l'espace (du "pigment à la lumière... pour que le vide blanc vienne à la vie", Moholy-Nagy) sous l'espèce d'un vide "intérieur", dynamique du système, "lieu" par définition irréductible au signe (même au signe "homme", en opposition à Tafuri, qui pense que les espaces vides de Mies Van der Rohe appellent à la participation, sont faits pour être meublés par l'homme).

Il y aurait par conséquent deux modernités. L'une avance ses signes pour s'y reconnaître ; c'est le narcissisme dont parle Banham. L'autre les retire aussitôt montrés pour qu'ils ne se

solidifient pas en stéréotypes, dans une simple structure de communication (refus du référent linguistique ; fait dont Matisse prend conscience en affirmant abandonner tel rapport de forme et de couleur dès qu'il le voit popularisé dans les boutiques art-déco).

Le premier niveau constitue le modernisme de toute architecture rétro et dans les signes mêmes de l'époque de leur production : les années 1930 (néo-cubisme, néo-constructivisme...).

Le deuxième s'en tient à la question même du processus : sa naissance, son déroulement, son inscription, dans toute l'épaisseur des contradictions (économiques, politiques, idéologiques).

Pour reprendre à nouveau Banham, l'architecture moderne n'a plus à affirmer son identité au niveau vestimentaire, mais sa pertinence quant à sa fonction, sa place, à penser différemment son rapport à l'histoire dont elle est issue et à l'époque dans laquelle elle s'inclut.

II. 4 UN EXEMPLE DE LECTURE ARCHITECTURALE

Mallet-Stevens n'a pas fait histoire (ni dans les livres d'histoires de l'architecture contemporaine, ni dans une filiation d'architectes). Cela ne signifie pas qu'il est en dehors de l'histoire, mais en porte-à-faux. Par rapport à la demande de l'époque - qui est celle de l'accumulation aussi bien en occident capitaliste que dans l'URSS de la NEP - il assume une position en creux, une rupture diachronique : un instant (un

arrêt du temps) où existe toujours le code "moderne" de l'époque, mais passé au tamis d'une expérience subjective, intérieure, souveraine. Il ne s'agit donc pas de s'interroger sur la place de Mallet-Stevens (à moins de la définir comme marginale, au sens où a pu l'être, à certains moments celle de Wright) mais sur son efficace : celle d'une expérience qui a valeur critique - une évaluation de l'architecture moderne - par rapport non pas à ce qu'elle a frôlé mais traversé, latéralement : inscription décisive dès 1920 dans le courant moderniste (par exemple prise en considération de ce qui sera classé par Le Corbusier sous la rubrique des "cinq points"), en même temps que déplacement des éléments du contexte historico-stylistique dans une topique du sujet, c'est-à-dire mise en contradiction de ces éléments avec ceux de la mémoire et de la pratique du sujet qui en constitue la matière. On aboutit progressivement à une transgression, distorsion des "5 points", à l'abandon du concept fonctionnaliste d'économie (lié à la nécessité de l'accumulation) au profit d'un jeu dont Mallet-Stevens est le protagoniste et la bourgeoisie libérale "éclairée" le support. La me, et principalement le n° 10 (encore aujourd'hui le seul édifice non retouché) en est le modèle. Le jeu qui s'y déroule est celui de la voyure, d'une voyure réciproque mais tronçonnée, hiérarchisée jusqu'à un point culminant, à l'abri d'un retour : le propre balcon de Mallet-Stevens, à droite au-dessus du grand salon à trois fenêtres verticales. C'est le seul lieu à l'abri du mirador du n° 10 grâce à l'interposition d'un mur paravent. Voir ce lieu c'est sortir

de la permission architecturée de la voyure ; et par conséquent ne pas consentir à l'architecture même, à ce qu'elle exhibe : son propre déploiement lié à l'ascension d'un spectateur dans l'un quelconque des édifices ; son propre repliement, sa fermeture, lié à la descente, au retour dans la rue. La montée chaque étape est l'expérience d'une soustraction de volumes, d'opacité ; la descente est la reconstitution de la muralité de l'écran de la façade : l'évidence du dehors, l'évidence de monolithe non-décomposable où l'architecture (le structurel) se résorbe dans le volume sculptural.

Le n° 10. Le système : organisation du discontinu

La maison des sculpteurs Martel est la seule à présenter extérieurement et du bas de la rue un ensemble de volumes géométriques simples éclaté : un cylindre, des sections de cylindre, des cubes, une oblique (fig. 1).

La lecture des plans permet de voir comment s'effectue une reprise syntaxique qui, d'une part, annule l'autonomie plastique, rhétorique (les "tics" des années 30 dont parle Hitchcock) ; et qui d'autre part pointe l'essentiel de la pensée de Mallet-Stevens : un espace intérieur qui n'obéit plus au principe classique de la symétrie (suppression de la notion d'étage) mais de l'articulation de volumes déboîtés aussi bien sur l'axe vertical que sur l'axe horizontal. Le vide est ce qui détermine les murs, à partir du vide fondateur, déterminant, de la cage d'escalier dans le cylindre. La question est alors, à partir de la dissémination de la figure initiale (le cylindre et l'escalier vissé) celui d'une saturation des vide

et des écarts avec les murs et les limites de l'édifice : autrement dit une problématique proche du collage cubiste et surtout du montage cinématographique, modèle essentiel des pratiques signifiantes de l'époque (et dont Mallet-Stevens a fait l'expérience, dès le début de sa carrière, puis avec Marcel l'Herbier), si du moins l'on tient à l'interprétation de Benjamin : "(l'image) de l'opérateur est faite de fragments multiformes et ses parties se composent selon une loi nouvelle. Voici pourquoi, pour l'homme moderne, la représentation filmique de la réalité est incomparablement plus significative (que celle du peintre). Et ceci parce que, précisément grâce à son intense pénétration au moyen d'appareils, elle lui offre un aspect qui échappe aux appareils et qu'il peut légitimement attendre de l'oeuvre d'art".

La pénétration qui fragmente l'ensemble, l'opération qui le recompose selon "une loi nouvelle" sont assurée ici par la dénivellation au rez-de-chaussée divisé en quatre niveaux : l'atelier supérieur (0,00), l'atelier inférieur (-1,35), la loggia (+0,90), le garage (-0,30) (fig. 2).

Cette dénivellation se répercute de bas en haut, et latéralement (condition des volumes et terrasses externes), (fig. 3,4,5).

Le cylindre, par une implantation différentielle et plurielle des marches (à l'intérieur ou à l'extérieur de son volume) articule la dénivellation. A la spirale continue, enfermée dans le cylindre compact de la cage, répond symétriquement,

mais sous forme de fragments, les escaliers accrochés au dos même du mur de la cage (au rez-de-chaussée : de l'entrée à l'atelier en contrebas, de celui-ci à l'atelier de sculpture ; au premier : du palier du living aux chambres latérales, etc...) (fig. 2,) . A ce dédoublement rythmique s'ajoute celui interne du cylindre, partage entre un noyau vide et l'étalement décalé des marches dont la découpe "représente" l'intérieur d'une vis traversant l'édifice (fig. 6) . Le noyau, à partir du toit de la cage d'escalier, se remplit, se matérialise par l'implantation du pilier qui soutient l'auvent de l'observatoire ; le cylindre émergeant intégralement à ce niveau est lui aussi indexé aux mêmes déterminations que ses niveaux intérieurs : de la terrasse, et sur la hauteur modulaire d' demi-étage, un escalier en spirale s'accroche à son mur externe et mène à l'observatoire (fig. 7) . A l'extérieur, la dénivellation et l'articulation des niveaux sont désignées par l'escalier d'angle qui d'une part, empiète sur le vide de l'atelier supérieur et, d'autre part, dessert la terrasse commune aux appartements 1 et 2. Le nombre de marches est égal à l'escalier qui joint l'atelier inférieur à celui supérieur (fig. 1, 3, 4).

Les terrasses, La rue

Les terrasses décomposent (différemment à chaque niveau le monolithe que semble être la rue vue d'en-bas. Elles ouvrent sur un espace préalablement caché et qui se montre progressivement, de la même manière que la lente émergence du cylindre au n° 10.

La montée est la condition pour la connaissance de la structure de chaque édifice, mais une connaissance tronquée, morcelée, cadrée, orientée. Si la figure 8 donne une idée générale de la façade du n° 8 ainsi que du n° 5, en retour la figure 9, à cause des oeilères des parties latérales des deux cheminées, ne donne que sur la partie latérale du n° 10.

La montée produit donc la lecture des éléments qu'elle articule visuellement, en même temps que le mode syntaxique architectural dont l'oeuvre de Mallet-Stevens est l'enjeu :

1°) extension et rétraction spatiale, fermeture et ouverture, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice ou de la rue. Par exemple le principe de l'oeillère dans la figure 9, le cadrage, fonctionne également au niveau du vestibule du n° 10 qui ouvre sur un espace déplié, à savoir l'escalier circulaire accédant à l'atelier inférieur, la superstructure de la loggia et la structure reliant les deux (fig. 10 ; remarquons à nouveau qu'une telle complexité spatiale relève de la pratique cinématographique, plus précisément d'une séquence de *L'Inhumaine* relative à la scène "mortuaire"). Mallet-Stevens utilise souvent cette contradiction violente, à la limite expressionniste, du moins anti-fonctionnaliste, entre des espaces de grande et petite amplitude, par exemple dans le vestibule de sa propre maison, au n° 12.

2°) le dépliage, dont l'escalier à vis est l'image la plus convaincante, repris par le relief noir de la main courante, par la main courante également de l'escalier du numéro 10 (fig. 11) ; à l'extérieur par les corniches en saillie qui délimitent et individualisent chaque "section" de façade ; par

les stries en accordéon qui, d'un bout à l'autre de la rue, et même dans l'hémicycle terminal, détachent chaque édifice du sol (fig. 8).

3°) La déclinaison des éléments formels, leur déplacement, leur modification qui permettent d'éviter toute fixation formelle, toute stéréotypie. Par exemple, pour s'en tenir à l'élément cylindrique du n° 10, la figure 12 (le plafond d'une banque réalisée plus tard) nous en restitue l'image en négatif comme si l'auvent du n° 10 restait maintenant suspendu, sans support, au centre d'un cercle de lumière ; ou bien comme si la salle de cette banque pouvait recouvrir, tel un chapeau, la terrasse supérieure du n° 10.

Un architecte sans principe

L'architecture ici résiste à ses instances économiques, stylistiques et historiques. Alors, quel objet produit-elle ?

Elle produit des volumes (en creux ou en plein) non-descriptifs, c'est-à-dire qui ne tiennent pas à leur place assignée réellement. Ils sont toujours en train de se faire ou de s'évanouir.

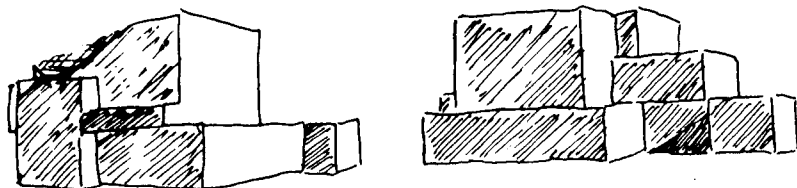
La méthode de Mallet-Stevens résulte donc moins d'une pensée constructive que d'une manipulation (au sens où, après avoir pris conscience de l'outillage, après l'avoir *utilisé*, on envisage son effacement : la suppression de l'utilitarisme, c'est-à-dire de l'aliénation à l'objet, c'est-à-dire de l'écart créé par la division du travail ; finalement, suppression de

l'outil par sa prise en charge par la subjectivité). Tout se passe comme si, une fois élaborés quelques signes architecturaux, ceux-ci étaient ensuite perpétuellement déplacés, retournés, contournés. Et c'est le mouvement même (de déplacement...) qui a fonction position. Le reste (le style) n'étant à prendre que comme retombée du travail (travail, nécessité, condition historique).

Ironie ici : l'architecture est ce qui est lourd, donc ce qui tombe (d'où la raison des stries en accordéon, au pied des édifices, mimant l'écrasement). La pensée est ailleurs ; inversement, là où il n'y a pas de poids : littéralement, la possibilité d'inverser certaines photographies de détail sans que le sens (formel) en souffre, l'impossibilité ou la résistance à discerner le haut du bas.

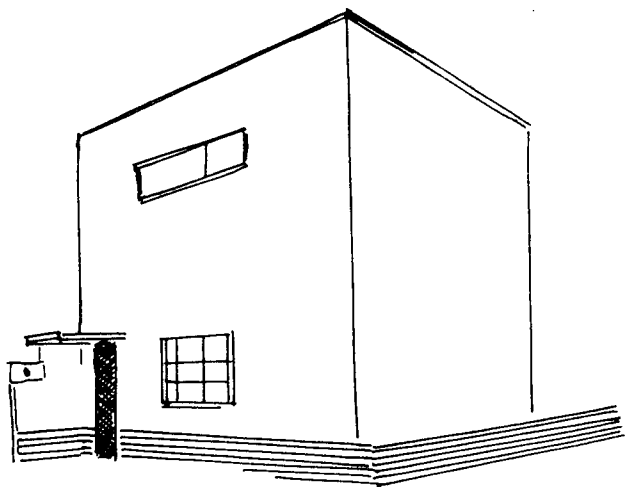
Telle est la tentative de Mallet-Stevens en marge du courant internationaliste : déplacer l'architecture de sa positivité constructive vers une dimension sémiotique, une "minimalité" architecturale.

I DE LA FORME HIÉRARCHISÉE À LA TACHE



a

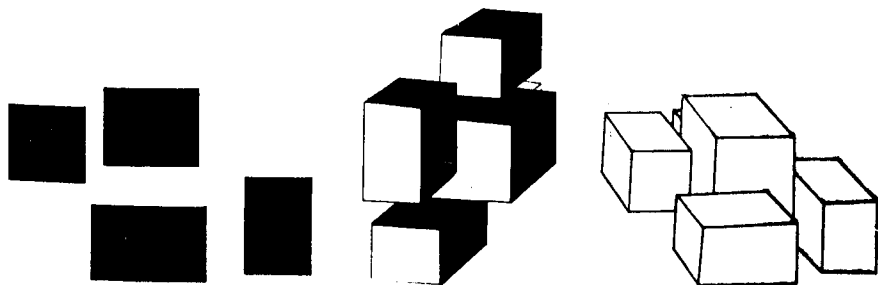
Etude pour une sculpture architectonique, à partir de son plan au sol. Maquette par un étudiant de Van Doesburg au Bauhaus de Weimar, 1922.



b

Robert Mallet-Steve
Maison Carrée (rue
Mallet-Stevens, 192
détruite.

L'édifice déborde le signe de deux manières. D'une part dans son paroxysme emblématique : le cube. D'autre part dans sa présentation le monolithe, la figure non-décomposable, livrant un minimum d'information : l'entrée, l'auvent, la fenêtre. L'édifice fait tache dans la séquence architecturale. Soit le modèle rhétorique de Van Doesburg : "les quatres côtés doivent être considérés simultanément



c

Croquis de Van Doesburg, paru dans G en 1923, constitution de l'aire d'expansion de l'espace architectural : la boîte.

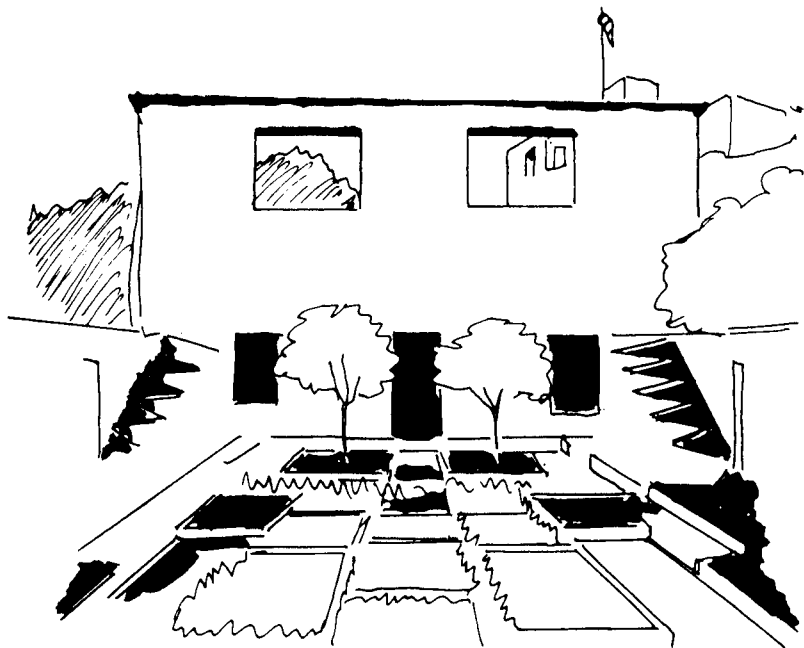
"Une architecture qui se limite elle-même aux éléments verticaux et horizontaux de l'édifice, à son opposition la plus forte, permettant l'équilibre des tensions les plus grandes, et possédant une "forme" élémentaire, n'a rien de commun avec la forme en tant que vide"

(Theo Van Doesburg, La nouvelle architecture et ses conséquences, 1930).

C'est là une réponse de Van Doesburg à la critique de Mies van der Rohe: "Nous ne reconnaissons aucune forme, mais seulement des problèmes de construction". La forme n'existe pas en soi. La forme en tant que fin représente la position formaliste, et cela nous le rejetons"

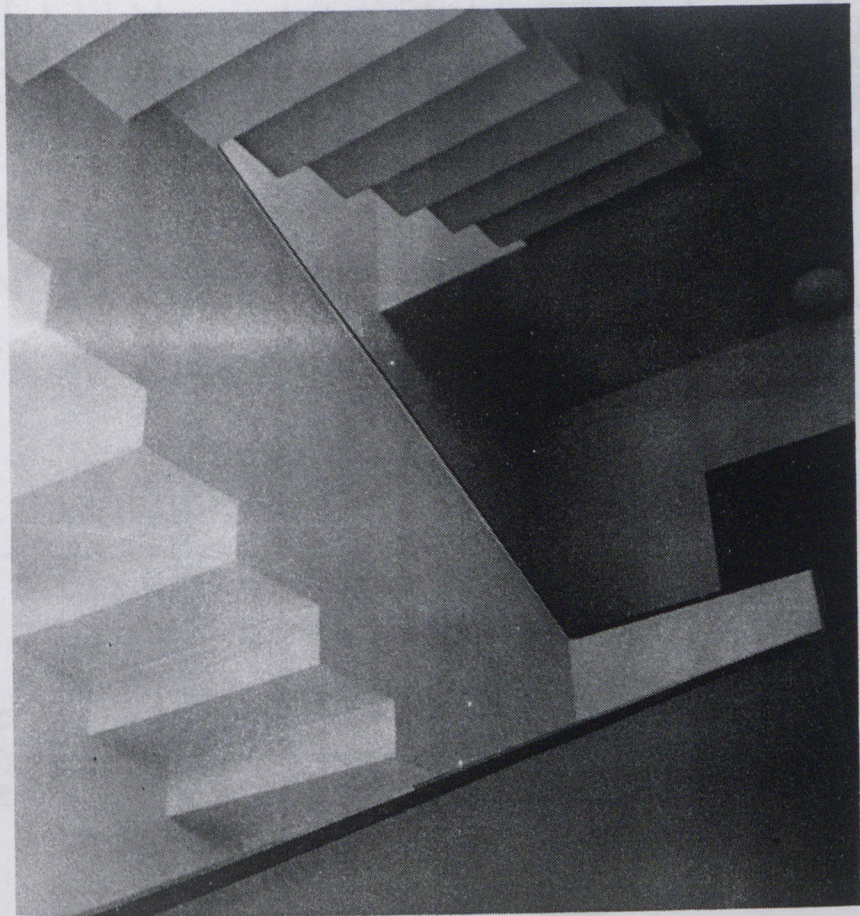
(G n° 2, 1924).

II LE TRAITEMENT DE LA FENÊTRE



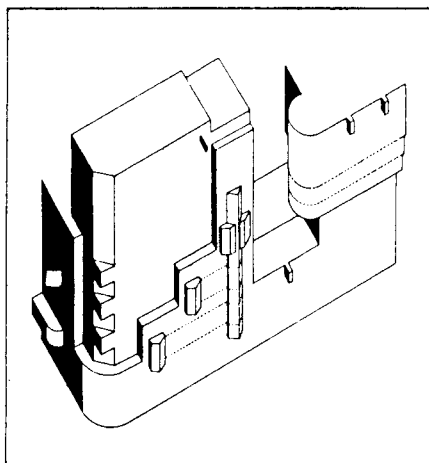
Robert Mallet-Stevens, Villa à Hyères, 1923.

III LE RENVERSEMENT

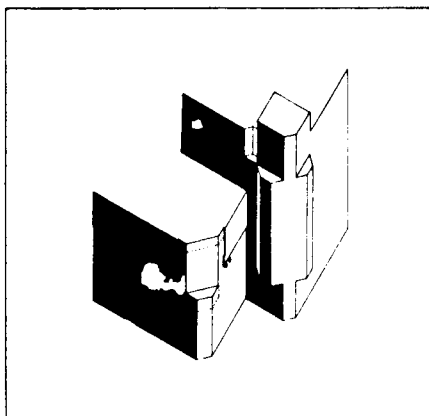


Robert Mallet-Stevens, Cage d'escalier au 8, rue Mallet-Stevens.

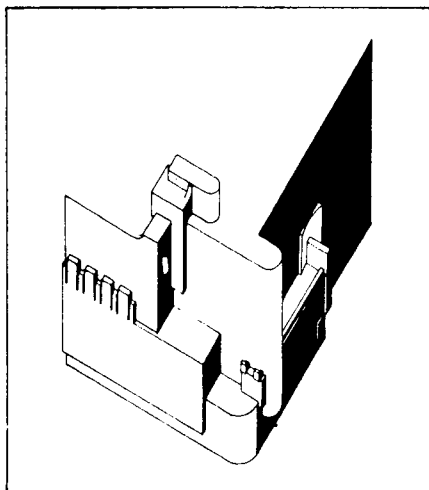
IV RACCORDS DE L'ÉCOLE D'AMSTERDAM



Rutgers, angle sur le
Hofweg.

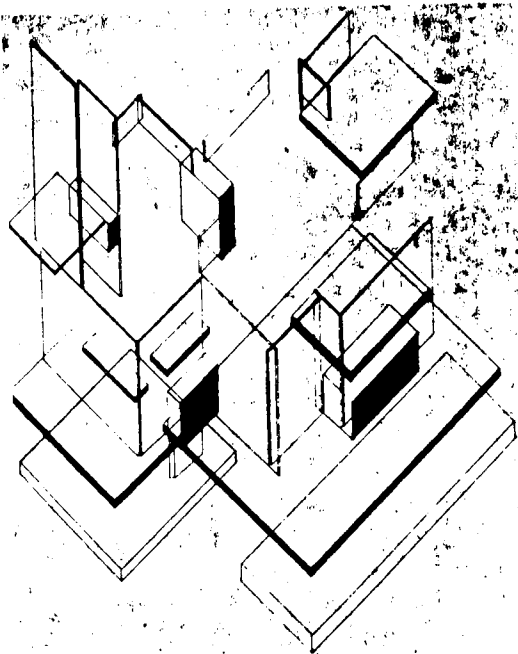


Boterenbrood (1921)



J.F. Staal, J. M. Coens-
traat (1921-23).

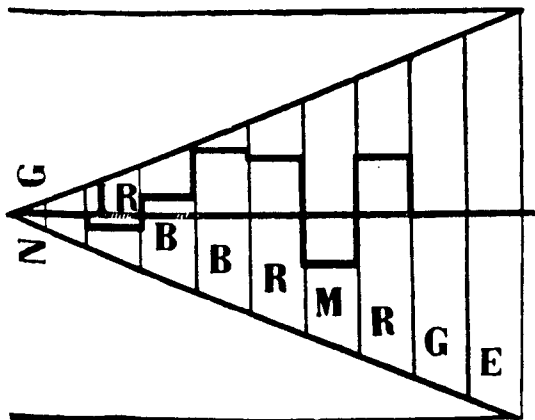
THEO VAN DOESBURG



V ABSTRACTION

Contre-construction, axonomé-
trie d'une maison privée,
Paris, 1924.

VI GRAPHE



Le désir de Style, 1922,
(illustrant une conféren-
cée donnée à Iéna, Weimar,
Berlin).

E = Egyptiens

G = Grecs

R = Romains

M = Moyen Age

R = Renaissance

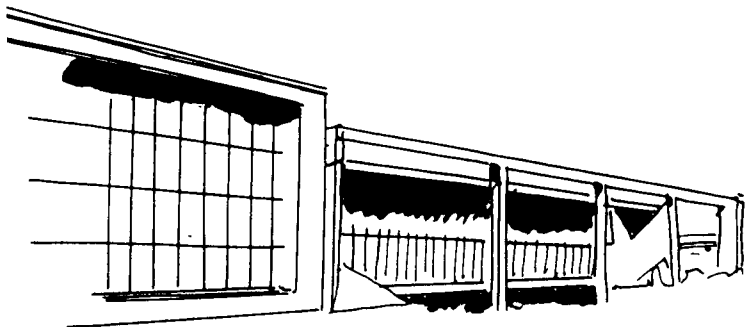
B = Baroque

B = Biedermeier

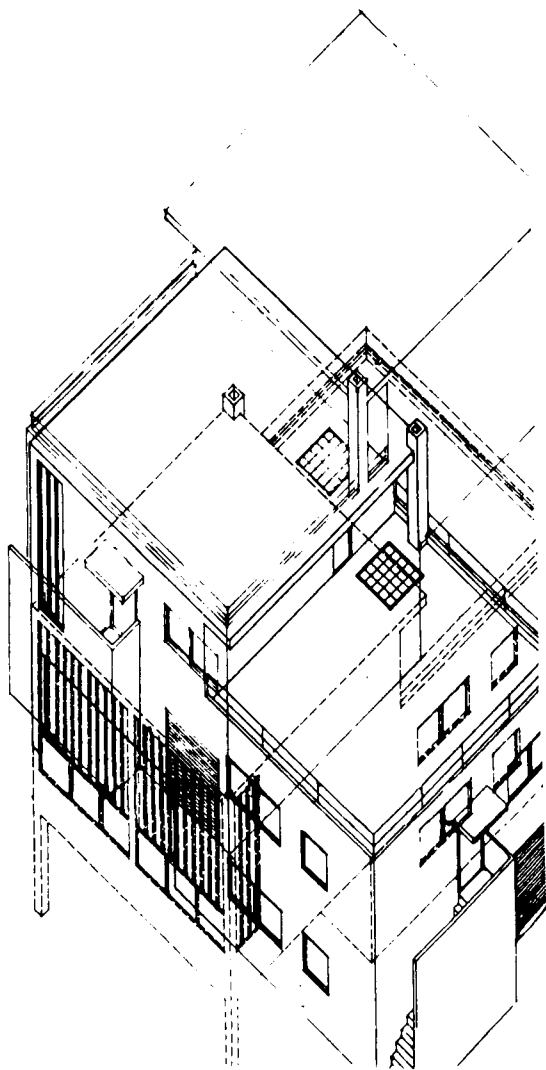
I.R. = Idéalisme/Réforme

N.G = Expression Néo-Plas-
tique.

VII LA COUPE

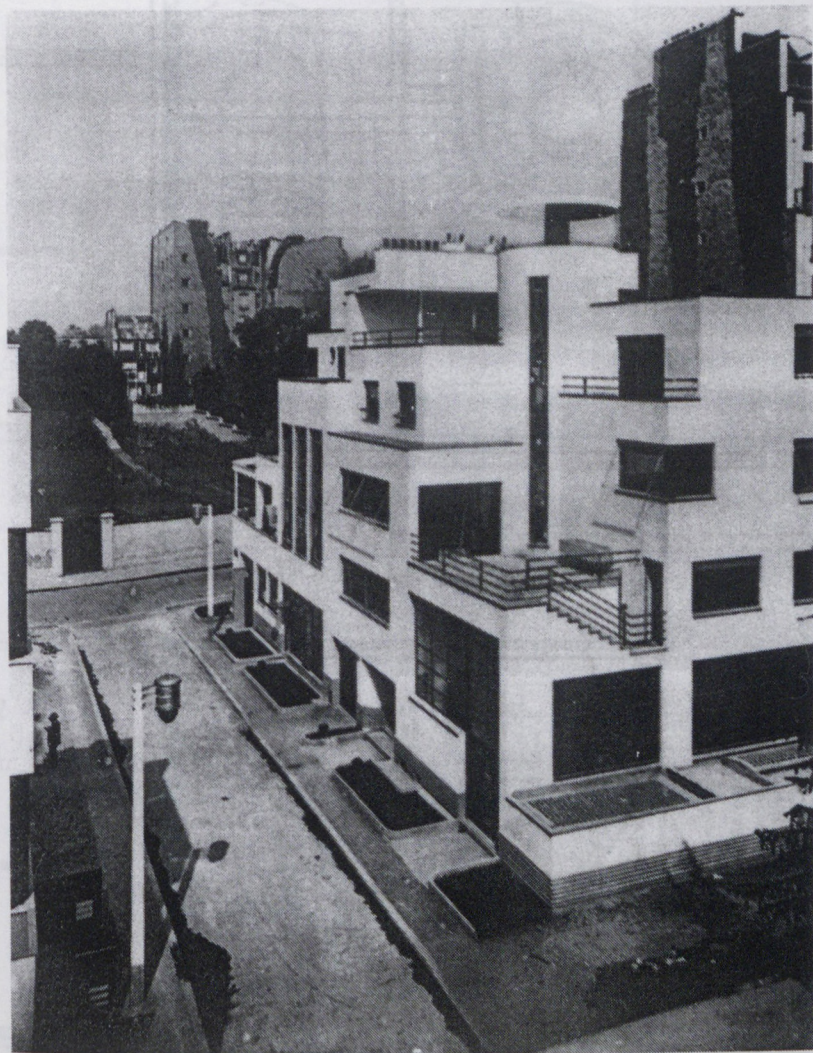


Giuseppe Terragni,
Asile Sant'Elia,
1938.

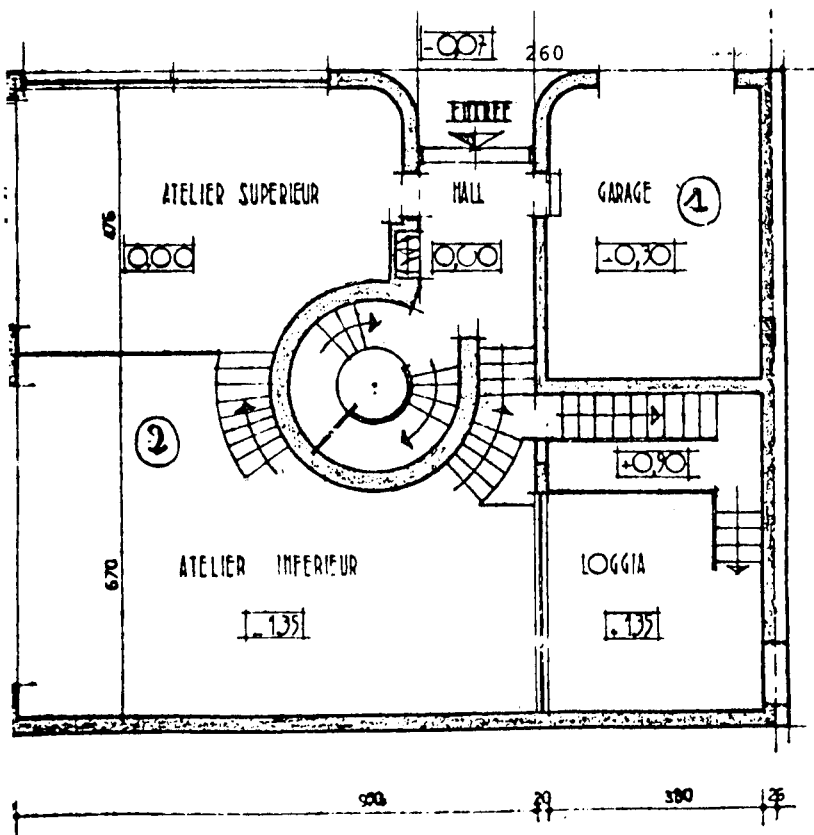


Theo Van Doesburg,
Vue axonométrique de
l'atelier de Meudon,
1929.

VIII LE N° 10 DE LA RUE MALLET-STEVENS

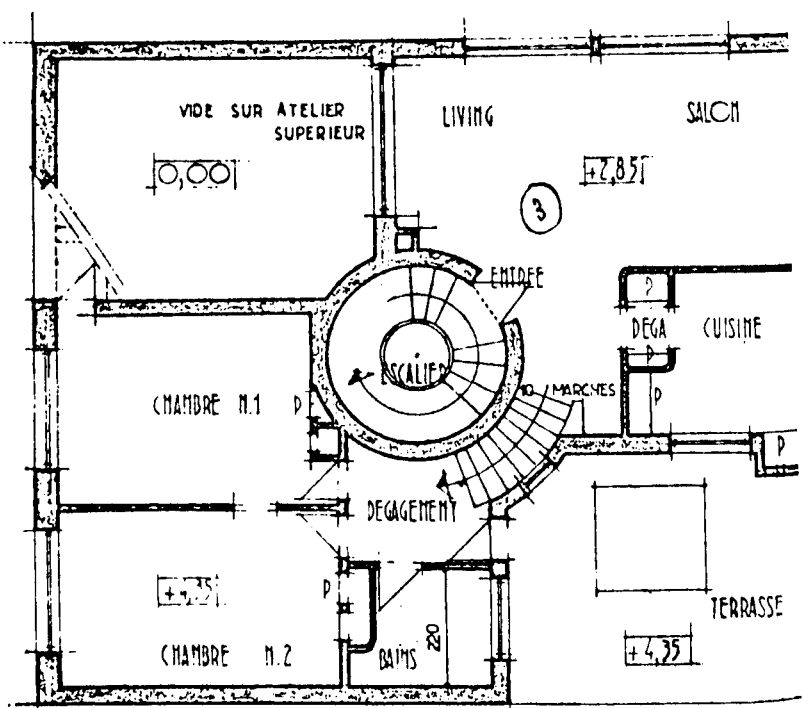


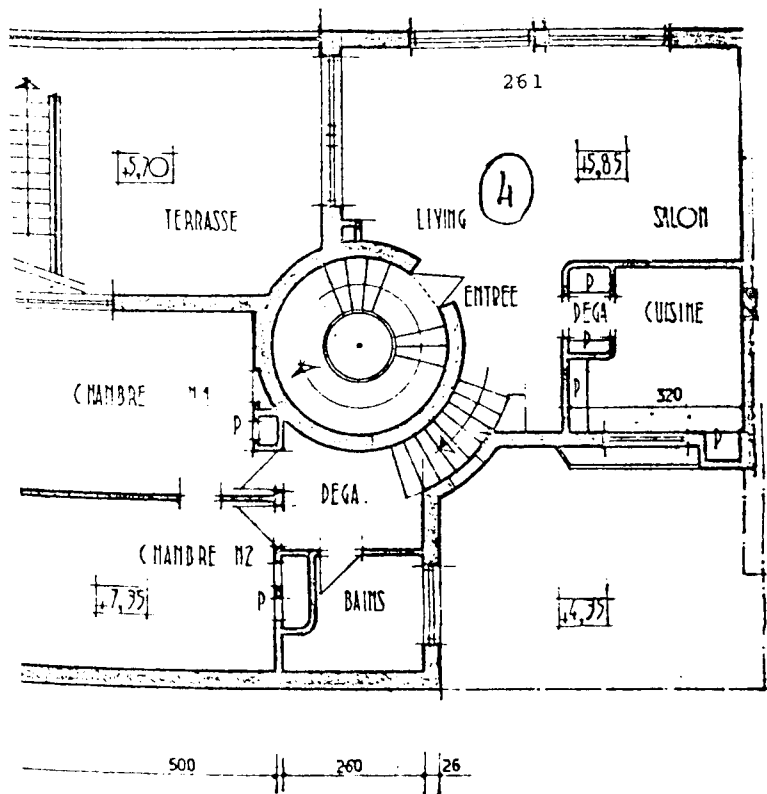
1. La Maison Martel



2. Plan du
Rez de Chau

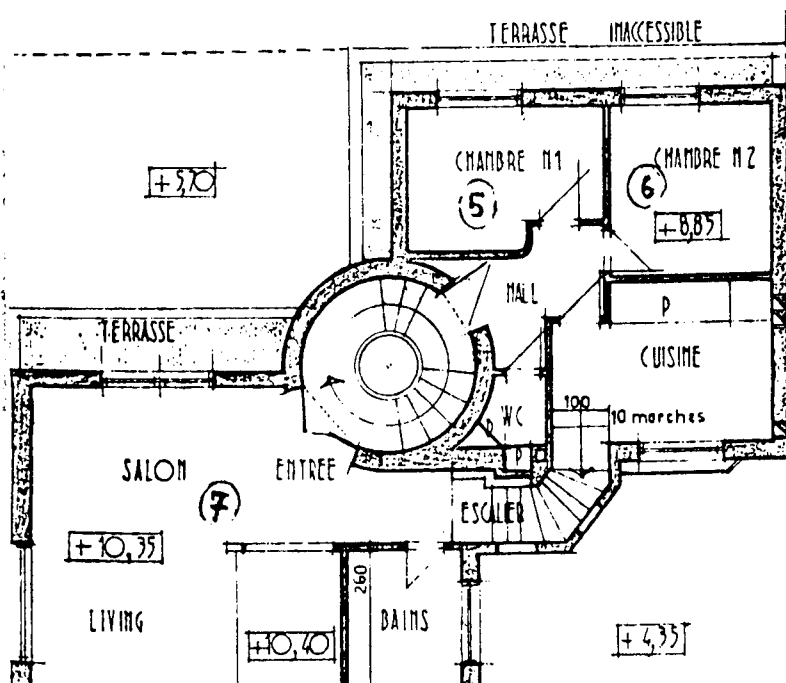
3.
Plan de
l'apparte-
ment 1.

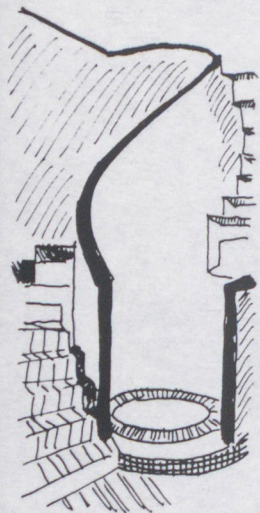




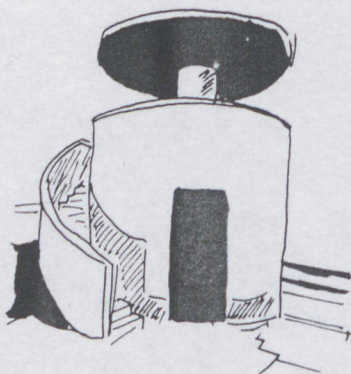
4.
Plan de
l'appartement

lan de
'apparte-
ent 3.

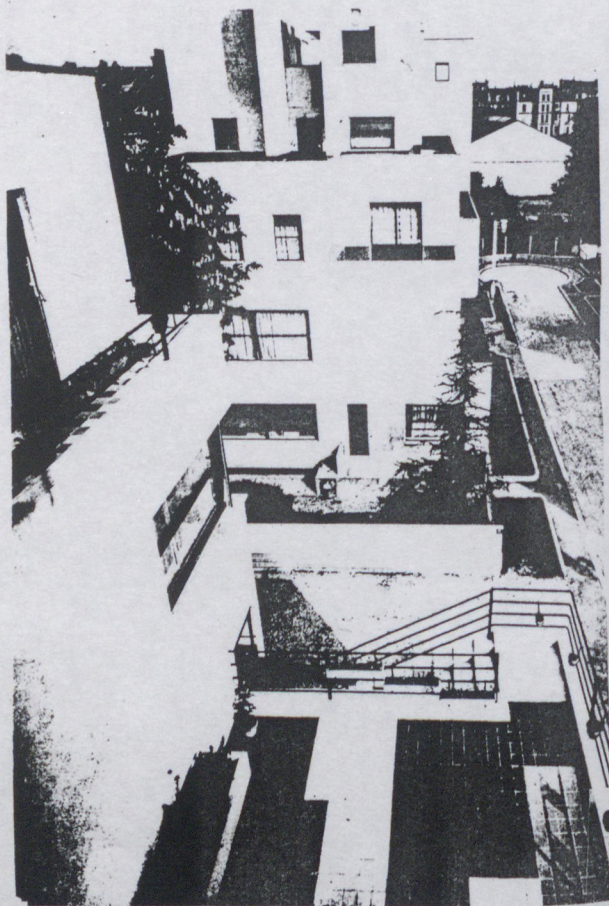




6. Départ de
l'escalier à
l'intérieur du
cylindre.



7. Le mirador surmontant
l'escalier.



8. Vue du n° 10
sur le n° 8.

9. Vue du n° 8 sur le n°10

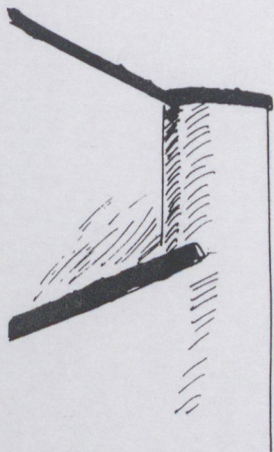
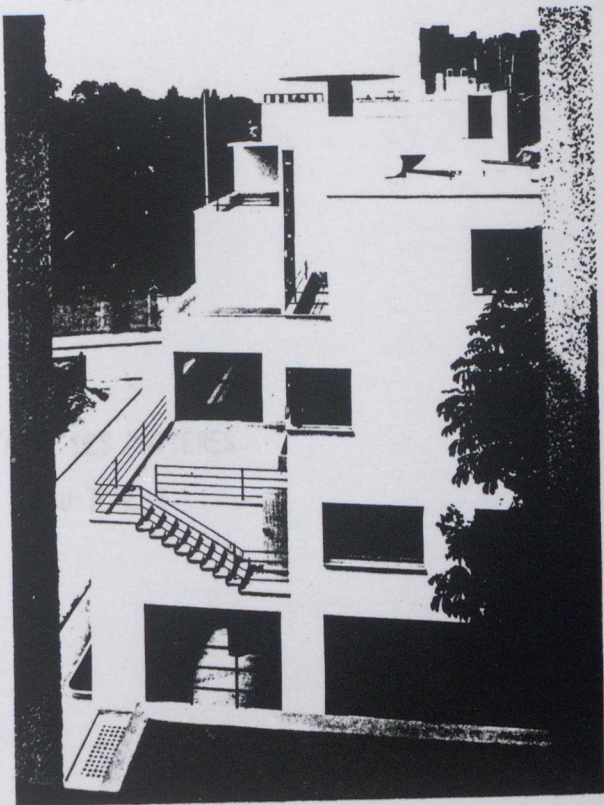
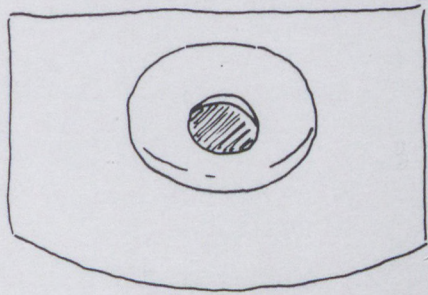
10 Vue prise du vesti-
ule, sur la loggia et
'étage inférieur.11 n° 8. Main courante
de l'escalier principal12 Plafond à éclairage indirect
pour une banque.

TABLE DES MATIERES
DU TOME 2

3. STRUCTURES

Le Signe et la Fonction	
par Hubert DAMISCH	p. 3
I. "FONCTIONS-SIGNES"	p. 5
II. LE FANTASME OSSEUX DU FONCTIONNALISME.....	p. 12
III. LA MODERNITE STRUCTURALE	p. 20
IV. CONSTRUIRE CORRECTEMENT	p. 29
V. MODERNITE ET CATASTROPHE	p. 41
ILLUSTRATIONS	p. 55

4. U.S.A.

L'Inconscient de la modernité	
par Rem KOOLHAAS	p. 77
Manhattan.....	p. 79
Coney Island.....	p. 80
La vache.....	p. 81
Le bain de mer.....	p. 81
Les chevaux.....	p. 82
L'amour.....	p. 83
Conclusion I.....	p. 84
L'ascenseur.....	p. 85
L'ascenseur 2.....	p. 86
Théorème.....	p. 86
Un immeuble de cent étages.....	p. 87
Le Downtown Athletic Club.....	p. 89
Conclusion 2.....	p. 92
Radio City Music Hall.....	p. 93
Conclusion 3.....	p. 94
Illustrations.....	p. 98

5. ECHELLES

Signe (s) et échelle (s)
par Philippe BOUDON..... p. 105

I. LE CHANGEMENT D'ECHELLE COMME SIGNE DE L'ARCHITECTURE
MODERNE..... p. 107

I.1. Des raisons du changement d'échelle..... p. 108

I.2. Des signes,..... p. 109

I.3. Des symptômes concernant le changement
d'échelle en architecture..... p. 110

I.4. Signes de et signes dans..... p. 111

I.5. Le signe Singe..... p. 113

I.6. Cette perte de sens..... p. 115

I.7. Paradoxalement, le gratte-ciel a supprimé
le vertical..... p. 115

I.8. Verticale égale Horizontale..... p. 116

I.9. Des différences d'échelle..... p. 117

II. CHANGEMENT(S) D'ECHELLE(S) : L'ECHELLE N'EXISTE PAS.. p. 119

II.1. L'échelle n'existe pas..... p. 120

II.2. L'échelle géométrique..... p. 121

II.3. Atopie..... p. 123

II.4. Géométrie ?..... p. 124

II.5. La géométrie est une ruse..... p. 125

II.6. Pas d'image sans échelle..... p. 125

II.7. Images et échelles..... p. 126

II.7.1. L'impossible négation de l'échelle..... p. 126

II.7.2. Magritte nous dit..... p. 128

II.7.3.	Magritte toujours.....	p. 129
II.7.4.	Magritte : la représentation.....	p. 130
II.7.5.	Magritte, encore.....	p. 130
II.7.6.	Deux dessins de Steinberg.....	p. 131
II.7.7.	Rauch et l'ornement.....	p. 132
III.	<u>CHANGEMENT D'ECHELLE DANS L'ARCHITECTURE MODERNE :</u> <u>LE DE-SICNE.....</u>	p. 133
III.1.	L'échelle géométrique.....	p. 134
III.2.	L'échelle de visibilité.....	p. 134
III.3.	L'échelle de niveau de conception.....	p. 135
III.4.	L'échelle technique.....	p. 136
III.5.	De l'échelle parcellaire.....	p. 141
III.6.	L'échelle de voisinage.....	p. 143
III.7.	Echelle sémantique et échelle de modèle... p.	144
IV.	<u>CHANGEMENT D'ECHELLE : DU CHAMP DU SIGNE.....</u>	p. 145
IV.1.	"Le scandale des panneaux-Pub".....	p. 146
IV.2.	"Metropolis réduite".....	p. 147
IV.3.	"Projets pour la Défense".....	p. 148
ILLUSTRATIONS.....		p. 152

6. LECTURES

	L'inversion de la lisibilité par Christian Bonnefoi.....	p. 181
I.	<u>L'ARCHITECTURE INTERNATIONALE DES ANNEES TRENTE.....</u>	p. 183
I.1.	Position théorique du problème.....	p. 183
I.1.a.	L'architecture "formaliste". Décloisonnement du signe par extension.....	p. 184

I.1.b.	Décloisonnement du signe par réduction... p.	185
I.II.	Position historique..... p.	186
I.II.a.	La leçon inaugurale de Jules Guadet : un symptôme..... p.	186
I.II.b.	La deuxième option en France : la tradition rationaliste..... p.	192
I.II.c.	L'opposition Formalisme/ Rationalisme.... p.	193
I.II.d.	Les positions de l'U.A.M..... p.	193
I.III.a.	L'objet fictionnel de l'architecture formaliste : l'espace..... p.	203
I.III.b.	L'architecture hollandaise..... p.	208
II.	<u>INVERSION DE LA LISIBILITE : OPERATIONS THEORIQUES ET PRATIQUES POUR UNE NOUVELLE DEFINITION DU "SIGNE" ARCHITECTURAL</u>	p. 219
II.1.a.	Réduction de l'art et de l'architecture à l'objet. Sa nouvelle articulation : le montage..... p.	222
II.1.b.	Eisenstein : la méthode de l'explosion... p.	225
II.2	Le morcellement de l'édifice..... p.	227
II.2.a.	Point de vue formel : déplacement des limites..... p.	228
II.2.b.	Point de vue pratique : décloisonnement des champs..... p.	230
II.3.	Transformation du concept de montage (de l'objet au non-objet)..... p.	238
II.3.a.	Piranèse..... p.	239
II.3.b.	Détopisation, dématérialisation, inscription..... p.	241
II.4.	Un exemple de lecture architecturale.... p.	241
ILLUSTRATIONS.....	p.	252