



HAL
open science

Les Alpes, architectures et territoires

Françoise Very, Michèle Prax

► **To cite this version:**

Françoise Very, Michèle Prax. Les Alpes, architectures et territoires. [Rapport de recherche] 666/90, Ministère de l'équipement, du logement, des transports et de la mer / Bureau de la recherche architecturale (BRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Grenoble. 1989. hal-01909023

HAL Id: hal-01909023

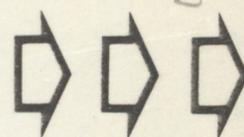
<https://hal.science/hal-01909023>

Submitted on 30 Oct 2018

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

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

ECOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE
10 galerie des Baladins 38100 Grenoble tél 76 23 31 72



666



LES ALPES

ARCHITECTURES ET TERRITOIRE

FRANCOISE VERY MICHELE PRAX
BRA 1989

Equipe
Théories Modernes de l'Architecture
Responsable : Françoise VERY
Chercheur : Michèle PRAX

Contrat n. 88 31144 00 223 75

Le présent document constitue le rapport final d'une recherche remis au Secrétariat de la Recherche Architecturale en exécution du programme de recherche mené par le Ministère de l'Équipement, du Logement, du Territoire et de la Mer. Les jugements et opinions émis par les responsables de la recherche n'engagent que leurs auteurs.

1 du en 1990
TF.

INTRODUCTION:

La recherche "Les Alpes. Architectures et Territoire" de l'équipe "Théories modernes de l'architecture" de l'Ecole d'Architecture de Grenoble a l'objet et le programme suivants:

"En observant le rapport Architectures-Territoire dans les Alpes, cette recherche se propose de donner des outils d'analyse applicables à d'autres territoires. De cette étude qui constitue un travail fondamental sur la dialectique tradition-modernité dans l'architecture moderne contemporaine doivent être extraits des éléments d'analyse applicables ailleurs."

Ce rapport présente un travail parallèle au travail des trois précédentes années. Nous allons voir qu'il détermine un axe de travail que l'on continuera dans le rapport de recherche 1989 "Archétypes et typologies de maisons".

L'équipe s'intéresse aux Alpes depuis de nombreuses années. Une recherche réalisée par Michèle Prax constitua la première partie du programme 1985: "La "première" station de sports d'hiver française: Megève (Haute-Savoie). Etude de cas d'une forme d'urbanisation du XXème siècle".

Au même moment, avec Pierre Saddy, je commençai la rédaction de la monographie "Henry-Jacques Le Même. Architecte à Megève", parue aux éditions Archives/IFA-Mardaga.

Le travail de Michèle Prax s'est poursuivi par le programme 86: "Les Alpes. La construction du territoire" (en collaboration avec Françoise Very et Guy Desgrandchamps), puis par le programme 87: "Les Alpes. Architectures" (avec Françoise Very, Jacques Gubler et Pierre Saddy).

Un premier aboutissement de l'ensemble des recherches sur les Alpes fut le colloque international "Les Alpes. La construction du territoire" qui s'est réuni les 24-25-26 janvier 1989 et dont les actes seront publiés.

Le programme 85 avait été divisé en deux axes, que l'on a pris l'habitude de nommer rapidement "territoire" et "langage". Nous venons de voir le premier, le deuxième était représenté par le travail de Gilles Marty: "Autonomie de la forme. Essai de critique comparative: Mies van Der Rohe-Kazuo Shinohara".

Ce deuxième axe ne s'est pas perdu puisque Gilles Marty est en ce moment aux Etats Unis pour préparer une monographie sur Mies van Der Rohe qu'il doit publier aux éditions Parenthèses de Marseille. Ce travail repéré comme "travail sur le langage", qui n'apparaissait plus explicitement dans les recherches 86 et 87 pour faire plus de place à un travail sur les objets, leur inscription dans les sites et leur accroche au sol à savoir sur le "territoire", existe donc toujours, quoique parfois de façon souterraine.

D'une manière générale, la recherche sur les rapports Architecture/villes et Architecture/Urbanisme telle qu'elle avait été mise en place dans le document: "L'architecture et ses terrains", SRA 1985, Jacques Lucan, Odile Seyler, Françoise Very, demeure un axe théorique permanent.

L'ambition de ce dernier volet sur les Alpes, ou plutôt à partir des Alpes, "Les Alpes. Architectures et Territoire.", est donc d'explicitier le double travail "langage" et "territoire", afin de bien faire comprendre l'enjeu des travaux futurs. L'ensemble de ces préoccupations a presque dix ans. La complexité de leur nature apparaît dans le premier chapitre intitulé: "L'autre territoire "Les Alpes et le Mont Blanc", plus particulièrement dans le texte "A propos d'un dessin de Viollet-le-Duc". Il s'agit de l'analyse de différents rapports possibles entre des territoires "autres" et l'invention de "langages". Cette altérité des territoires permet de pouvoir désormais étudier ce qui auparavant semblait "naturel", donc aller de soi et par là-même être inanalysable auparavant. Si depuis 1985* nous savions de façon théorique qu'il en était ainsi de la "ville" et des questions urbaines, à savoir qu'il était impossible dans le cadre d'une pensée de l'architecture urbaine de séparer en vue d'une réelle analyse les processus de qualification de la ville des processus de qualification de l'architecture, nous connaissons à présent la nécessité de la duplicité du système d'analyse. Cette duplicité s'exerçait bien sûr auparavant, mais sans être forcément reconnue comme telle.

Il faut d'autre part étudier un territoire "normal"; il s'agit aujourd'hui du plus courant pour l'architecture: la ville; on étudiera donc le rapport à la ville, l'enjeu de sa conception pour la pensée de l'architecture, c'est-à-dire pour l'architecture elle-même. Le deuxième chapitre s'attache donc à cela avec les différentes formes assumées au cours de l'oeuvre de Le Corbusier par la ville, les villes et la Grande Ville. Nous avons ici deux types de référents. On trouvera en annexe 1 un texte écrit pour les Assises Nationales de 1978 "Architecture et Théorie" qui peut donner quelques précisions sur ce que nous indiquons comme Référent pour l'Architecture.

Pour Viollet-le-Duc, comme pour le Corbusier, il est impossible d'organiser "simplement" l'analyse de leur oeuvre selon les axes de travail "langage" et "territoire", c'est-à-dire sans observer de fait les différents types de rapports qui s'organisent entre ces deux niveaux du travail architectural. C'est ainsi que l'on verra que l'oeuvre de Le Corbusier ne peut se comprendre qu'à partir des transformations de son idée de Grande Ville, alors que l'oeuvre de Viollet-le-Duc ne prend tout son sens que dans son regard sur le Mont Blanc. Ce repérage de la dimension théorique de l'oeuvre de Viollet-le-Duc nous a vraiment éclairés lorsque nous avons organisé les séminaires sur les "Nervures gothiques" pour notre post-diplôme les Métiers de l'Histoire de l'Architecture (ces séminaires sont en grande partie publiés dans le "journal d'Histoire de l'architecture" de l'école d'Architecture de Grenoble", n°2).

Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, l'altérité du référent "Alpes" a donc bien joué son rôle de Grand Autre, puisque désormais il nous permet de pouvoir analyser ce qui auparavant semblait aller de soi. La nécessité d'envisager toujours la forme des rapports réciproques du "langage" au "territoire"

devient une "donnée" de notre travail, ce qui permettra ensuite, une fois ces précautions prises, de pouvoir retravailler sur le "langage" d'un côté ou sur le "territoire" de l'autre, tout en sachant qu'en dernière instance, le plus souvent, ils renvoient l'un à l'autre.

Ainsi verra-t-on avec le livre de Gilles Marty que si le langage semble le phénomène premier, il organise symboliquement le territoire. En annexe 2 le texte "Construire une petite maison, reconstruire le monde", qui est un essai d'analyse de la mise en place du "langage" chez Le Corbusier, montre que cela ne peut se faire qu'à partir de 1910 et à partir de la découverte de l'urbanisme par Charles-Edouard Jeanneret.

En annexe 3 le texte met en évidence, dans le cas d'Otto Wagner, la pertinence du concept de Grande Ville pour l'Architecture Moderne (ce que nous avons également vu pour un moment de l'oeuvre de Le Corbusier).

Les questionnements présentés dans ce rapport "les Alpes. Architectures et Territoire" tissent des réseaux du "territoire" au "langage". pour arriver à une conclusion, ou plutôt à un "envoi" (3.3): le texte "Ne perdons point de vue notre petite cabane rustique" articulé autour de la question de l'invention du "langage". Cet essai élaboré pour une communication au colloque "Actualité de la typologie" des 16 et 17 mars 1989, organisé par les CRH-CNRS-BRA à l'Ecole d'Architecture de Paris-La Défense, provenait de deux lignes de travaux. D'un côté une recherche personnelle sur la typologie à partir de questionnements datant de mes années à Venise, de l'autre, à la fois de la suite de mes réflexions à partir de l'oeuvre de Henry-Jacques Le Même exposée aux étudiants américains du Georgia Institute of Technology à l'Ecole d'Architecture de Paris-Tolbiac: "Henry-Jacques Le Même: Good use of traditional sciences for modern architecture" (cf. 1.1) et du travail fait à propos de Laugier: "La città come foresta: Laugier e Le Corbusier", exposé au colloque "Pensare l'architettura" à Bari (cf.3.2).

A partir de là se redétermine un axe de la recherche, une de ses interrogations de fond: quel est dans l'élaboration du langage architectural l'enjeu, à la fois historique et mythologique, du concept de typologie?

C'est ce que nous proposons de développer dans le prochain rapport de recherche.

Note:

* *"L'architecture et ses terrains"*, SRA 1985, Jacques Lucan, Odile Seyler, Françoise Very

SOMMAIRE

Chapitre 1 **L'autre territoire** "Les Alpes et le Mont Blanc"

- 1.1 Du bon usage des sciences traditionnelles pour l'architecture moderne: Henry Jacques Le Même à Megève p.9
- 1.2 Naissance d'une station. Henry Jacques Le Même, architecte à Megève p.21
- 1.3 A propos d'un dessin de Viollet-le-Duc p.29

Chapitre 2 **Un territoire** "Les villes et la grande ville"

- 2.1 Le Corbusier et la ville p.41
- 2.2 Le Corbusier et les villes p.48
- 2.3 L'urbanité de l'Unité d'Habitation p.54

Chapitre 3 **Les Objets** "Les maisons et la cabane rustique"

- 3.1 Petite et grande maison p.64
- 3.2 La ville comme forêt: Laugier et Le Corbusier p.76
- 3.3 Ne perdons point de vue notre petite cabane rustique p.88

Annexes

- A.1 Architecture et théorie p.98
- A.2 Construire une petite maison, reconstruire le monde p.104
- A.3 Otto Wagner. La grande ville. Une origine de l'architecture moderne p.108

Chapitre 1 **L'autre territoire** "Les Alpes et le Mont Blanc"

1.1 Du bon usage des sciences traditionnelles pour
l'architecture moderne: Henry Jacques Le Même à Megève

1.2 Naissance d'une station. Henry Jacques Le Même, architecte à
Megève

1.3 A propos d'un dessin de Viollet-le-Duc

**DU BON USAGE DES SCIENCES TRADITIONNELLES
POUR L'ARCHITECTURE MODERNE
HENRY-JACQUES LE MEME A MEGEVE**

Maison et Habitat

Notre sujet n'est pas l'étude de toute l'oeuvre d'Henry-Jacques Le Même, mais l'analyse du rôle qu'il a eu dans la transition de notre architecture française, c'est à dire des "Beaux-Arts", à l'architecture contemporaine.

Nous allons ici nous intéresser à deux traditions:

-celle de l'**habiter**, de la pensée de la maison qui, quoiqu'en pensent souvent aujourd'hui les architectes ne fait pas automatiquement partie de la tradition architecturale,
- et la **tradition architecturale** transmise par l'Ecole des Beaux-Arts avec son enseignement de l'architecture.

Ces deux traditions de fait se croisent très peu, elles sont d'un ordre différent.

Joseph Ryckwert, par ailleurs, dans sa "Maison d'Adam au Paradis", exprime le statut théorique de la maison dans les traités d'architecture. Toutefois le statut même de l'objet maison reste toujours une question ouverte de l'histoire de l'architecture.

Si l'on regarde par exemple une histoire de l'architecture anglaise bien connue, celle de Sir Banister Fletcher, nous trouvons la hutte primitive que nous avons depuis le début de l'histoire de l'architecture, depuis Vitruve, nous trouvons également des maisons-types: telle la maison grecque, des villas Palladiennes, des "petites maisons" (1).

En opposition à la pensée traditionnelle de l'architecture, l'architecture moderne a adopté comme question numéro 1 la "maison", et cela d'une façon beaucoup plus complexe que certaines histoires ne l'ont écrit. La question était souvent réduite à une réponse: l'impératif du logement sain pour tous, c'est à dire l'hygiène et l'économie de la construction, qui bien sûr étaient des enjeux premiers, mais dont la réalisation emportait étrangement toute l'architecture qui, de prime abord, n'y était pas mêlée.



« Le petit chelem ». Chalet de M. André Mure aux Perchets, Rochebrune (1938).
Le Petit Chelem : M. André Mure's chalet, Les Perchets, Rochebrune (1938).

Le statut de la maison pose encore problème dans l'histoire de l'architecture (Le Corbusier par exemple parlerait du logis, et toutefois, l'on serait proche de l'idée de maison (2)). Je crois que cette question demande encore beaucoup de réflexion et cette étude va encore tourner autour de la question de l'habitat, de l'invention de l'habitat comme travail de l'architecture moderne.

Dans d'autres travaux je me suis arrêtée sur la nécessité de repenser le problème maison/habitat en dehors de l'habituelle confusion entre l'objet, sa pensée et son usage qui construit certes la culture de l'habiter. D'où la nécessité absolue de distinguer la maison comme objet social et objet architectural. Nous avons proposé d'une part une étude sur les sanatoriums et de l'autre sur la "cabane rustique". Seul le travail sur la "cabane rustique" a démarré. Cf. Colloque "Actualité de la typologie" des 16 et 17 mars 1989 à Paris-la Défense: "Ne perdons point de vue notre petite cabane rustique" (3).

L'intérêt de ces sujets d'étude est leur "exotisme". C'est pourquoi nous avons proposé l'étude des sanatoriums en tant que monde "autre" (cf. le roman de Thomas Mann, La montagne magique, qui le montre bien) et celle de la "cabane rustique" qui, de son côté, appartenant à la mythologie architecturale, permettait de ne pas risquer le mélange inconscient de la connaissance pratique issue de la vie quotidienne et de la connaissance théorique.

Par cet "exotisme" on peut bien faire la différence entre maison et habitat, c'est à dire garder le terme habitat pour exprimer la face de l'objet en relation première avec les pratiques de l'habiter alors que nous gardons le terme maison pour la culture de l'habiter cristallisée dans l'architecture.

Toutefois aujourd'hui nous vivons une "tradition nouvelle" de l'architecture après ce que l'on peut appeler la révolution de l'architecture moderne et il est nécessaire pour comprendre notre actuel moment historique architectural de remonter aux sources de l'architecture moderne sous toutes ses formes.

Nous allons voir que notre étude sur Henry-Jacques Le Même fait partie de ce programme.

Je voudrais également soulever une question qui me semble fondamentale. Dans un article qui fait le point sur nos travaux de recherche de ces dernières années, "Naissance d'une station", Michèle Prax et moi-même commençons par un paragraphe intitulé: "Où l'on ne peut parler de styles." (4). J'ai soulevé cette question des styles (ainsi que la question du style et des styles) à diverses reprises, mais je peux en résumer ainsi l'idée: l'étiquette, ici la désignation d'un "style", cache l'objet, on croit le connaître l'ayant désigné et, du coup, on ne le regarde plus.

Pour pouvoir analyser une architecture aujourd'hui, il ne faut pas lui attribuer d'étiquettes.

Les mots, comme les images, cachent les objets.



Le sanatorium Martel de Janville à Passy. Aujourd'hui malencontreusement blanchi.
The Martel de Janville sanatorium. Passy, today unfortunately whitewashed.

Voici deux images, l'une représente un Sanatorium construit par Henry-Jacques Le Même et Pol Abraham à Passy en Haute-Savoie, l'autre un chalet construit par Henry-Jacques Le Même à Megève. J'aimerais faire comprendre que d'une certaine manière il s'agit de la même chose.

Architecture traditionnelle et architecture moderne.

Il faut revenir encore à l'exposé de mes recherches qui bien sûr rejoignent aussi les orientations de recherche de Pierre Saddy et celles du post-diplôme "Les Métiers de l'Histoire de l'Architecture" dirigé par le philosophe Bruno Queysanne.

J'étudiais le "Moderne" en architecture, pensant peut-être qu'il s'agissait d'un concept trans-historique...

Nous avons en effet notre "moderne", issu de la transition du XIXème au 20ème siècle. L'on reconnaît également dans l'Architecture de la Renaissance Italienne, dans le Rinascimento, une architecture moderne. Aux 15ème et 16ème siècles en Italie, pendant les Quattrocento et Cinquecento, nous retrouvons certaines qualités de notre architecture moderne: un désir de rationalité, rationalité pour les objets architecturaux et pour les villes, c'est à dire la ville comme une entité architecturale, la rationalité est alors la même pour les objets et pour les villes: le champ intellectuel est l'architecture. Il y a la découverte de la perspective (et sa systématisation scientifique) avec Brunelleschi, Alberti, et les autres; et l'on voit la naissance du paysage...

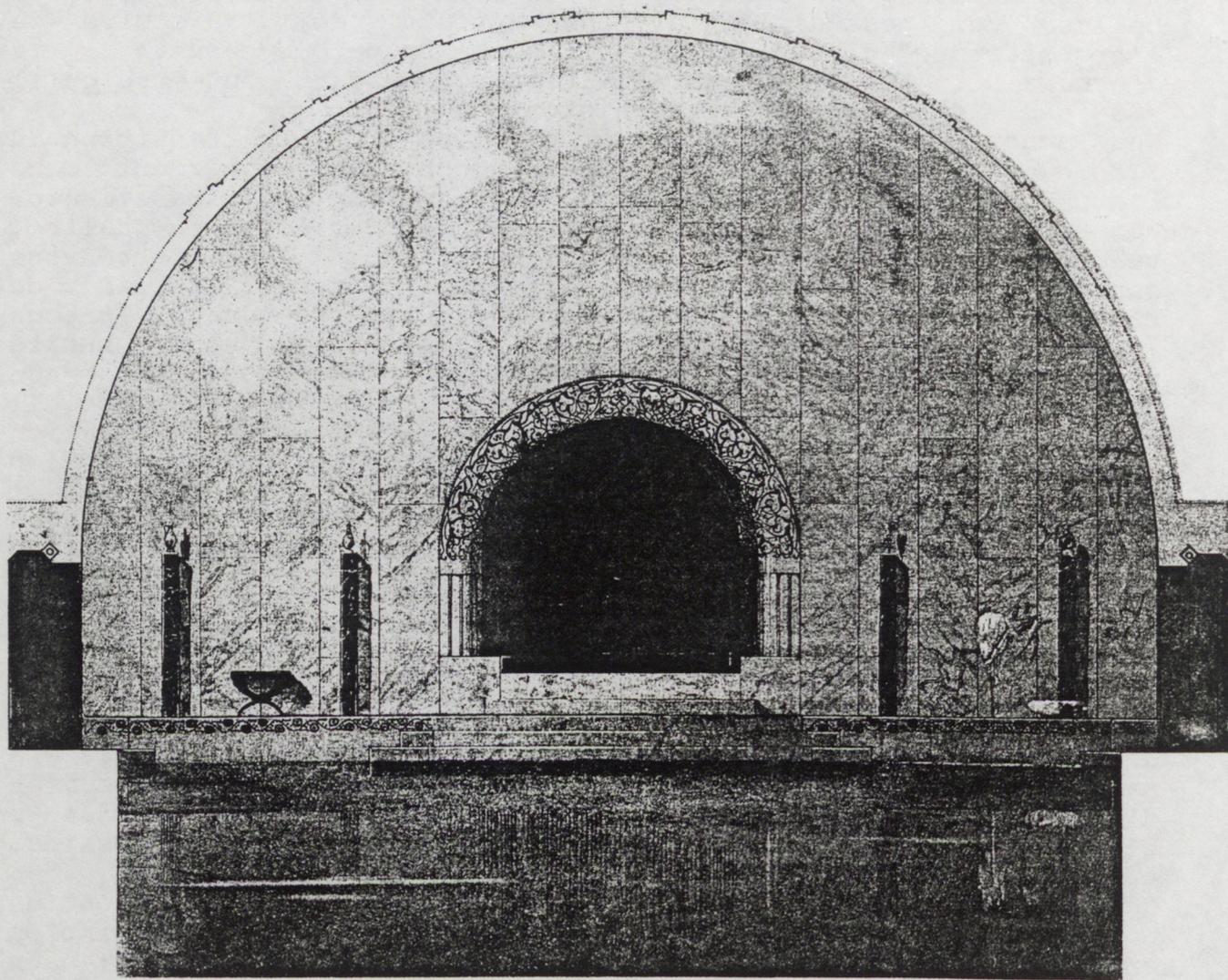
Si vous cherchez à utiliser l'histoire comme outil conceptuel pour l'architecture aujourd'hui, l'exploration des conditions de la naissance de ce que l'on peut appeler notre tradition architecturale est fondamentale.

L'architecture moderne fait partie de notre tradition. Tradition signifie l'héritage de la Culture ou de la Civilisation, son sens est donné par l'attitude des gens vis à vis d'elle.

J'étudiais l'Architecture Moderne, ou plutôt j'étudiais la naissance de notre architecture moderne à travers les oeuvres d'architectes que je choisissais pour des raisons bien précises: L'existence d'écrits théoriques, de réalisations, de dessins, etc...et le fait que ces architectes étaient "complexes"....

En effet l'Histoire de l'architecture moderne au commencement de notre architecture moderne était construite sur une idée simple: cette Histoire présupposait deux catégories d'architectes: ceux qui aimaient le passé et ceux qui rejetaient le passé.

La possibilité de regarder vers le futur en aimant ou en utilisant le passé était niée. Cette Idée semble être trop complexe pour le rôle que l'histoire de l'architecture moderne devait avoir à ce moment-là. Elle était le premier soldat pour la bataille de l'architecture moderne. Quand je parle d'histoire, j'inclus les analyses et les essais critiques (au sens philosophique du terme), cette bataille pour une idée demande de la simplicité dans son exposé. Mais il ne s'agissait que de



A droite, la Décoration d'une piscine privée. Concours Rougevin: concours d'ornement et d'ajustement du samedi 3 février 1923 à rendre le samedi 10 février. Le Môme recevra le premier prix.

Right: Decoration for a private swimming pool. Rougevin competition: Ornament and Arrangement Competition, Saturday 3 February, 1923, closing date Saturday 10 February. Le Môme was awarded the First Prize.

l'expression, l'essence pouvaient être complexe. Mais à cause de cette obligation, obligation nécessaire pour la publicité, nombreux sont ceux qui pensent ou pensaient que l'architecture moderne était simple voire simpliste.

Je ne suis pas en train de dire que toute l'architecture de notre temps est complexe, je dis simplement qu' "architecture moderne" ne veut pas dire "architecture simple", et pour ainsi dire non reconnaissable comme telle. Cette idée peut encore être renforcée par le fait que l'architecture moderne a souvent des formes simples. Mais cette simplicité de forme ne veut pas dire pauvreté. Avec la déclaration de Mies van der Rohe "less is more", on a la meilleure démonstration de ce que je viens de dire. Cette simplicité vient de la simplification, elle est idéalisation. C'est la cristallisation de la pensée dans la matière.

Ainsi j'étais donc en train d'étudier ces questions avec Otto Wagner, Adolf Loos, Peter Behrens, Mies van der Rohe et naturellement Le Corbusier. Ce sont les maîtres de l'architecture moderne tels que H-R Hirtz et H-R Hirtz, ceux de la première, seconde, troisième génération..... Une exposition de Pierre Saddy explique très bien le problème de l'interrogation du passé et de son exploitation pour le futur. C'était l'exposition, "Le Corbusier. Le passé à réaction poétique".

Pour résumer l'on peut dire que le moderne est une attitude: être pour le futur ne veut pas dire être contre le passé.

Aujourd'hui toutefois le rôle de l'Histoire pour l'architecture est très différent. Aujourd'hui nous essayons par notre recherche de trouver des outils pour l'architecture contemporaine.

Au milieu de ces recherches j'ai découvert Henry-Jacques Le Même en personne dans les Alpes. Depuis quinze ans j'habite à Morzine et Megève où réside HJLM n'est qu'à cinquante kilomètres. Toutefois pour aller de Morzine à Megève il faut au moins une heure et l'on doit passer de vallées en vallées et le trajet devient un vrai voyage.

A Morzine et aux Gets, une station de ski voisine, j'avais remarqué de très belles maisons qui devaient dater d'entre les deux guerres. Et j'appris que leur architecte René Faublée avait travaillé au début de sa carrière avec Henry-Jacques Le Même à Megève. J'ai petit à petit découvert l'oeuvre de Le Même sur le site ainsi que dans les vieilles revues d'architecture. Son oeuvre fut en effet très souvent publiée. Et à présent les personnes qui s'intéressent à l'architecture française des années vingt et trente, comme par exemple J-C Vigato, redécouvrent son oeuvre.

Il y a quelques années, Maurice Culot cherchait de nouveaux sujets de livres pour sa collection A.R.C.H.I.V.E.S de l'Institut Français d'Architecture et ce fut l'occasion. Nous proposâmes d'écrire Henry-Jacques Le Même. Architecte à Megève.



Le chalet de la Baronne de Rothschild

Henry-Jacques Le Même

Cette monographie relate l'oeuvre de Henry-Jacques Le Même en cherchant à comprendre quel est son rôle et sa particularité dans l'histoire de l'architecture contemporaine.

Henry-Jacques Le Même arrive à Megève à Noël 1925.

Il est jeune, il est né à Nantes le 17 octobre 1897, où il se prépare à l'admission qui était le concours d'entrée des écoles d'architecture. Il réussira du premier coup. Il entrera alors à Paris à l'École des Beaux-arts en 1918 dans l'atelier Pascal, atelier des Nantais et des Suisses. Après la mort de Pascal il rentrera en 1921 à l'atelier Pontremoli. Il va y gagner le prix Rougevin en 1923. Ce Rougevin est d'un dessin apparemment très simple. Il sera alors remarqué par Ruhlmann chez lequel il travaillera deux ans. Ruhlmann est alors le décorateur de la bonne société dans le vent, le plus moderne et sophistiqué des années 20 à Paris

C'est ainsi qu'il apprendra son métier d'architecte avec les meilleurs maîtres qui soient à Paris à ce moment-là.

Pendant l'été 1925 il va travailler à Antibes chez Féraud, un des rares architectes diplômés y exerçant alors. Il était de santé délicate et le climat de la Côte d'Azur ne lui convenait pas, il revint à Paris très déprimé. Au point qu'Adolf Beder, un ami de sa famille, lui suggère de partir pour Megève dont l'air devrait lui être bénéfique. Il sait que la Baronne de Rothschild veut s'y faire construire un chalet.

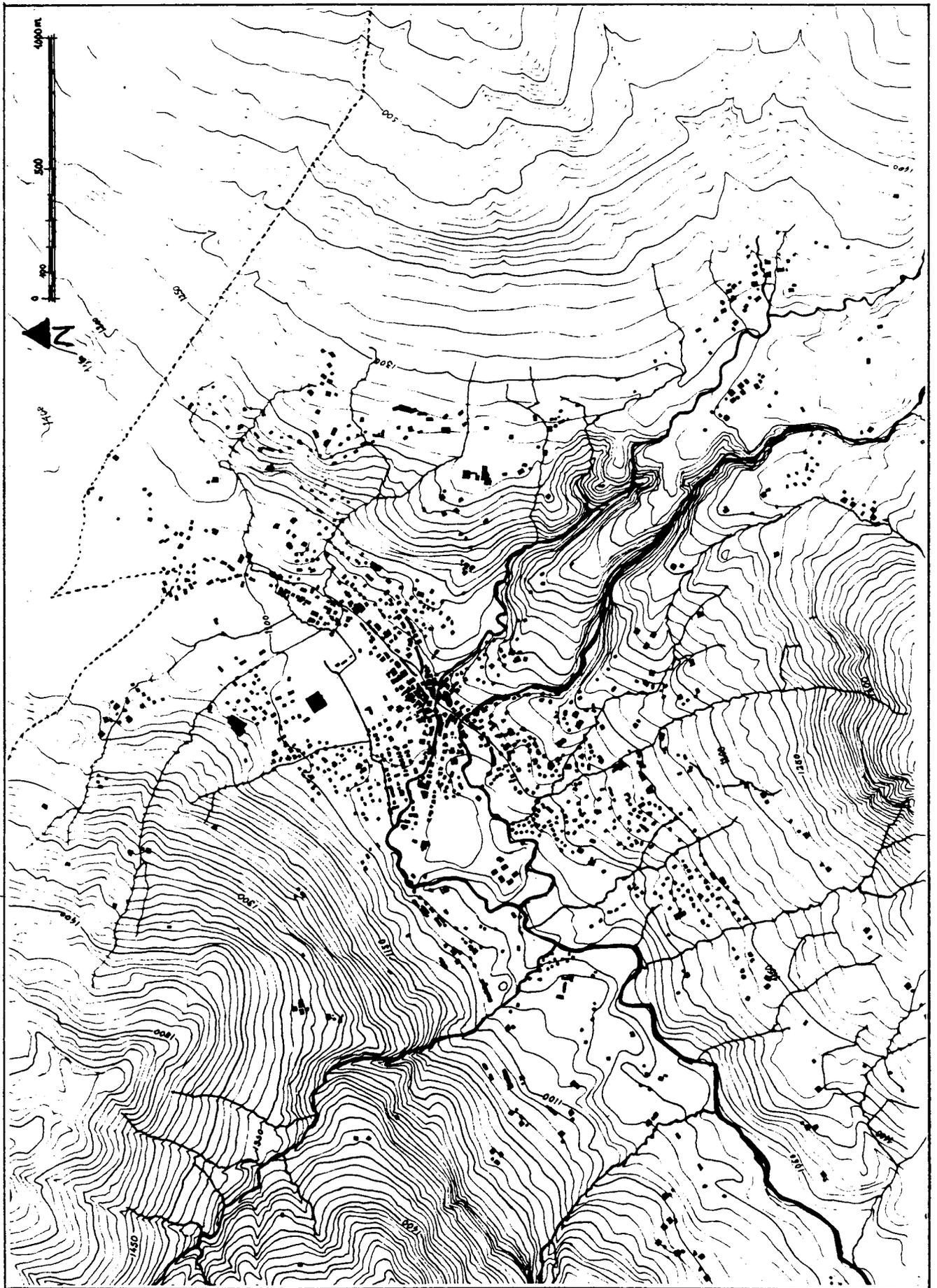
Lorsque Le Même se retrouvera à Megève, que la baronne de Rothschild, puis Madame Pichard, la princesse de Bourdon lui demanderont de construire leur demeure, il aura l'avantage de déjà connaître cette clientèle, d'avoir la même culture. Culture citadine qui lui permettra aussi, par la distance qu'elle organise, de comprendre la culture locale. Le Même portera un regard attentif à l'architecture vernaculaire, il la comprendra réellement, ce qui lui permettra de savoir en tirer des leçons sans craindre de tomber dans le pastiche.

Megève

Nous sommes en 1925-26, Megève est un village pittoresque niché autour d'une belle église, dans une vallée ouverte facilement accessible. L'Arly y prend sa source et la vallée est dominée par trois massifs montagneux verdoyants.

A gauche, à l'est et au sud du village le Mont d'Arbois et Rochebrune.

Plus loin au nord à droite le Jaillet et le Christomet qui forme le contrefort des Aravis.



document graphique réalisé par M.P. d'après le cadastre. actuel et les cartes de L'IGN.

LE BATI COMPARE AU SITE

La végétation luxuriante crée un contraste étonnant avec la splendeur cristalline du Mont Blanc. Du Jaillet on voit très bien le Mont Blanc.

Entre Rochebrune et le Mont d'Arbois coulent deux torrents de Montagne le Glapet et Le Planay, presque parallèles à travers les bois, qui vont rejoindre l'Arly à la sortie du village.

L'histoire raconte que Noémie Halphen, baronne de Rothschild, ne voulant plus risquer d'entendre parler allemand en skiant après la première guerre mondiale, avait demandé à un professeur de ski norvégien de sélectionner des sites où l'on pourrait skier en France. Val d'Isère et Mégève furent sélectionnés, la Baronne préféra Megève plus ensoleillé, au paysage plus doux. (Depuis Val d'Isère est devenue une station de ski bien connue, le choix avait été judicieux.)

Les maisons Le Même

Quinze jours après son arrivée à Megève, Le Même est chargé par la baronne de lui construire "une ferme savoyarde".

Nous nous retrouvons là confrontés dans la pratique aux problèmes que j'énonçais tout à l'heure entre architecture traditionnelle et architecture moderne, avec cette forme d'architecture très délicate, l'architecture vernaculaire.

Un architecte ne peut construire "une vieille ferme savoyarde", ou toute autre architecture vernaculaire, il peut toutefois l'aimer, l'étudier et en tirer des leçons. On connaît l'amour de Charles Moore pour certaines vieilles fermes américaines et l'architecture qu'elles lui inspirèrent, on connaît par ailleurs la mode récurrente des vieilles fermes.

Madame Labourdette fera refaire une vieille ferme par Henry-Jacques Le Même. Cette ferme sera démontée, remontée sur le même site, le faîte du toit décalé, pour avoir une meilleure exposition. Le résultat (cf. illustration) est parfait, contrairement aux apparences c'est quelque chose de très difficile.

Il était également très difficile de répondre à la demande d'une ferme savoyarde pour la Baronne de Rothschild.

Henry-Jacques Le Même utilisa le volume général de la ferme de Megève qui correspondait au volume nécessaire pour le programme demandé, programme plus proche d'un hôtel particulier que d'une ferme.

Pour la princesse Angèle de Bourdon à partir d'un volume du même type, il organisera un espace à deux niveaux autour d'un grand hall central.

A la même époque Le Même construira dans Megève l'hôtel Albert 1er, qui malheureusement sera ensuite défiguré et sa maison, toujours aussi belle aujourd'hui.

Petit à petit il va inventer un type de chalet, que l'on peut désormais appeler les chalets Le Même.

Sa connaissance des manières de vivre de sa clientèle, de son désir de confort, mêlé à une simplification, rationalisation du train de maison et la volonté d'exploiter la beauté du site, du soleil, de la vue, vont l'amener à inventer ce nouveau type de maison qui exploitera les possibilités de la construction moderne, du béton pour la structure et souvent du métal pour les toits.

Je n'étudierai pas ici ces magnifiques sanatoriums que Le Même va construire dans ces mêmes années avec son vieil ami Pol Abraham connu à l'atelier Pascal, et avec lequel il avait déjà travaillé pour la reconstruction de la première guerre mondiale. Ni ne parlerai de la grande carrière nationale qu'il va entreprendre nommé Architecte en Chef de la Reconstruction.

Je préfère aujourd'hui en rester à l'invention d'un type, qui est quelque chose de très rare en architecture. Nous connaissons bien sûr celle du gratte-ciel, mais d'autres nouveaux objets architecturaux ont également changé notre paysage au XXème siècle. Ce qui fait notre "nouvelle tradition" est ce qui m'intéresse.

Françoise VERY

1) Il serait intéressant de se pencher sur le rôle de ces "smaller houses" (petites maisons) et de se poser la question des maisons comme objets singuliers.

2) Un premier point rapide à ce sujet in "Phalanstère?", catalogue de l'exposition CNMHS, "Le Corbusier. Le Passé à réaction poétique."

3) On trouvera déjà un petit texte sur ce sujet dans ce rapport de recherche.

4) "Cahiers de la Recherche Architecturale", n. 24/25, 1989, "Architecture moderne en Province", p.77. Cet article se trouve dans ce rapport.

Ce texte est une transcription-traduction de la conférence, Henry-Jacques Le Même: Good use of traditional sciences for modern architecture, prononcée pour le Georgia Institute of Technology, le 11 mai 1989, à l'Ecole d'Architecture de Paris-Tolbiac.

n
u
u
e
n
s

a
m
é
e
e

t
n
s
e
i

y
r
s

,
à

t

,
e

r
f
e

ci-dessous
La patinoire au centre
de Megève
Carte postale ancienne
(photo et édit. :
L. Morand)
Le très beau bâtiment
au centre, cube
surmonté d'un auvent
circulaire, est l'hôtel
Albert I^{er}.
Construit par Henry-
Jacques Le Même, il
est malheureusement
difficilement
reconnaisable
aujourd'hui.
Le chantier
commence le 1^{er} mai
1929, l'hôtel est
ouvert pour Noël.
Il a fait l'objet d'une
publication in *La
Construction Moderne*
du 29 janvier 1933 ;
pp. 274 à 280

Naissance d'une station, Henry-Jacques Le Même, architecte à Megève

MICHÈLE PRAX et FRANÇOISE VERY

Chargée de recherches. Enseignante et chercheur, École d'Architecture de Grenoble

in Architecture moderne en province,
"Les cahiers de la recherche architecturale" 24/25



« Les architectes ont échoué dans leur tentative de reproduction des styles anciens. Aujourd'hui, ils échouent de nouveau après avoir essayé de trouver le style de notre temps. Et le label "art régional" (*Heimatkunst*) vient à point comme dernier recours. J'espère que nous en aurons fini cette fois-ci. J'espère que nous en aurons fini avec l'arsenal du mal. Définitivement. J'espère que nous allons enfin retrouver nos esprits. »

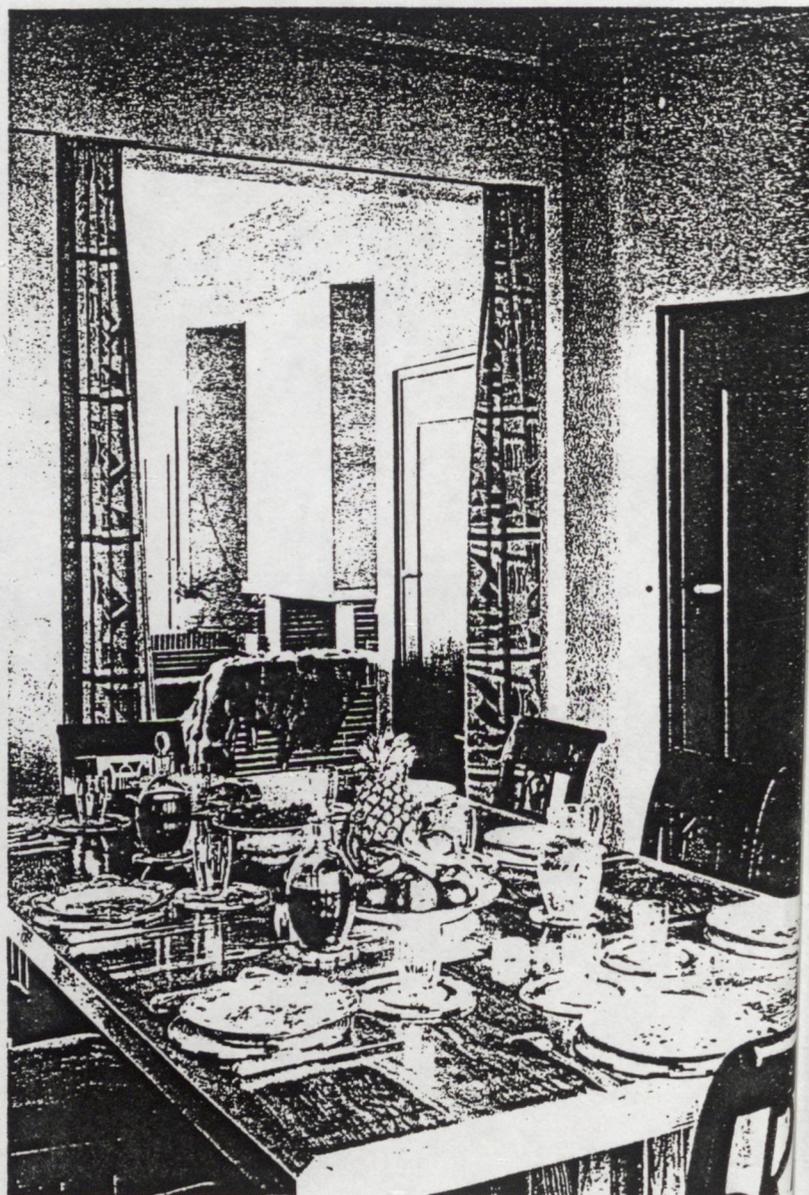
Adolf Loos, *Heimatkunst*, 1914.

OÙ L'ON NE PEUT PARLER DE STYLES

La leçon de Loos semblait définitive. La clarté de son énoncé — fond et forme — ne laissait pas de place à une lecture imprécise. L'écriture de Loos est décidément moderne, le choix de priver les substantifs de leur majuscule n'est que le signe le plus connu de cette radicalité qui le porte en toutes choses à l'essentiel. En 1914, le choix entre « connaître » ou « construire » n'existe pas pour Loos, il n'y a pas là; pour lui, de différence d'essence. Pour mieux comprendre sa pensée, continuons la lecture de l'article « *Heimatkunst* » : « Le mot région (*Heimat*, pays, patrie) sonne bien. Et l'attention portée aux modes de constructions locales (*heimatlichen*) est un devoir. Aucun corps étranger ne devrait venir s'immiscer dans le paysage urbain, aucune pagode hindoue ne devrait venir orner nos campagnes. Comment la question est-elle donc résolue par les artistes régionalistes (*Heimatkünstlern*) ? Il faut avant tout éliminer pour toujours tout progrès technique de la construction. Les inventions nouvelles, les expériences nouvelles ne doivent pas être utilisées car... elles n'expriment pas les modes de constructions locales (*heimischen*). C'est une vraie chance pour les artistes régionalistes que les hommes de l'âge de pierre n'aient pas eu ces idées, car nous ne posséderions pas de modes de constructions locales, et ils seraient privés de leurs moyens de subsistance. »

Ce que nous avons pu apprendre d'Adolf Loos de façon littéraire et architecturale, de façon philosophique de fait, nous pouvons encore l'apprendre aujourd'hui avec Henry-Jacques Le Même, si nous sa-

vons regarder son travail et ce qui l'a permis ; si nous savons retrouver Megève lors de son arrivée, comprendre le savoir et le talent du jeune architecte, puis suivre la reconnaissance internationale de ses œuvres et le devenir national de sa carrière. C'est l'objet du livre *Henry-Jacques Le Même, architecte à Megève*



ci-desso
Salle à
vue su
chalet d

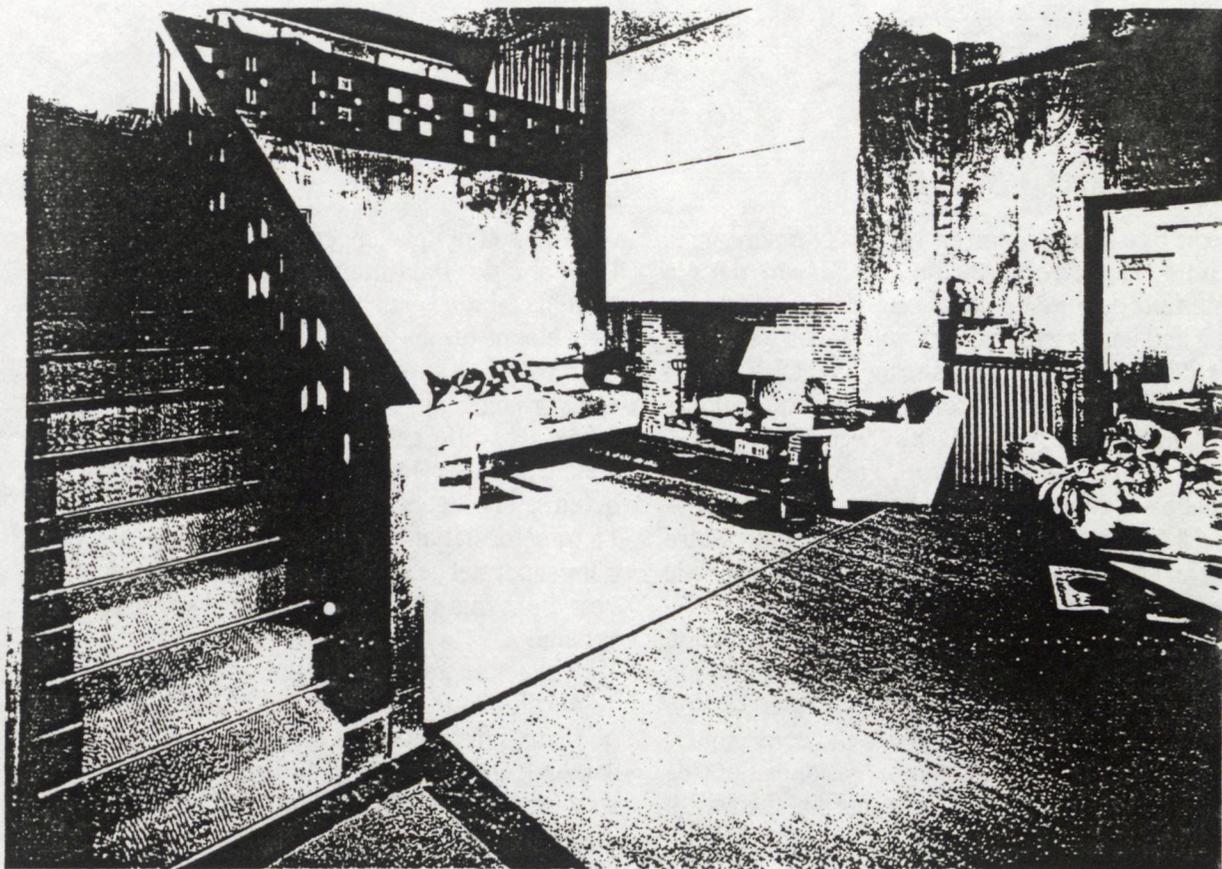
R
cont
caractèr
cett
extérieur
de
ver

Vue
living-ro
de mac

Ce ch
compo
espac
deux nive
retrou
suiva
dime
dispositi
plus
pour le
Princes

cliché

ci-dessous à gauche
Salle à manger avec
vue sur le salon du
chalet de la Baronne
Maurice de
Rothschild. Le
contraste entre le
caractère intérieur de
cette demeure et
l'extérieur très proche
de son modèle
vernaculaire est
intéressant.
ci-contre
Vue intérieure du
living-room du chalet
de madame Roland-
Gosselin
Ce chalet de 1927
comporte un grand
espace central sur
deux niveaux que l'on
retrouvera l'année
suivante dans des
dimensions et une
disposition beaucoup
plus majestueuses
pour le chalet de la
Princesse Angèle de
Bourbon
(cliché : A. Socquet)



dont Pierre Saddy est le co-auteur¹. La recherche proprement dite, qui, bien sûr, se retrouve en filigrane du livre, se situe à deux niveaux. L'étude du site, de son potentiel géographique, de son architecture propre² et la tentative de *comprendre* comment l'homme que l'on connaît aujourd'hui, a pu forger son métier, créer son architecture, en travaillant à partir de deux cultures aussi différentes, l'une, issue d'un terroir et l'autre, la plus sophistiquée, la plus citadine de l'époque. C'est bien sûr la compréhension réelle de chacune d'entre elles qui a permis à Henry-Jacques Le Même d'inventer une architecture authentique.

Idéalement, c'est tout le travail d'équipe, depuis bientôt sept ans, qu'il faudrait pouvoir montrer³. En effet, les autres champs de recherches (Viollet-le-Duc, Mies van Der Rohe, Chicago, Vienne, etc.) nourrissent la réflexion qui porte notre regard sur la genèse de toute architecture contemporaine. Re-

montant « aux sources de l'architecture moderne » l'on tente, par études de cas, de mettre en lumière ce qui s'y trouve le moins exposé, les questions qui, à cause de leur complexité, sont apparemment contradictoires et pour cela, gommées de l'histoire « simple » de l'architecture. Il ne faut donc pas se raccrocher aux étiquettes stylistiques, à moins d'en faire l'histoire, histoire de l'histoire⁴, mais préférence est donnée au travail direct sur les objets eux-mêmes et sur ce qui les a produit, idées, métier, site (sachant toutefois que le désir du client s'exprime dans un programme fonctionnel mais aussi souvent « stylistique » !).

L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

Jean-Pierre Epron a présenté la Première Guerre mondiale comme moment de cassure dans l'enseignement des Beaux-Arts. Or Henry-Jacques Le

Même passe l'admission en 1917, la première après la fin de la guerre. Il se situe donc encore dans la continuité de cette tradition. Nantais, Le Même rentre à l'atelier Pascal-Recoura, atelier des Nantais et des Suisses. Il y fait la connaissance de Pol Abraham avec lequel il travaillera souvent et restera toujours lié d'amitié. Après son arrivée à Megève, à la recherche de collaborateurs, il aura l'occasion de faire appel à ses camarades suisses.

Après la mort de Pascal, en 1920, Le Même rentre à l'atelier Pontremoli. En février 1923, il gagne le concours Rougevin grâce auquel Ruhlmann le remarque et l'engage⁵. Le sujet en était la décoration d'une piscine privée. Le raffinement de la solution de Le Même ne fut pas compris de tous. Gaston Lefol, dans *La Construction moderne*, nous montre involontairement comment son raisonnement de « constructeur » lui en cache la subtilité. Le travail d'Otto Wagner s'était trouvé devant un même niveau d'incompréhension « constructrice » avec Paul Guadet, fils de Julien Guadet, qui toutefois le connaissait bien et l'appréciait suffisamment pour le faire connaître aux lecteurs français⁶. « Que monsieur Le Même me permette en constructeur que je suis de n'être guère enthousiasmé par ces placards de marbre appliqués tant bien que mal sur une surface verticale, et par tous ces sifflets, au pourtour du cintre de la niche. Je comprends mal aussi ce revêtement de marbre alors que le cul-de-four semble mosaïqué. Difficulté, me répondra-t-il, de fixer des plaques sur des parties circulaires ; n'y a-t-il pas là manque d'unité ? Curieuses aussi ces petites niches sur plan polygonal ! Mais ne poussons pas trop loin la critique, toujours si facile, et constatons que l'art reste difficile. » Ainsi donc s'exprime notre « constructeur ». Le talent de Henry-Jacques Le Même le porte déjà au-delà de l'enseignement de l'École, talent que son travail chez Ruhlmann allait lui permettre d'exercer.

LE SITE DE MEGÈVE

Henry-Jacques Le Même arrive à Megève pour Noël 1925. Bourgade prospère aux XVIII^e et XIX^e siècles,

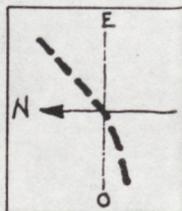
Megève s'était développée tranquillement jusque-là, à l'abri de l'industrialisation⁷. A partir de ce moment, la rapidité — et la qualité — de sa transformation, en une dizaine d'années, jusqu'à la guerre, est du plus grand intérêt. Le caractère spécifique de cette urbanisation nous met en présence de phénomènes très différents de ceux des « grandes villes » au tournant du siècle et de toutes les formes (quelle qu'en soit l'échelle) liées à la Révolution industrielle. La transformation de Megève en station de sports d'hiver permet de repenser autrement les phénomènes d'urbanisation, de repenser l'« architecture urbaine ».

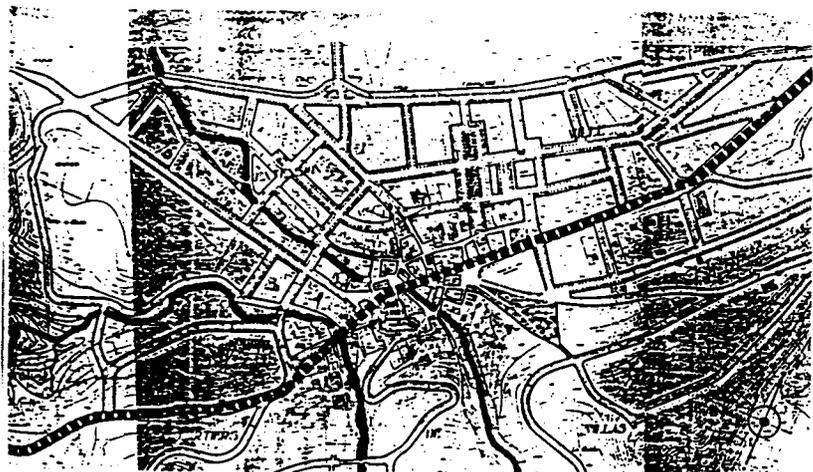
L'architecture urbaine, devenue mode, offre en effet aujourd'hui une sorte de modèle totalement mythique, aux interprétations diverses certes, mais qui souvent, sous prétexte d'« urbanité », vient installer n'importe quoi n'importe où. Perversion de l'idée d'origine qui demandait de construire en prenant en compte toutes les dimensions des villes, historiques, morphologiques, etc., afin de continuer la spécificité de chacune dans sa matérialité architecturale. Le plus souvent, il ne s'agit plus de projets où l'on a travaillé à discerner cas par cas, rues par rues, par-



ci-contre
Extrait du Plan
d'Aménagement et
d'Extension de 1930
La ligne des tirets
noirs indique l'axe de
la vallée
Les deux torrents, le
Glapet et le Planay
sont noircis
A gauche du
document, dans la
plaine, l'« Extension
ville », ainsi
dénommée sur le
plan, prévue et
refusée par la
population.
A droite de l'axe de la
vallée, les « Quartiers
de villas », sites des
premiers chalets ainsi
désignés par
l'urbaniste

ci-contre
Maquette du site de
Megève réalisée par
M. Borot et M. Prax
d'après la carte IGN
de 1977
Pour des raisons
pratiques d'édition,
tous les documents
sur le site ont été faits
pour être reproduits
avec l'axe Nord-Sud
exceptionnellement
situé horizontalement.

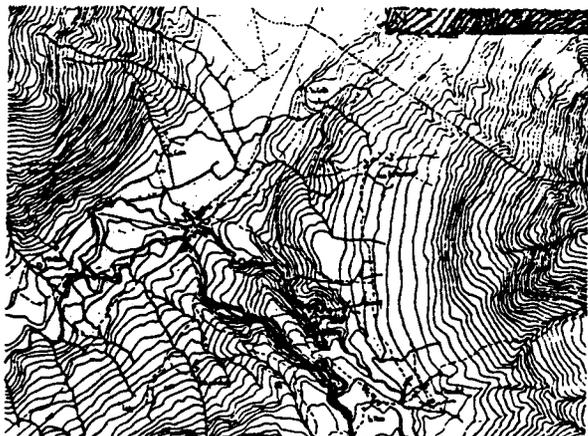




ci-contre
Le bourg de Megève
et les hameaux au
XVIII^e siècle d'après
la mappe sarde de
1732 et la carte IGN
de 1977
(doc. : M. Praxl)

en bas
Le bâti comparé au
site d'après le cadastre
actuel et les cartes
IGN
(doc. : M. Praxl)

Le développement de
la station intègre les
anciens hameaux, ce
phénomène
observable dans
d'autres stations de
sports d'hiver
anciennes créées à
partir de bourgs, a
permis une
urbanisation
« naturelle », qui,
grâce aux pôles
secondaires que
forment les hameaux,
évite l'effet centre-
périphérie dans ses
effets urbains négatifs
et permet encore le
glissement progressif
de la ville à la
campagne.



celles par parcelles, ce que la ville est et signifie, pour pouvoir la continuer, mais il s'agit de projections sidérantes d'une image de ville dont la banalité et la pauvreté risquent d'en permettre la propagation « universelle » en Europe sous prétexte de « tradition » !

Megève, soumise à la loi Cornudet, en tant que « station touristique », a eu quatre plans d'extension et d'aménagement élaborés en 1930, puis 1932, 1936 et 1942. Le plan de 1930 présente le site divisé en deux parties : le « Quartier des villas » sur les pentes (chalets) et un quartier nouveau au nord sur la plaine appelé « Extension ville ». Ce plan ne sera pas appliqué, la partie prévue d'« Extension ville » bousculant les habitudes foncières et certainement aussi l'image que les habitants avaient de leur pays. De plan en plan, ces propositions intéressantes disparaîtront définitivement, et aujourd'hui, là où une urbanisation « naturelle » a eu lieu, les problèmes qui trouvaient peut-être déjà une solution dans le premier plan, existent toujours. Dans le « Quartier des villas » au contraire, la présence de la pente nécessite une intelligence de l'implantation. Cette contrainte a alors donné lieu à une utilisation habile du terrain. Le contexte est bien sûr très différent d'aujourd'hui, il s'agit souvent de maisons implantées sur de grandes parcelles, toutefois les solutions trouvées ont su tirer le meilleur parti du lieu. La topographie joue bien sûr un grand rôle, les contraintes de la pente et le désir d'utiliser les meilleures expositions au soleil, incitent à un usage judicieux du site⁸. Henry-Jacques Le Même saura merveilleusement tirer parti de tout cela. Il saura également, grâce aux seuls outils de l'architecte, mais parfaitement maîtrisés, faire du centre de l'ancien bourg, le cœur d'une station élégante.

LES CHALETS LE MÊME UN TYPE D'HABITAT MODERNE

Lorsque Le Même arrive à Megève, il doit construire pour une clientèle qu'il a déjà connue à Paris, chez Ruhlmann, chez Patout... Son métier d'architecte appris à l'École, chez Ruhlmann et chez les grands maî-

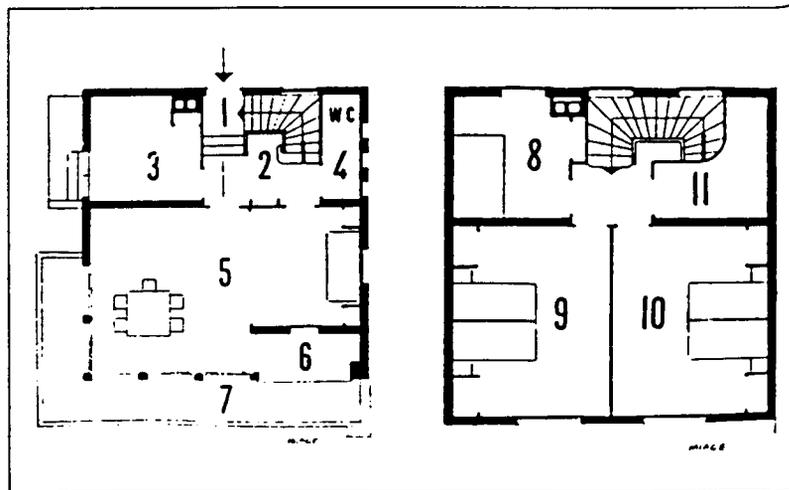


suisse ». De fait ce sont des demeures modernes, commodes, utilisant matériaux et techniques modernes de construction (béton armé pour la structure, tôle laquée ou cuivre pour le toit. Voir *L'Art régional de Loos*). Et si la Baronne de Rothschild et la Princesse Angèle de Bourbon désiraient « une ferme savoyarde », l'espace intérieur chez l'une relevait de la distribution d'un hôtel particulier alors que la solution retenue chez l'autre offrait une disposition nouvelle, articulée autour d'un grand hall central sur deux niveaux.

Parallèlement Henry-Jacques Le Même construit avec son ami Pol Abraham les sanatoriums du Plateau d'Assy¹⁰. Il est intéressant de retrouver derrière des programmes si différents une manière identique de penser, de projeter, les mêmes entreprises... ou un égal souci du groupement des cheminées, les mêmes matériaux... un type semblable de pensée fonctionnelle, rationnelle¹¹. « J'ai toujours refusé de faire du "faux vieux" », est une phrase que nous avons également souvent entendue. C'est ainsi que Le Même a pu créer une architecture authentique, qui localement subit d'ailleurs tristement un sort comparable à celui de l'architecture vernaculaire : les chalets Le Même et les vieilles fermes sont aujourd'hui transformés en faux « vieux chalets » !

ci-contre
Le lotissement du
téléphérique de
Rochebrune d'après
cadastre actuel
(doc. : M. Prax)
Le périmètre du
lotissement est
indiqué par un trait
renforcé.
Les chalets dont le
plan est noirci sont
ceux présentés
page 83
ci-dessous
Plans du chalet - Le
Miage
1. entrée 2. hall
3. cuisine 4. wc
5. living-room
6. loggia
7. balcon-terrasse
8. 9.10. chambres
11. salle de bain
(In Documents
d'architecture français
contemporaine, 1949)

tres modernes de l'époque va lui permettre de répondre aux vœux de la Baronne de Rothschild, de Madame Pichard, de la Princesse Angèle de Bourbon... Le site est nouveau ainsi que les programmes, ce qui implique l'invention de types architecturaux nouveaux. Attention il s'agit bien de la création d'un type et non pas de dessins de maisons de « style chalet ». La différence est essentielle. On va donc voir se construire à Megève des « chalets » qui sont à la fois une typologie nouvelle et une série d'objets tous différents. Le Même maîtrise l'art de la variation à toutes les échelles, aussi bien dans le travail des volumes généraux, de l'implantation, que dans les détails de menuiserie⁹. Henry-Jacques Le Même nous a maintes fois dit qu'il ne faisait pas des « chalets



ci-contre
 Henry-Jacques Le
 Même, architecte
 Trois chalets
 appartenant à
 M. Alban Marot : « Le
 Véry », « Le Miage » et
 « Le Nant Borrant ».
 « Le Véry » et « Le
 Miage » ont le même
 plan mais sont
 différents par leurs
 couleurs et par tous
 leurs détails.
 « Le Nant Borrant »,
 plus grand, demeure
 du propriétaire, est
 repéré comme
 habitation dans les
 documents des
 archives municipales.
 les deux autres sont
 nommés « chalets ».
 Celui-ci possède un
 logement indépendant
 au sous-sol.



ci-dessus
 l'état actuel des chalets
 (Photo : M. Prax et
 F. Véry)

Cette authenticité semble assez délicate à comprendre, et l'explication littéraire la cerne difficilement. Albert Laprade écrivait : « Ce sera le grand mérite de Le Même que d'avoir montré au monde la possibilité de faire du "très moderne" avec des matériaux très vieux, de procéder à des rajeunissements imprévus. Le secret de telles réussites résidait dans

cette qualité que Goethe mettait en tête de tous les dons du ciel : l'imagination. Nous croyons aussi que le secret, si secret il y a, réside dans la scrupuleuse honnêteté de l'architecte en face du matériau et du soin infini avec lequel il étudie la plus petite maison, le plus simple chalet, jusque dans les moindres détails. » Laprade percevait bien la qualité de l'architecture de Le Même, tout en n'en acceptant que certains traits : l'emploi des matériaux modernes n'est pas mentionné, cela démontrerait la démonstration ! Les inventions spatiales non plus ; mais la bonne facture, le soin du détail, il est vrai essentiel, sont bien notés.

Nous n'allons pas profiter de cette citation de Laprade pour entrer dans le sujet du « régionalisme »

et de ses différentes formes, toutefois puisque le sujet existe bel et bien, nous le traiterons plus tard. Notons simplement, pour finir, l'article de Richard J. Neutra, « Le Régionalisme en architecture » entièrement illustré de ses maisons. N'oublions pas que Neutra vint de Vienne à Los Angeles grâce à Schindler qui fut élève de Wagner et de Loos. Il faudra faire l'histoire du mot « régionalisme »¹², de son usage, et étudier les objets, mais en prenant bien soin d'effectuer deux études différentes. Car si l'on traite les deux sujets à la fois, de fait l'on ne traite ni l'un ni l'autre. Et le travail ne peut être productif qu'apparemment.

L'histoire de l'architecture comporte bien sûr pour nous l'histoire des mots, mais ce sont les choses qui sont premières. Et les documents premiers sont aussi bien les objets architecturaux (dessinés ou construits) que les sites, mais ce sont toujours des choses. C'est pourquoi nous sommes très soucieux de ne pas utiliser de simples repères stylistiques. En effet, ces étiquettes cachent toujours l'objet dans sa lecture simple. Avoir le recul critique nécessaire pour « lire » dialectiquement le mot et la chose est complexe, même si des peintres, en particulier, nous ont démontré les effets de ce double jeu et que les théoriciens des langages les ont démontés. Nous prenons bien sûr en compte que les choses peuvent naître des mots et les suscitent. Mais nous partons toujours de la chose, tout en sachant que le mot devient chose ou qu'il la permet.

1. F. Very et P. Saddy, avec une introduction de J. Gubler, *Henry-Jacques Le Même architecte à Megève*; Bruxelles-Liège, Mardaga, collection « Archives » (anglais-français), Institut Français d'Architecture, 1988.

Pierre Saddy n'avait pu venir au colloque de Nancy, il était à ce moment-là au Polytechnicum de Milan pour le colloque *L'Editoria e Le Corbusier*, où il ne pouvait manquer de donner sa conférence *L'Uso creativo della memoria* après avoir organisé l'exposition « Le Corbusier : Le passé à réaction poétique », à l'hôtel de Sully dans le cadre du Centenaire Le Corbusier.

2. Quatre années de recherches de Michèle Prax : *La « Première » station de sports d'hiver française, Megève (Haute-Savoie). Étude de cas d'une forme d'urbanisation du XX^e siècle*; Grenoble, rapport de recherche S.R.A., École d'Architecture, 1985. *Les Alpes. La construction du territoire*; Grenoble, rapport de recherche B.R.A. École d'Architecture, 1987. *Les Alpes. Architectures*; Grenoble, rapport de recherche B.R.A.; École d'Architecture, 1988. Un document synthétisant l'ensemble de ces travaux a été élaboré, nous espé-

rons pouvoir le publier. Les recherches ont eu lieu sur le site bien évidemment, dans les livres, (nous avons commencé une bibliographie raisonnée informatisée), et dans les archives de la Mairie de Megève. Nous remercions vivement Monsieur le Maire de Megève et toutes les personnes des services de la Mairie qui nous ont aimablement aidées.

3. *Les Carnets de la recherche architecturale de l'École d'Architecture de Grenoble de 1986 et 1988* présentent ces travaux : R. Colonel, *Chicago : mémoire et pratiques*; Grenoble, rapport de recherche S.R.A., A.G.R.A., 1985.

C. Aubet, *Eugène Viollet-le-Duc : le projet de réforme de 1863 sur l'enseignement de l'École des Beaux-Arts à Paris*; Grenoble, rapport de recherche S.R.A., A.G.R.A., 1986.

G. Marty, *Autonomie de la forme. Essai de critique comparative : Mies van der Rohe — Kazuo Shinohara*; Grenoble, rapport de recherche S.R.A., École d'Architecture, 1986.

Les recherches de M. Prax (1985, 1987, 1988) déjà citées note 2. De fait, après la recherche : J. Lucan, O. Seyler, F. Very, *L'Architecture et ses terrains*; Paris, rapport de recherche S.R.A., École d'Architecture de Lille, 1985, nous avons divisé le travail en deux niveaux qui bien sûr se croisent fréquemment : la constitution du langage architectural, et l'invention du territoire.

On sait que pour certains architectes une grande partie du langage architectural correspond à l'invention du territoire, Le Corbusier après 1930, Gregotti, etc., et qu'un langage est toujours d'une certaine manière l'invention d'un territoire (Cf. Gilles Marty, *op. cit.*). Toutefois il est nécessaire de pouvoir discerner les problèmes. A la suite de *L'Architecture et ses terrains*, après avoir reconnu la nécessité de toujours prendre en compte la double articulation architecture/villes et architecture/urbanisme, pour ne pas voir se dissoudre la spécificité de l'architecture, nous avons dû procéder à ce découpage systématique du travail.

4. Cf. B. Queysanne, « Histoire de l'histoire de l'architecture », in *Les Carnets de la recherche architecturale*; École d'Architecture de Grenoble, 1988; p. 18.

5. Henry-Jacques Le Même a présenté une communication à l'Institut de France, Académie des Beaux-Arts, le 30 novembre 1983, *Émile Jacques Ruhlmann*, communication publiée par le Palais de l'Institut en MCMLXXXIV. A l'Académie d'Architecture, le 7 mars 1984, il a prononcé une conférence intitulée *Mes années chez Ruhlmann*, ainsi qu'à l'École d'Architecture de Grenoble, le 21 mai 1984.

6. Voir in F. Very, Introduction à l'édition en français de H. Getretsegger et M. Peintner, *Otto Wagner 1841-1918. La grande ville à croissance illimitée, une origine de l'architecture*; Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985.

7. On trouvera l'histoire de Megève in *La « Première » station de sports d'hiver française, Megève (Haute-Savoie)*; *op. cit.*; pp. 15-53.

8. Cette étude se trouve in *Les Alpes. Architectures*; *op. cit.*; pp. 17-77. Une première étude géographique se trouvait dans la recherche citée en note 6, pp. 7-13. Nous préférons donner ici essentiellement les documents graphiques qui devraient permettre une rapide compréhension.

9. L'étude précise de ces chalets tant pour les typologies spatiales qu'ornementales est l'objet de la recherche en cours.

10. Que le sanatorium puisse être le parangon de l'habitat moderne, Julien Guadet en avait eu l'intuition, cf. M. Eleb-Vidal et A. Debarre Blanchard, « Architecture domestique et mentalités, les traités et les pratiques au XIX^e siècle », in *In Extensio*; 1984-1985, n° 5; p. 153. « Le « sanatorium » ne peut pas être le concept unique de l'habitation ! »

11. F. Very, P. Saddy, *Henry-Jacques Le Même architecte à Megève*; *op. cit.*

12. Nous avons déjà commencé ce travail dans un séminaire du post-diplôme « Les Métiers de l'Histoire. Architecture et Territoires », grâce à Jean-Étienne Grislain et Pierre Saddy.

À PROPOS D'UN DESSIN DE VIOLLET-LE-DUC

FRANÇOISE VÉRY

in "E. Viollet-le-Duc et le massif du mont-Blanc. 1868-1879"
Payot Lausanne 1988

Pour moi, le dessin est simplement un moyen de consigner les observations à l'aide d'un langage qui les grave dans l'esprit et permet de les utiliser quelle que soit la carrière que l'on embrasse.

VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur*, p. 61.

Sous la conduite de Jacques Gubler à l'exposition de Lausanne, organisée en 1979 à l'occasion du centenaire de la mort de Viollet-le-Duc dans cette ville, je restais ébahie par un dessin sur lequel on pouvait lire: «Système cristallin des restes d'aiguilles séparant le glacier d'envers Blaitière de la Vallée Blanche, à l'angle. Moitié d'un rhomboèdre. Restes actuels, vue du Tacul.» J'eus la sensation fugitive de voir le sens du travail de Viollet-le-Duc¹ (Fig. 1).

Un peu plus tard, Ellis Donda, qui préparait pour la revue milanaise *Il piccolo Hans* un numéro spécial intitulé «Dal disegno al rilievo», me demandait si j'avais un argument à lui proposer. Je pus ainsi essayer tout à la fois de démontrer le mécanisme du choc éprouvé à l'exposition de Lausanne et comprendre l'opération que ce dessin démontre.²

A présent l'exposition des dessins préparatoires à la carte du Mont-Blanc dressée par Viollet-le-Duc me donne l'occasion, situant ce dessin dans son contexte, d'en évaluer plus précisément l'enjeu.³

LA CONSTRUCTION DE LA TERRE

Au premier coup d'œil, le dessin me sembla absurde, ce qui me fit le regarder. L'apparente impossibilité de l'image me permit de la voir. De façon conventionnelle, et donc immédiate, l'image doit en effet représenter. Le sens déjà convenu, l'automatisme de la lecture, font que l'on ne prend pas conscience de l'image en tant que telle, à savoir de sa qualité d'image. C'est l'insolite qui permet de voir l'image, de l'interroger, tour à tour en tant qu'image, en tant que représentation de quelque chose et dans son rapport à ce quelque chose. Derrière l'image disparaît la chose.⁴

Ce triple sens de l'image est ici remis en jeu par l'incertitude quant à la discipline d'appartenance du dessin. S'agit-il d'architecture ou de géographie (ou de géométrie et de géologie)?⁵ En effet une lecture normale, convenable, du dessin, demande d'abord de décider du champ dans lequel

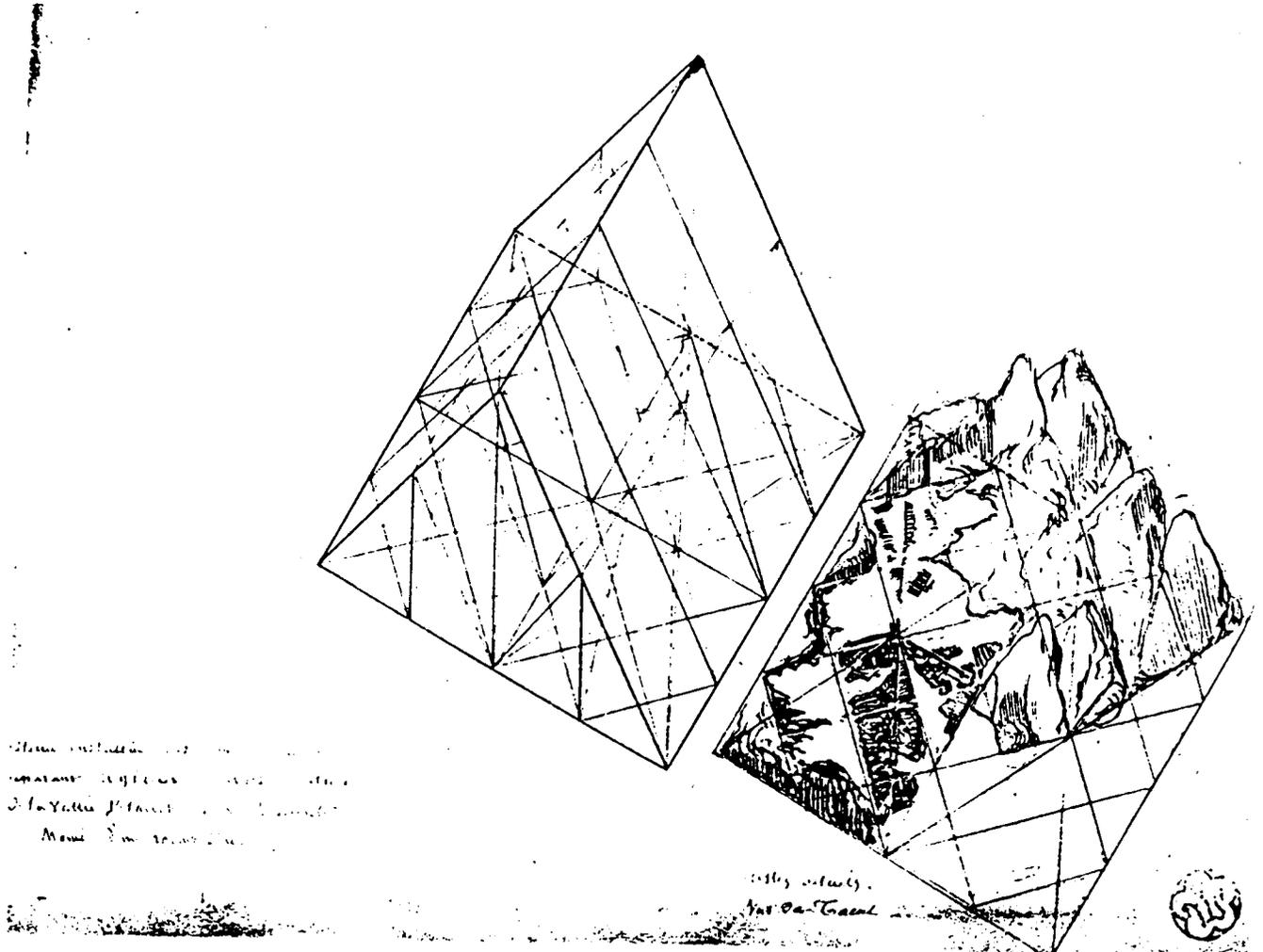


Fig. 1. Restes actuels vus du Tacul
 Annotation: b.g., systèmes cristallins des
 restes d'aiguilles séparant le glacier
 d'envers Blaitière de la vallée Blanche,
 à l'angle. Moitié d'un rhomboèdre.
 → 178

s'établit la représentation. Toutefois ici le dépaysement n'est pas dû à la seule question du champ disciplinaire, mais à l'impossibilité même de décider s'il s'agit d'un dessin d'architecture ou de géographie-géologie. Cette impossibilité provoque l'impression d'absurdité. Absurdité qui se transforme en une force qui entraîne au-delà de la convention. C'est dans ce mouvement, après la reconnaissance de l'image, de son pouvoir, que les problèmes du vouloir/valoir artistique, technique ou technologique du dessin peuvent ensuite réellement se poser. Le monde comme représentation n'est plus en jeu. C'est l'image elle-même qui est en jeu, c'est l'image qui, ici, construit le monde.

Ce dessin constitué de deux parties, a pour commentaire à gauche: «Système cristallin, etc. Moitié d'un rhomboèdre»; à droite, un peu plus bas: «Restes actuels. Vus du Tacul.» Les actuelles aiguilles sont donc des ruines du rhomboèdre. Pour qu'il n'y ait aucun doute, «les restes» sont représentés dans le réseau cristallin. Or, si nous nous reportons à l'article «Style» du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*

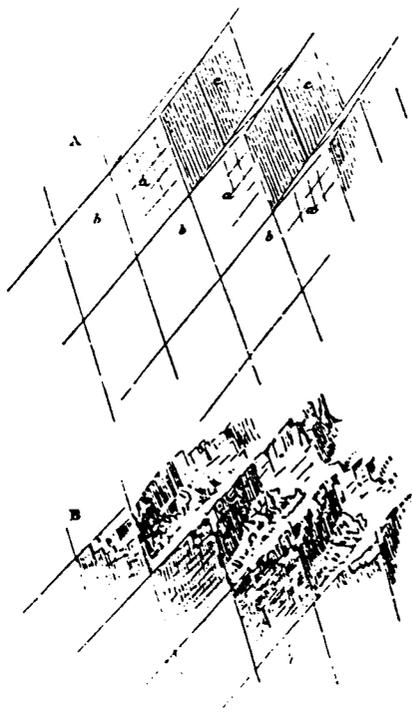


Fig. 2. Décomposition des rhomboédres.

Fig. 3. Développement du rhomboédre à partir du losange. E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture, article «Style».

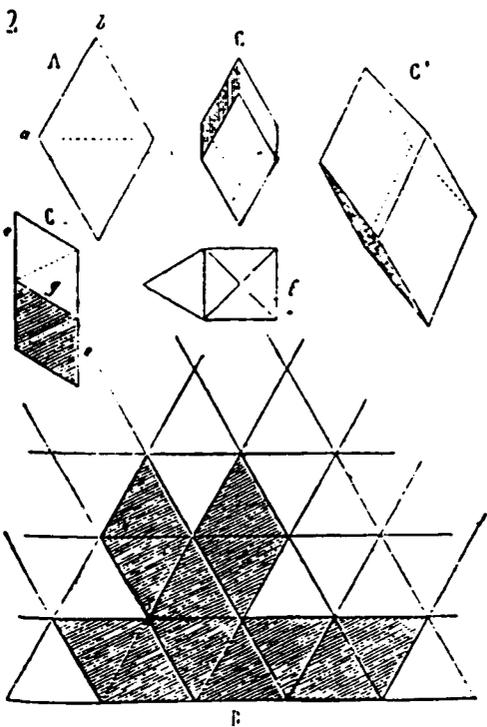
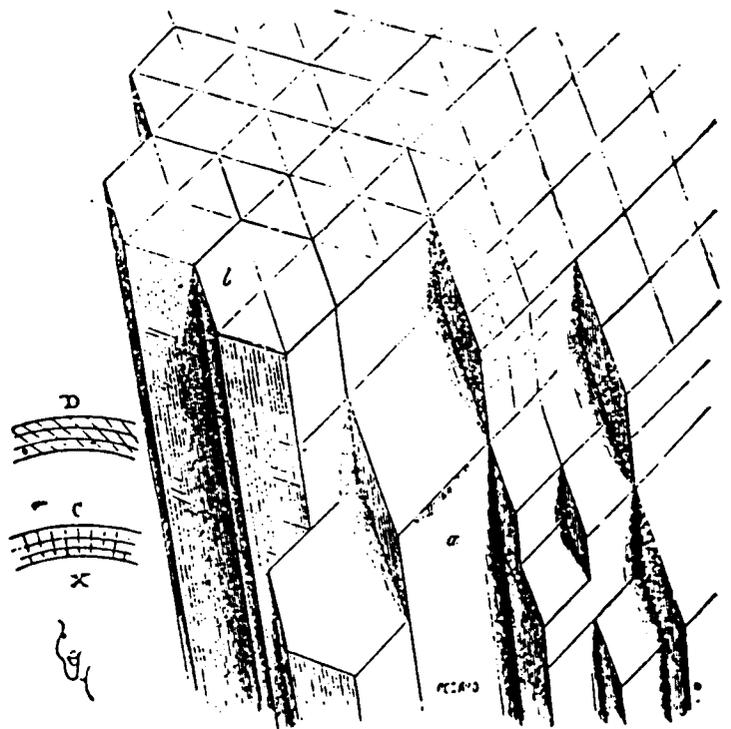


Fig. 4. Disposition des rhomboédres granitiques. E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture, article «Style».



de Viollet-le-Duc publié par fascicules de 1854 à 1868, nous apprenons que le rhomboédre est l'élément de base structurant la croûte terrestre: « Le problème à résoudre était celui-ci: 'Etant donné une masse sphérique, ou à peu près, à l'état de liquéfaction brûlante, la solidifier à la surface par voie de refroidissement, c'est-à-dire de retrait, de condensation, peu à peu, de manière à former autour du sphéroïde en fusion une croûte homogène et suffisamment résistante.'

«C'est bien ici le cas de dire qu'avant le problème posé, la géométrie existe, car le problème est résolu suivant ses lois... La question était de trouver ce corps, ce corps unique, d'un seul échantillon, possédant les propriétés absolues de résistance. La nature est à l'œuvre, ses déductions s'enchaînent suivant un ordre d'une inflexible logique. Elle trace un cercle... »

« Du cercle est déduit le triangle équilatéral, puis dans la sphère: par induction, elle inscrit une pyramide dont les quatre faces sont des triangles équilatéraux, c'est-à-dire un solide ne pouvant se déformer et dont les propriétés sont les mêmes, quelle que soit celle de ses quatre faces sur laquelle vous le posiez. Voilà le solide trouvé: côtés égaux, angles égaux, résistances égales. » Puis: « Deux triangles équilatéraux ayant une base commune donnent un losange... A l'aide de six de ces losanges, le rhomboédre... est obtenu ». ⁶

On a parlé de « métaphore géologique » pour désigner les analyses de Viollet-le-Duc. L'usage du terme « métaphore » indique très souvent la

volonté de démontrer la « non-scientificité » du propos. Il faut toutefois se garder de la tentation d'affirmer simplement qu'il ne s'agit pas d'une « métaphore géologique »: désirant a contrario en démontrer la scientificité, on en masque tout autant la nature.

Quand Pol Abraham en 1934 dans son *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval* entreprend une étude critique pour démontrer « l'erreur fondamentale de Viollet-le-Duc sur le fonctionnement des voûtes gothiques », sa thèse repose sur la démonstration de la non-scientificité du travail de Viollet-le-Duc, ainsi: « On dira, il est vrai, que le doubleau ne porte pas, mais qu'il 'renforce' ou 'soulage', malheureusement, ces expressions ne correspondent à rien de précis du point de vue mécanique et ressortissent tout simplement à cet *anthropomorphisme de la structure* dont Viollet-le-Duc est l'inventeur. »⁷

Hubert Damisch, dans un essai introduisant la publication d'un choix d'articles du *Dictionnaire*: « Construction », « Architecture », « Style », met en évidence la contradiction entre les fondements de la démonstration d'Abraham et la pensée réelle de Viollet-le-Duc. Abraham voulait voir dans les nervures gothiques des éléments inutiles à la construction, ne fonctionnant que comme « simples » références géométriques. Or Damisch note que la fonction des éléments architectoniques chez Viollet-le-Duc va au-delà d'une idée purement utilitaire de la construction, puisqu'elle y est présente comme dialectique structurant une nouvelle dimension représentative.

C'est une lecture nouvelle et actuelle du *Dictionnaire*, qui le considère comme le lieu d'une plus ample réflexion et situe le problème à un niveau de raisonnement décisif. Il ne s'agit plus d'un problème de « construction » *stricto sensu*, ce n'est pas non plus un problème de construction « scientifique », mais il s'agit du rapport dialectique de la construction à l'architecture, dialectique réellement structurante et structurale. C'est une nouvelle représentation.⁸

LA FORME DE L'ARCHITECTURE

La valeur « géologique » ou plus exactement « scientifiquement géologique » du dessin, des propos, donc des analyses en général de Viollet-le-Duc, est une question en soi qui ne doit pas détourner l'attention pour la lecture du dessin. Il faut également éluder la belle question du rapport architecture-géographie pour en rester à l'architecture afin d'être attentif à l'ouverture nouvelle qui s'instaure dans le concept même d'architecture, ainsi que H. Damisch le relève dans son essai. L'innovation fondamentale de Viollet-le-Duc consiste en effet en cette scission du concept qui se transcrita dans la détermination de l'architectural et de l'architectonique.

L'article « Construction » du *Dictionnaire* commence ainsi: « La construction est une science; c'est aussi un art »; puis, quelques lignes plus loin: « La construction est le moyen; l'architecture, le résultat. » Formule que reprend Damisch en conclusion de son essai, la commentant ainsi: « Et c'est peut-être là, entre ces deux courtes propositions que sépare un point-virgule ambigu, que nous devons chercher le secret de l'intérêt toujours actuel du *Dictionnaire*, et sa vertu d'enseignement: car c'est à partir de cet écart entre l'architecture et la construction, entre une forme et une

matière qui n'ont cependant pas d'existence séparée, que l'œuvre de pierre, d'acier ou de béton peut prendre valeur structurale, s'ouvrir à la signification, et accéder, du même coup, au style.»

Avec le terme « Style », « *le style est la manifestation d'un idéal établi sur un principe* » (p. 475), le concept d'architecture se soude de nouveau, le cercle se referme en un cycle essentiel du *Dictionnaire*. L'impression d'absurdité que le dessin suscita fut nécessaire pour voir, et commencer à comprendre, l'architecture de Viollet-le-Duc. La particularité de cette architecture, sa forme, est son idéalité.

Confirmée par la lecture du *Dictionnaire*, par son fonctionnement de machine bien construite, l'idéalité représentée par le dessin, l'idéal de la montagne, la terre par synecdoque, indique son universalité. Le dessin, nous l'avons vu, est constitué de deux parties bien distinctes : à gauche – un peu plus haut – le stade idéal, le système cristallin parfait : la moitié d'un rhomboèdre ; à droite – un peu plus bas – les restes représentés dans le réseau cristallin : la montagne en tant que géologie disparaît dans la géométrie. Le rapprochement des deux parties du dessin fait que l'intérêt, malgré la présence de la géologie, soit bien la géométrie. Il ne faut toutefois pas céder à la tentation de dire : géométrie donc architectural ou architectonique.

Retournons à l'article « Style » : « Le jour où le premier homme a tracé sur le sable un cercle à l'aide d'une baguette pivotant sur un axe, il n'a pas *inventé* le cercle, il a trouvé une figure éternellement existante. Toutes ses découvertes en géométrie, sont des observations, non des créations : car les angles opposés au sommet n'ont pas attendu que l'homme eût constaté cette propriété pour être égaux entre eux.

» L'architecture, cette création *humaine*, n'est donc de fait qu'une application des principes qui sont nés en dehors de nous et que nous nous approprions par l'observation. La force d'attraction terrestre existait, nous en avons déduit la statistique. La géométrie tout entière existait dans l'ordre universel, nous en avons observé les lois et nous les appliquons. Il en est de même pour toutes les parties de cet art : les proportions, la décoration même, doivent découler de ce grand ordre universel dont nous nous approprions les principes, autant que nos sens incomplets nous le permettent. Ce n'est pas sans raison que Vitruve disait que l'architecte devait posséder à peu près toutes les connaissances de son temps, et qu'il plaçait en tête de ces connaissances la philosophie. Or, chez les Anciens, la philosophie comprenait toutes les sciences d'observation, dans l'ordre moral aussi bien que dans l'ordre physique.

» Si donc nous pénétrons quelque peu dans la connaissance des grands principes de l'ordre universel, nous reconnaissons bien vite que toute création se développe suivant une marche logique, et que, pour être, elle se soumet à des lois antérieures à l'idée créatrice. Si bien que l'on pourrait dire : 'A l'origine, les nombres et la géométrie existaient.' Les Egyptiens, et après eux les Grecs, l'avaient bien compris ainsi ; pour eux, les nombres et les figures géométriques étaient sacrés. Nous pensons que le style, qui ne manque jamais à leurs productions d'art est dû à ce respect religieux pour ces principes auxquels la création universelle se soumet la première, elle qui est le style par excellence.»

La citation est longue, mais elle est essentielle. En effet, comme le dit Viollet-le-Duc un peu plus haut: « Dans les arts, et dans l'architecture en particulier, les définitions vagues ont causé bien des ennuis, ont laissé germer bien des préjugés, enraciner bien des idées fausses. On met un mot en avant chacun y attache un sens différent. »⁹

Ici Viollet-le-Duc retrouve l'histoire de l'architecture, son sens, aux origines de cette histoire elle-même, dans Vitruve, qui mettait l'architecte en tête de la hiérarchie du système de la connaissance où se trouvait la philosophie; mais ce qui est essentiel, ce qui connote cette nouvelle architecture, son architecture « idéale », c'est le fait « que la philosophie comprenait toutes les sciences d'observation ». Le dessin peut encore être vu comme métaphore de la nature; mais ce qui importe le plus à Viollet-le-Duc est que cette domination de la philosophie s'étende du physique à l'esthétique. Si Viollet-le-Duc rejoint l'idéalisme pur des nombres, des figures géométriques, retrouvant cette sacralité que leur donnaient autrefois les Egyptiens puis les Grecs, c'est pour saisir le sens et la signification du *style* qui naît de cette descente (ou montée?) de l'architecture dans la pure géométrie, dans ce retour aux origines. Et ce n'est que par cette descente que l'on pourra avoir une série de concepts valables.

Double but donc: fonder *le style* et faire en sorte que les concepts qui sont à la base de ce style soient de mieux en mieux définis. Double parcours de Viollet-le-Duc que l'on va tenter de mettre en évidence dans ses effets.

LE TYPE CONTRE LE MONUMENT

Toute vraie création doit donc se soumettre à des principes, premiers, universels. La géométrie est alors modèle essentiel: mais le modèle ne doit pas être vu comme *figure* mais comme *système*. C'est justement ce que montre notre dessin: son étrange dédoublement nous permet en effet de saisir *l'image du système*. Dans le rapprochement des deux moitiés, la « moitié du rhomboèdre » et la moitié des « restes actuels vus du Tacul », Viollet-le-Duc nous montre le lien de son travail pratique et théorique, il nous démontre ainsi ce que doit être le travail de l'architecte. C'est précisément l'oscillation entre les deux moitiés, la reformulation du géométrique en géologique et du géologique en géométrique qui produit le champ de l'architecture. Elle ne peut échapper à ce double destin, puisque nous ne sommes plus dans les grands moments de la cristallisation (symbolique). Le plus important est alors la possibilité d'un travail « imaginaire » de l'architecture, sa reconnaissance.

Ainsi que nous avons cherché à le faire comprendre à partir du dessin de Viollet-le-Duc, l'image existe rarement de façon autonome. Lorsqu'elle représente quelque chose, la chose lui vole sa réalité. Seule l'idéalité de l'objet (sa virtualité) représentée dans la moitié du rhomboèdre comme idéalité de la montagne, peut faire en sorte que l'image concrète de la montagne en tant que ruine de la montagne puisse commencer à avoir un lieu et un sens.¹⁰

Il n'y a que dans le déclic du « géologique » au « géométrique », dans le travail du dessin qui permet ce déclic visuel (nous soulignons encore le

décalage des deux moitiés selon l'axe vertical), que l'image peut commencer à exister d'elle-même.¹¹

Le choc de l'image démonte l'automatisme de la lecture habituelle, du rapprochement quotidien. D'une part il permet de passer de la perception d'un objet représenté à un regard sur l'image. D'autre part l'idéalité de l'objet représenté nous garantit la réalité de l'image, la possibilité de son travail imaginaire.

Cependant la figuration du modèle est une autre chose encore. Ici nous retrouvons le représenté, dans toute sa potentialité: la montagne, dans sa différence irréductible à chaque moment de la représentation. La montagne existe et elle existe par l'image dans toute sa force signifiante, avec toute la puissance de son sens historique (c'est ici que pour Viollet-le-Duc l'histoire de l'architecture devient possible): mais elle est toutefois toujours restée *une chose*, un lieu extraordinaire. La beauté de la montagne, qui vaut pour toute la terre, est qu'en prenant forme, elle perde sa Forme (originelle). Ce n'est pas un jeu de mot, c'est ce que nous avons lu dans l'article « Style » du *Dictionnaire*: tout doit passer par la construction de la terre.

Est-ce encore l'opposition: Architecture/Nature?¹² Peut-être, mais il faut aussi savoir se soustraire à cette antique dialectique car elle fonctionne selon de trop nombreuses positions. Nous pouvons rappeler simplement que dans son article « Echelle » du *Dictionnaire*, Viollet-le-Duc retrouvait la nature elle-même... comme architecture: « Si c'est là le but de l'art, le Mont-Blanc est fait pour désespérer tous les architectes, car jamais ils n'arriveront à faire un édifice qui ait à ce degré le mérite de réduire à néant tout ce qui l'entoure. »

Ici l'humour de VID s'exerce contre ses confrères. La critique du monumental se fonde sur la notion d'« échelle »: « Un monument comme l'arc de triomphe de l'Etoile, c'est-à-dire hors d'échelle avec tout ce qui l'entoure, une porte sous laquelle passerait une frégate matée. »¹³

Et se précise définitivement l'idéal de Viollet-le-Duc, c'est l'idéal du type. Si pour la Cathédrale (Fig. 5), le dessin fut fait « afin de donner une idée de ce que devait être une cathédrale du XIII^e siècle, complète, achevée telle qu'elle avait été conçue, nous reproduisons une vue cavalière d'un édifice de cette époque, exécuté d'après le type adopté à Reims ». Ce dessin, qui a été intitulé « Cathédrale idéale »¹⁴, est en fait l'idéal d'un type. Si la cathédrale de Reims a un rôle comparable aux aiguilles de la chaîne du Mont-Blanc, pour l'un la différence de nature (le glissement du géologique au géométrique) est lisible grâce à la double image que nous en avons, alors que pour l'autre la solitude de la cathédrale et la nature même de l'image ne nous permettent pas de voir, donc de savoir, s'il s'agit d'un modèle ou d'une figure.

Il faut en effet rappeler à propos de Viollet-le-Duc, comme le faisait justement Hubert Damisch, ce qu'est le modèle: « ... le concept de *modèle* me paraît fournir un instrument particulièrement indiqué... à condition que l'on accepte le principe de base de la méthode structurale, à savoir que la notion de structure ne se rapporte pas à la réalité empirique mais aux modèles construits d'après elle (cf. C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 305. »¹⁵

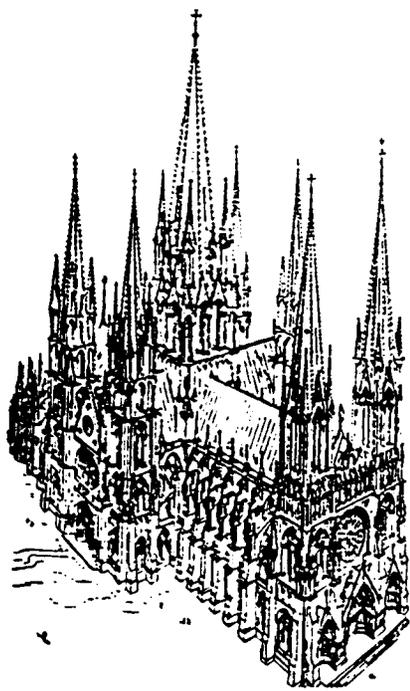


Fig. 5. « Donner une idée de ce que devrait être une cathédrale du XIII^e siècle, complète, achevée telle qu'elle avait été conçue », E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, article « Cathédrale ».

Si l'on se souvient de notre dessin, de sa duplicité, l'ambiguïté de la lecture du dessin de la Cathédrale va pouvoir se développer malgré l'unicité de l'image. Il y a en effet deux manières de voir ce dessin, il peut être modèle ou figure. Le modèle renvoie au concept de restauration, alors que la figure représente une restauration. Ce dessin n'est en effet pas la restauration de Reims, même si « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire » et qu'il s'agit de « le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné »¹⁶. Le dessin de Cathédrale en tant qu'image du « type adopté à Reims » est un modèle.

On peut ainsi mieux comprendre le concept même de restauration chez Viollet-le-Duc qui fut très controversé. Mérimée lui-même donnait à la restauration un sens très différent: « Par restauration, nous entendons la conservation de ce qui existe et la reproduction de ce qui a manifestement existé. »¹⁷

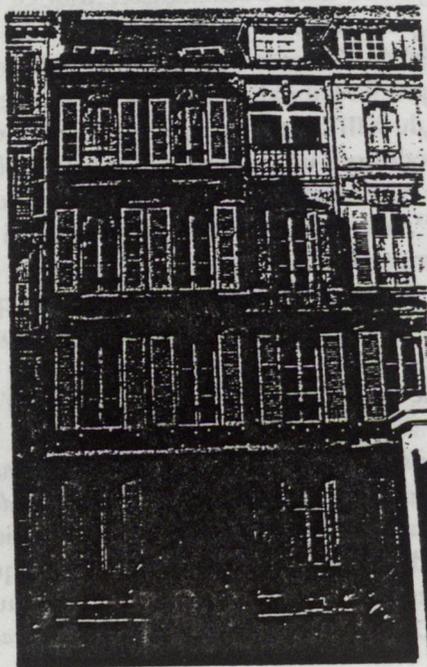
Toutefois, si pour Viollet-le-Duc la restauration est un travail de l'« idéal », c'est en tant que projet d'architecture. Il ne peut donc y avoir restauration que s'il y a une idée d'architecture précisée, idée non pas d'un passé architectural, mais au sens du *projet*, dans son vrai sens de pensée du futur. D'ailleurs l'article « Restauration » commence ainsi: « Restauration, le mot et la chose sont modernes. »

Pour comprendre vraiment le sens des restaurations de Viollet-le-Duc, il faut examiner ses autres constructions. Les maisons de rapport par exemple. Elles disparaissent dans les rues de Paris tant elles sont proches du type de maison de ville de leur époque.¹⁸ De même les « maisons des champs », désormais bien étudiées grâce à Jacques Gubler, cherchent-elles à se rapprocher le plus possible du type « chalet »: ainsi le « chalet de la Côte » à Chamonix et « La Vedette » de Lausanne. « Or dans le beau quartier des Mousquines, la maison de Viollet-le-Duc fait figure – et cela dès 1900 – de parent pauvre. « La Vedette » a été construite manifestement comme le contraire d'un monument. Son image architecturale et sa décoration ne sont ni d'une villa, ni d'un château, ni d'un petit palais. « La Vedette » n'est autre qu'un chalet pétrifié, un bloc de maçonnerie sous un toit à deux pans... « La Vedette » propose l'archétype de l'habitation humaine, une image épurée qui se veut élémentaire et universelle. »¹⁹ On comprend mieux la critique du « monumental » développée à l'article « Echelle » du *Dictionnaire* et l'importance du concept d'échelle.

Dans l'introduction à son livre sur le *Massif du Mont-Blanc*, Viollet-le-Duc nous en donne une autre démonstration: « De fait notre globe n'est qu'un grand édifice dont toutes les parties ont une raison d'être; sa surface affecte des formes commandées par des lois impérieuses et suivies d'après un ordre logique.

» Analyser curieusement un groupe de montagnes, leur mode de formation et les causes de leur ruine; reconnaître l'ordre qui a présidé à leur soulèvement, les conditions de leur résistance et de leur durée au milieu des agents atmosphériques, noter la chronologie de leur histoire, c'est, sur une plus grande échelle, se livrer à un travail méthodique d'analyse analogue à celui auquel s'astreint l'architecte praticien et

Fig. 6. Maison Courmont, 28, rue de Liège, à Paris, construite en 1848 par E. Viollet-le-Duc. Cliché Pierre Sady.



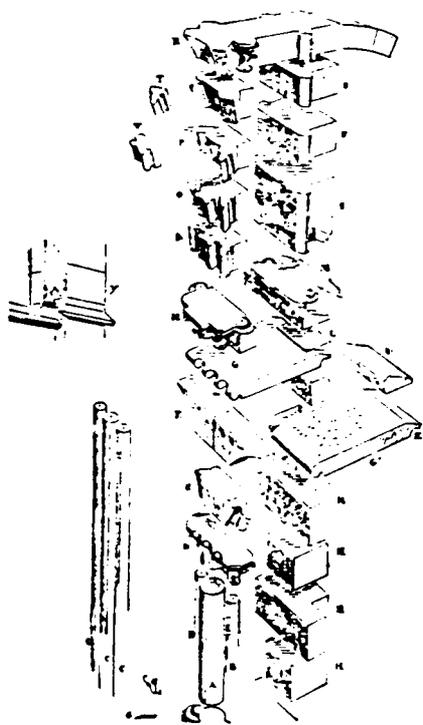


Fig. 7. « Disséquons cette construction pièce à pièce... », E. Viollet-le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture, article « Construction ».

archéologue qui établit ses déductions d'après l'étude des monuments.»²⁰

L'analogie est bien précisée: analyse de la montagne, analyse des monuments, mais « sur une plus grande échelle ». Et c'est le dessin comme technique qui permet de travailler scientifiquement à des échelles différentes.

Le double rôle du dessin analytique, heuristique, et de synthèse, de représentation, est toujours présent chez Viollet-le-Duc. La mise en parallèle du dessin de Cathédrale et du démontage du « système gothique » le montre parfaitement²¹ (Fig. 7).

L'on revient à ce que Pol Abraham ne pouvait encore percevoir en 1933, bien qu'il en eût eu l'intuition: « La synthèse (que Viollet-le-Duc) a élaborée, non seulement de l'architecture médiévale, mais de l'art du Moyen Age tout entier et, même, de son ordre historique et social, est un monument de la pensée dont la beauté intrinsèque doit survivre à la ruine de la doctrine. »²² Quelle est la « beauté intrinsèque » de « ce monument de la pensée »? Qu'est-ce qui en est le *lien* ou du moins quelle image pouvons-nous en avoir?²³ « Les matières premières du Mont-Blanc, le roc, la neige et la glace, se composeraient de cristaux polyédriques réduisibles au triangle équilatéral.

Or ce triangle équilatéral constitue pour Viollet-le-Duc, la loi fondamentale de la société...

Visant la beauté et l'harmonie sociale, la meilleure architecture suivrait une discipline de composition géométrique fondée sur le triangle.»²⁴ Gubler nous donne ici la clé. Le lien est donc une figure géométrique qui sert aussi de modèle de pensée. Et le triangle équilatéral est aussi modèle pour l'histoire de l'architecture, ce qui permet de mettre en place un processus de théorisation de l'architecture à travers son histoire.

Ainsi les grands moments de l'histoire prennent-ils place symboliquement selon un triangle dont la base a pour pôle d'un côté la Grèce, le Dorique, la construction en plate-bande pensée par le bas, à partir du plan, de l'autre Rome et sa construction par concrétion. Au sommet, l'architecture gothique, l'idéal de l'architecture, caractérisée par l'« élasticité » et pensée par le haut, par le système des voûtes.²⁵

On voit qu'il ne s'agit pas de l'« anthropomorphisme de la structure » dont nous parlait Pol Abraham, mais de quelque chose de beaucoup plus élaboré conceptuellement. Ce qu'avait déjà bien vu Hubert Damisch. Toutefois «... l'architecture telle que l'entendait Viollet-le-Duc n'en a pas moins sa raison première et son fondement dans la bâtisse et pour prendre le mot dans le sens que lui assigne depuis Vitruve la théorie de l'architecture, dans la *structure* elle-même ».²⁶

Pour terminer, rappelons que petit Jean devenu grand ne pourra choisir définitivement sa carrière, architecte bien sûr — mais dans un sens moderne —, qu'après un voyage de « Douze jours dans les Alpes », chapitre XVII de l'*Histoire d'un dessinateur* dont la morale ultime, les derniers mots sont: « Le dessin enseigné comme il devrait l'être et comme M. Majorin prit la peine de l'enseigner à petit Jean est le meilleur moyen de développer l'intelligence et de former le jugement, car on apprend ainsi à voir, et voir c'est savoir. »

¹ Viollet-le-Duc. *Centenaire de la mort à Lausanne*, catalogue de l'exposition au Musée historique de l'Ancien Evêché, 22 juin - 30 septembre 1979. Dessin publié p. 208 sous le N° 117 de l'exposition avec ces indications: « non signé, non daté, cachet VID. Plumes et encre de Chine 0,262 x 0,200. Fonds VID Neuilly/S. N° 61 000. »

² *Il piccolo Hans*, rivista di analisi materialistica, N° 35, juillet/septembre 1982, pp. 109-118. Je repars de ce texte dont la question sous-jacente était l'articulation du symbolique, de l'imaginaire et du réel dans le travail des architectes à partir du rôle de l'image que l'on pouvait discerner dans ce dessin.

³ Cf. deux articles du catalogue de l'exposition de Lausanne 1979: Jacques Gubler, « Viollet-le-Duc et l'architecture rurale », pp. 111-120 et Robin Middleton, « Viollet-le-Duc et les Alpes: la dispute du Mont-Blanc », pp. 101-110, précieuses contributions au travail de Viollet-le-Duc dans les Alpes.

⁴ Après un premier bref essai d'analyse spécifique du rôle de l'image, ce sont plutôt ici les enjeux respectifs de l'image et du dessin que je voudrais commencer à traiter.

A la page 165 de son *Histoire d'un dessinateur*, Viollet-le-Duc parle précisément de « l'enseignement des choses » (« chose » est en italique dans le texte). Ce livre, de la série des ouvrages destinés à la jeunesse, le premier étant *Histoire d'une maison* de 1873, date du début des travaux de restauration de la Cathédrale de Lausanne, est un merveilleux récit de l'enseignement idéal selon Viollet-le-Duc. Le dessin y joue le premier rôle aussi bien pour l'éducation (« car on apprend ainsi à voir, et voir c'est savoir ». Derniers mots du livre.) que pour la production (cf. le dernier chapitre « Bâtons dans les roues »).

Cf. également l'article de Georg Ger-mann, « Viollet-le-Duc, théoricien et professeur », pp. 9-18, in *Catalogue Lausanne 1979*, *op. cit.*

⁵ L'article de Jacques Gubler traite ici précisément de ces glissements disciplinaires, cf. « Architecture et géographie: excursions de lecture ainsi que deux manifestes de Viollet-le-Duc », pp. 91-108.

⁶ Article « Style » du *Dictionnaire*, p. 478, cf. suite p. 479 à 481.

⁷ In *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Vincent, Fréal et Cie, Paris 1934, publication de la thèse que Pol Abraham soutint en 1933 à l'Ecole du Louvre et qui suscita de vives controverses. Elle introduisait une argumentation scientifique et expérimentale (fondée sur les ruines des cathédrales gothiques de la guerre 14-18 et les recher-

ches de l'ingénieur V. Sabouret) au sein de travaux de disciples de Viollet-le-Duc qui n'avaient pas saisi toute sa pensée architecturale.

Dans le deuxième numéro du *Journal d'histoire de l'Architecture de l'Ecole d'Architecture de Grenoble*, à paraître fin 1988, nous reprendrons l'histoire de cette querelle que nous pourrions réévaluer grâce aux travaux les plus récents des professeurs William Clark (Queens College New York) et Robert Mark (Princeton) exposés lors du séminaire « Les nervures gothiques et leur histoire », les 15 et 16 mars 1988, post-diplôme « Les Métiers de l'Histoire. Architecture et Territoires » de l'EAG.

⁸ Cf. Hubert Damisch, présentation du recueil: *Viollet-le-Duc. L'architecture raisonnée*, collection « Miroirs de l'art », Hermann, Paris 1964.

⁹ Article « Style » du *Dictionnaire*, tome VIII, p. 477 et p. 475, in H.D., *op. cit.*, p. 149 et p. 146.

¹⁰ Il faut renvoyer ici à deux formes de travaux scientifiques: d'une part, en ce qui concerne l'« imaginaire », à Jacques Lacan, précisément au chapitre « La Topique de l'imaginaire » (cf. en particulier *L'expérience du bouquet renversé*) du *Séminaire livre 1. Les écrits techniques de Freud*, Seuil, Paris, 1975; d'autre part à Jacques Guillerme pour la « cristallisation »; bien que la métaphore soit souvent utilisée, la pensée scientifique s'en est éloignée, cf. « Notes pour une histoire de la régularité », in *Revue d'Esthétique*, N° 324, 1970.

On aura compris que nous ne voulons pas traiter ici du statut de l'architecture dans l'histoire de la pensée scientifique, mais de la possibilité d'un travail de l'imaginaire pour l'architecture, imaginaire « normalement » étouffé par la « réalité » (de l'objet) et la puissance du symbolique (quoi qu'en disent certains).

¹¹ *L'Histoire d'un dessinateur* (*op. cit.*) nous parle précisément de la *géométrie* et de la *géologie*; cf. p. 32: « La géométrie est dans tout, on la rencontre partout, elle est la grande maîtresse de la nature: donc il la faut savoir si l'on veut observer et comprendre les produits de la création » et p. 182: « La géologie, c'est la science qui a pour objet l'histoire naturelle de la terre, des terrains successifs qui composent la croûte terrestre, l'étude de leur âge relatif et des révolutions qui ont modifié leur position première... Il n'y a guère de science qui soit plus utile et qui en même temps soit plus intéressante. »

¹² Cf. Werner Oechslin, « Architettura e Natura », in *Lotus International*, N° 31, 1981.

¹³ Cf. L'article « Echelle » du *Dictionnaire*, p. 152. (Viollet-le-Duc ne pouvait prévoir

que l'on s'amuserait à y passer en avion.)

¹⁴ Cf. L'illustration de la page de garde de *Viollet-le-Duc. L'architecture raisonnée*, *op. cit.*

¹⁵ Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶ Cf. l'article « Restauration » du *Dictionnaire* p. 152.

¹⁷ Cité par Stephen Bayley in « Viollet-le-Duc et la restauration », p. 27 du catalogue Lausanne 1979, *op. cit.*

¹⁸ Rarement étudiées, peu représentées; la maison de la rue de Liège se trouve p. 168 et celle de la rue de Douai p. 293; Henry-Russel Hitchcock, *Architecture: Dix-neuvième et vingtième siècles*, de l'édition en français Mardaga, 1981. 1^{re} édition anglaise 1958.

Nous avons heureusement l'article de Anne-Laure Goulet et Patrice Goulet, « Viollet-le-Duc et les immeubles de rapport », dans le catalogue de l'Exposition aux Galeries nationales du Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980, *Viollet-le-Duc*, Paris 1980, pp. 242-247.

¹⁹ Jacques Gubler, « Viollet-le-Duc Amoureux des Alpes », in *Construire* N° 36, 5 septembre 1979 p. 15; également « Viollet-le-Duc et l'architecture rurale » (*op. cit.*) et l'introduction de Jacques Gubler à l'ouvrage de Françoise Very et Pierre Saddy, *Henry-Jacques Le Même, architecte à Megève*, Editions Mardaga, Bruxelles, 1988.

²⁰ Eugène Viollet-le-Duc, *Le Mont-Blanc, étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*, Paris, 1876, pp. XV-XVI.

²¹ Cf. pp. 201-202 de la recherche fondamentale de Philippe Boudon, Hubert Damisch, Philippe Deshayes, *Analyse du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XVII^e au XVIII^e siècle par E. Viollet-le-Duc, Architecte*, A.R.E.A., Paris, 1978.

²² Pol Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, *op. cit.*, p. 103.

²³ Cf. Hubert Damisch, *op. cit.*, p. 13, à propos de la « forme » du dictionnaire: « (ce choix formel) a valeur épistémologique; et nous sommes ainsi formés, aujourd'hui, que nous puissions reconnaître dans la *discontinuité* même qui est au principe d'un ouvrage qui se veut cependant « raisonné » la marque propre du système le mieux lié que théoricien de l'architecture ait élaboré. »

²⁴ In « Viollet-le-Duc Amoureux des Alpes », *op. cit.* p. 15.

²⁵ Lors d'une conférence à Grenoble, « Viollet-le-Duc et les Alpes », le 24 février 1987, dans le cadre du post-diplôme « Les Métiers de l'Histoire », Jacques Gubler a repéré les différentes apparitions du triangle équilatéral chez Viollet-le-Duc.

²⁶ Hubert Damisch, *op. cit.*; p. 24.

Chapitre 2 **Un territoire** "Les villes et la grande ville"

2.1 Le Corbusier et la ville

2.2 Le Corbusier et les villes

2.3 L'urbanité de l'Unité d'Habitation

LE CORBUSIER ET LA VILLE

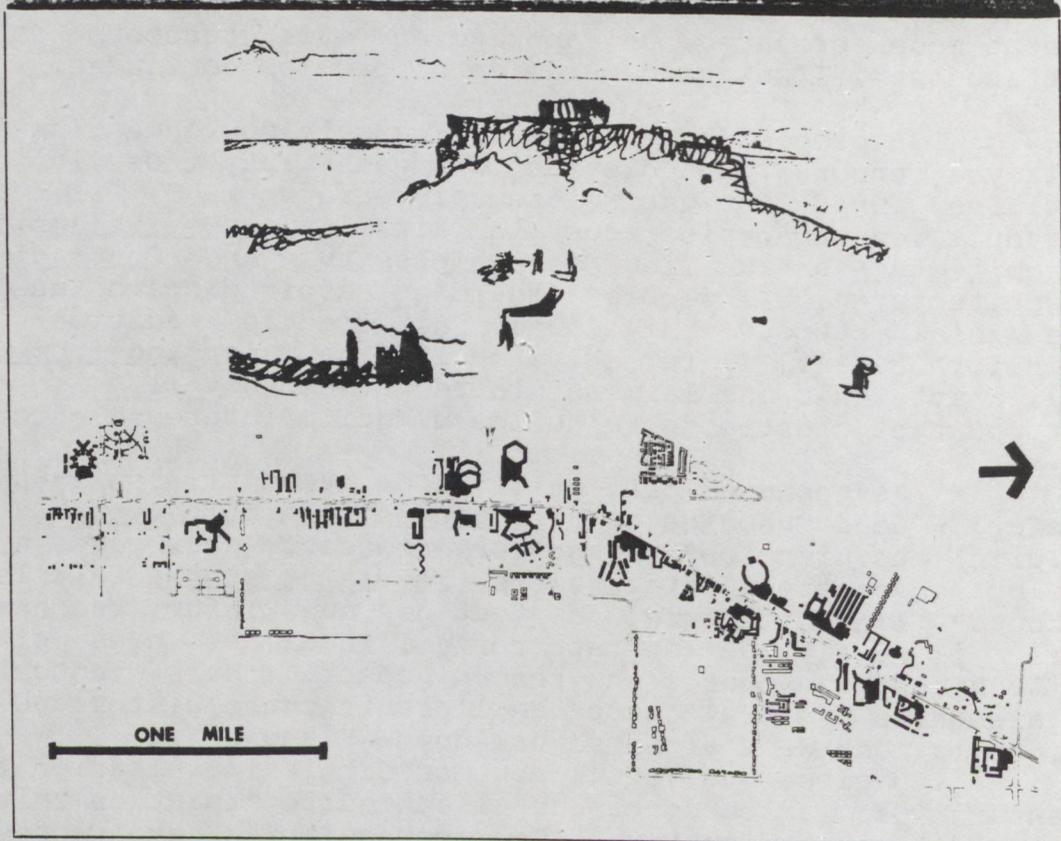
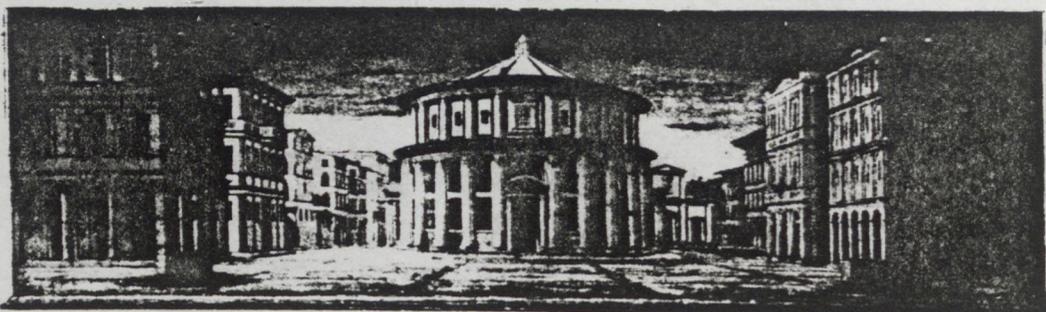
Le centenaire de la naissance de Le Corbusier tombe en pleine vogue de l'urbain en matière d'architecture ce qui oriente bien sûr notre regard sur son oeuvre toute entière. Occurrence particulièrement sympathique puisque Le Corbusier fut accusé d'être à l'origine de tous les maux de nos villes actuelles. Nous n'en sommes plus à démontrer que non: ce n'est pas lui l'assassin. Toutefois il était beaucoup plus pratique d'avoir un bouc émissaire que de devoir réellement réfléchir à la question.

Mais nous allons aussi essayer de voir le problème à un niveau plus général: chercher de cerner ce qui de la mode est l'effet - l'épiphénomène - d'un phénomène historique profond d'une part, et d'autre part: savoir jouer de l'étincelle que cette mode procure. On apprend en effet beaucoup de ces deux attitudes si l'on prend garde de ne pas les confondre.

A propos de ces modes je me suis souvenue d'un livre qui il y a encore une dizaine d'années fut très lu, critiqué, utilisé, bref fut une référence: paru en 1966, il fut ensuite traduit en français sous le titre : De l'ambiguïté en architecture (au lieu de Complexity and Contradiction in Architecture). Il semble aujourd'hui avoir disparu (au point que je n'ai retrouvé ni l'une ni l'autre édition dans ma bibliothèque!). Il fut suivi en 1972 de Learning from Las Vegas qui n'atteignit pas la même gloire me semble t-il. Et pourtant c'est aujourd'hui celui qui m'intéresse encore.

Revenons au premier livre de Venturi: en 1968 Manfredo Tafuri, dans Théories et Histoire de l'Architecture ("théories" pluriel et "histoire" singulier) consacre deux pages au sujet - ce qui en montre l'impact alors. Teorie et storia fait le tour de "toute" l'Architecture, de tout ce que Tafuri reconnaît comme tel, il suffit de se reporter à l'index des noms cités: noms d'Architectes, pour s'en rendre compte. Mais Venturi procède également à une "relecture" de l'architecture historique et c'est alors la mode de l'architecture comme "langage".

Voici ce que Tafuri nous en dit : "l'exaltation faite par Venturi de la catégorie de l'ambiguïté, peut en fait sembler stimulante à première vue. Ce n'est qu'après avoir constaté que tensions, contradictions et complexités, deviennent dans ses analyses historiques des paramètres critiques "bons à tout faire" (en français dans le texte), bons aussi bien à expliquer Blenheim Palace que l'église double de Fuga à Calvi, que les oeuvres de Furness, Lutyens, Francesco de Giorgio, Sullivan ou Alvar Aalto, que l'on découvre que l'adoption du concept d'"ambiguïté" dans l'oeuvre d'art, après Empson et Eliot, a pour but la justification de choix personnels de projets en fait plus équivoques qu'ambigus.



L'espace de Le Corbusier est encore homologue à celui d'Alberti, le sujet se situe dans cet espace, les objets sont hiérarchisés les uns par rapport aux autres. Las Vegas, c'est l'espace tabulaire sans sens, sans centre, sans point focal, qu'il soit monument ou même sujet qui regarde.

- 1 La scène comique, attribué à Alberti (1460) Palais ducal, Urbino.
- 2 L'Acropole d'Athènes, par Le Corbusier, in *Vers une Architecture*.
- 3 Plan du « strip » de Las Vegas, in *Learning from Las Vegas*, op. cit.

Alan Colquhoun dans un article de 1978, dix ans après le texte de Tafuri cité précédemment, Signe et substance. Réflexions sur la complexité: Las Vegas et Oberlin, désormais en français dans son Recueil d'essais critiques où il analyse le changement de pensée de Complexity... à Learning from Las Vegas, est encore plus sévère que Tafuri: "Il aurait été utile que Venturi fasse une distinction entre les types ambiguïté inhérents à toute oeuvre artistique (sujet de "Sept types d'ambiguïté" de William Empson) et les types qui varient selon les conditions historiques (par exemple: Le Maniérisme). Comme dans le dernier cas les ambiguïtés et les contradictions dépendent de l'existence antérieure d'un langage ou d'un style, les deux sortes d'ambiguïté sont - pour ainsi dire - superposées l'une sur l'autre. Mais ceci aurait supposé qu'on analyse l'architecture historiquement et qu'on ne traite pas l'histoire comme un simple réservoir d'exemples".

Fondamentalement Colquhoun reproche donc, comme Tafuri, le caractère a-historique des analyses de Venturi. Je reprends la suite du texte de Tafuri (p.258): "cela dit, il est inexplicable qu'un chercheur sérieux et avisé comme Vincent Scully puisse avoir écrit dans son introduction que le livre de Robert Venturi (Il s'agit de Complexity...1966) soit l'événement culturel le plus notable au sein du débat architectural après Vers une architecture de Le Corbusier. Le volume de Venturi est un texte qui adopte des moyens d'analyse en les transformant, sans aucune médiation, en méthode de "composition" cf. la suite "même les oeuvres puristes de Le Corbusier sont dominées par la pluralité de signification, le dualisme, la complexité" etc...

Le débat tourne en fait autour de deux ou trois choses:
- le problème du phénomène de mode comme stimulant
- et la conscience du danger des outils d'analyse renversés directement en outils de projets

(ainsi Tafuri dit "sans médiation" et Colquhoun comme Tafuri met l'accent sur la légèreté même des outils d'analyse)

- et enfin, ce qui réunit les deux points précédents: "l'Histoire comme simple réservoir d'exemples".

Au début des années 60, il y a une floraison de travaux historiques et théoriques sur l'architecture (en Italie surtout). Les travaux théoriques posent l'architecture comme système de communication et les travaux historiques posent la question de l'architecture comme architecture moderne et font l'histoire critique du Mouvement Moderne.

La division n'est pas toujours aussi nette entre travail historique et travail théorique.

Ainsi l'histoire critique est-elle fondée sur les deux registres avec des enjeux précisés, alors que deux filons émergent: les études sur l'architecture comme "langage" et la ville comme architecture ou L'architecture de la ville (A. Rossi).

Aujourd'hui nous allons continuer ce second filon, tout en ayant conscience de la nécessité de mener des travaux d'analyse architecturale (malheureusement pour des raisons méthodologiques ils sont assez ardues s'ils sont menés à un niveau correct et peu de gens dépensent l'énergie nécessaire à la production et à la diffusion de ces travaux - il est évident que la métaphore du "langage" ne peut plus être utilisée comme elle l'a souvent été etc...) Ainsi sous l'influence de l'Enseignement de Las Vegas nous allons tenter d'apprendre comment l'on pouvait auparavant apprendre de Rome avec un oeil américain (ou du moins étranger). Il faut également se reporter en même temps au chapitre de Le Corbusier de Vers une architecture : Architecture: la leçon de Rome. En fait Las Vegas est une leçon de ville extrême et à partir de là nous avons commencé à voir combien Le Corbusier restait traditionnel (ou classique?) dans sa manière de penser la ville et l'architecture.

Sous le titre "Le patrimoine et l'Architecte", nous avons publié, Jean-Etienne Grislain et moi-même, le résultat de nos recherches à l'Ecole d'Architecture de Lille dans le numéro spécial de "Techniques et Architecture" consacré aux "héritages anciens et modernes" n. 331, 1980, et sous une triple image: "La scène comique attribuée à Alberti" (1460) (selon Francastel) souvent intitulée "Cité idéale", peut-être due à Laurana et que l'on peut voir au Palais Ducal d'Urbino, dessous le croquis de l'Acropole d'Athènes de Le Corbusier publié dans "Vers une Architecture", puis le plan du "strip" de Las Vegas tiré de "Learning...", nous remarquons combien la ville corbuséenne était encore pensée dans la suite de la culture de la Renaissance (la perspective), même si le point de vue n'est plus unique. (trivialement dit nous passons de la photo au cinéma), alors que Las Vegas est un espace programmé, tabulaire.

Cependant ce qui nous intéressait dans ces recherches était l'assomption de tout territoire comme territoire urbain en puissance: "même le désert" pour répondre par Venturi à William Morris qui dans une conférence intitulée: "The prospects of architecture in civilisation" à la London Institution le 10 mars 1881 (publiée in "On art and socialism") disait: "L'architecture signifie la prise en considération de tout l'environnement physique qui entoure la vie humaine; nous ne pouvons pas nous y soustraire, tant que nous faisons partie de la civilisation, car l'architecture est l'ensemble des modifications et des variations introduites sur la surface terrestre pour répondre aux nécessités humaines, à la seule exception du désert proprement dit."

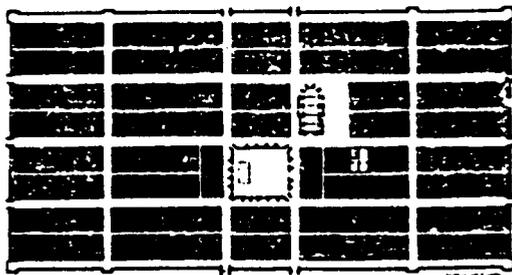
Il fallait sauter les a priori "urbains" (européens) pour pouvoir travailler ensuite tranquillement sur la ville, ses caractéristiques réelles, que ce soient celles de la "ville américaine" ou de la "ville européenne", ou de toute idée de la ville pour ne pas se laisser prendre à l'"urbain" comme style, nouveau catalogue de "bonnes formes".

Toutefois nous étions pris au piège d'un certain travail théorique en architecture qui, démarré avant de constituer ses propres outils s'arrête aux limites mêmes des outils d'analyse, mais ce travail pour être bien fait doit devenir sa propre finalité. C'est ce que fait Philippe Boudon.

ALIGNEMENT, s. m. De ce que la plupart des villes du moyen âge se sont élevées successivement sur des cités romaines ou sur les villages gaulois, au milieu des ruines ou à l'entour de mauvaises cabanes, on en a conclu, un peu légèrement, que l'édilité au moyen âge n'avait aucune idée de ce que nous appelons aujourd'hui les alignements des rues d'une ville, que chacun pouvait bâtir à sa fantaisie en laissant devant sa maison l'espace juste nécessaire à la circulation. Il n'en est rien. Il existe, en France, un assez grand nombre de villes fondées d'un jet pendant les ^{xii}^e, ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles, qui sont parfaitement alignées, comme le sont les villes de l'Amérique du nord, bâties par les émigrants européens.

Le pouvoir féodal n'avait pas à sa disposition les lois d'expropriation pour cause d'utilité publique ; et quand, par suite de l'agglomération successive des maisons, une ville se trouvait mal alignée, ou plutôt ne l'était pas du tout, il fallait bien en prendre son parti ; car si tout le monde souffrait de l'étroitesse des rues, et de leur irrégularité, personne n'était disposé, pas plus qu'aujourd'hui, à démolir sa maison bénévolement, à céder un pouce de terrain pour élargir la voie publique ou rectifier un alignement. Le représentant suprême du pouvoir féodal, le roi, à moins de procéder à l'alignement d'une vieille cité par voie d'incendie, comme Néron à Rome, ce qui n'eût pas été du goût des bourgeois, n'avait aucun moyen de faire élargir et rectifier les rues de ses bonnes villes.

Philippe Auguste, en se mettant à l'une des fenêtres de son Louvre, par une de ces belles matinées de printemps où le soleil attire à lui toute l'humidité du sol eut, dit-on, son odorat tellement offensé par la puanteur qui s'exhalait des rues de Paris, qu'il résolut de les empierrer pour faciliter l'écoulement des eaux. De son temps, en effet, on commença à paver les voies publiques ; il pouvait faire paver des rues qui se trouvaient sur son domaine, mais il n'eût pu, même à prix d'argent, faire reculer la façade de la plus médiocre maison de sa capitale, sans le consentement du propriétaire. Il ne faut donc pas trop taxer nos aïeux d'instincts désordonnés, mais tenir compte des mœurs et des habitudes de leur temps, de leur respect pour ce qui existait, avant de les blâmer. Ce n'était pas par goût qu'ils vivaient au



milieu de rues tortueuses et mal nivelées, car lorsqu'ils bâtissaient une ville neuve, ils savaient parfaitement la percer, la garnir de remparts réguliers, d'édifices publics, y réserver des places avec portiques, y élever des fontaines et des aqueducs. Nous pourrions citer comme exemples les villes d'Aigues-Mortes, la ville neuve de Carcassonne, Villeneuve-le-Roy, Villeneuve-l'Archevêque en Champagne, la ville de Monpazier en Périgord, dont nous donnons le plan (1) ; la ville de Sainte-Foy (Gironde). Toutes villes bâties pendant le ^{xiii}^e siècle.

VIOLLET - LE - DUC, article Alignement, Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Tome I, ed. F.

DE NOBELE.

Après une seconde phase d'élaboration théorique, laissée en suspens sciemment, nous sommes repartis sur des travaux historiques.

Il semblerait en effet, que dans toute l'architecture (moderne) passe une "idée de ville", même si celle-ci n'est pas explicitée. Ainsi Auguste Choisy dans son "Histoire de l'architecture" au chapitre sur le "Pittoresque" (il s'agit de la Grèce antique et particulièrement de l'Acropole) laisse poindre une critique de la ville du XIXème, Paris. Et Viollet-Le-Duc dans son "dictionnaire"... à l'article "Alignement" donne une idée de la "bonne ville" par dénégalion (avec l'exemple de Monpazier en Périgord): "Ce n'était pas par goût qu'ils (les gens du moyen-âge) vivaient au milieu de rues tortueuses et mal nivelées, car lorsqu'ils bâtissaient une ville neuve, ils savaient parfaitement la percer, la garnir de remparts réguliers, d'édifices publics, y réserver des places avec portiques, y élever des fontaines et des aqueducs". (Les deux exemples de Choisy et Viollet-le-Duc n'échappent pas à Le Corbusier qui en emprunte les illustrations).

Les choses toutefois se compliquent à notre époque: depuis 1910 (Philippe Duboy dirait 1913 puisqu'il parle de la France et qu'en France on peut dater de 1913 la naissance d'un urbanisme alors qu'en Allemagne (et ailleurs en Amérique...) 1910). Nous allons voir avec Le Corbusier ce qui se passe à la naissance de l'urbanisme moderne. En fait ce que l'on nomme indistinctement aujourd'hui l'"urbain" est fait de deux domaines contradictoires: les villes et l'urbanisme. Si beaucoup d'architectes aujourd'hui feignent d'ignorer l'existence, ou la nécessité historique de l'urbanisme ce n'est que par une sorte de retour des choses après la domination de l'urbanisme. Il faut absolument aujourd'hui prendre en considération à la fois les villes ET l'urbanisme.

C'est une conclusion à laquelle je suis arrivée après le travail avec Jacques Lucan et Odile Seyler publié sous la forme d'un rapport de recherche: "L'architecture et ses terrains" (SRA 1985). Dans la première partie intitulée: "Architecture - Urbanisme - Villes" (au pluriel) j'expose la nécessité d'étudier la double articulation des dialectiques architecture/Villes et architecture/urbanisme. En effet si l'on n'étudie pas l'architecture sous ce double rapport, si l'on reste au stade d'une qualité indifférenciable d'architecture urbaine, c'est l'architecture qui perd ses qualités, perdant sa spécificité, et donc tend à disparaître puisqu'elle ne se reproduit plus comme discipline autonome, donc comme Art et comme Métier. Je terminais disant qu'il fallait faire des études de cas. Le Corbusier bien sûr est un des premiers à examiner.

On a beaucoup reproché à Le Corbusier "son urbanisme". Ce sont ceux qui lui faisaient ce reproche qui ne savaient pas voir son architecture. Et mon inquiétude était qu'aujourd'hui, où très souvent on attribue peu de valeur à l'architecture en tant que telle (d'où également le peu d'analyses architecturales

spécifiques) pour privilégier de souvent prétendues "formes urbaines", une fois de plus on éclipsât l'architecture de Le Corbusier n'ayant pas les yeux pour la voir.

S'il n'y a pas un certain travail ou une certaine culture pour inventer le regard, ce regard n'existe pas (repensez à tout ce qu'Andy Warhol nous a fait voir), de plus les idées préconçues empêchent de regarder. Toutefois nous avons tous des idées préconçues. Le Corbusier aussi. Il ne fera que vérifier un certain nombre de choses. Cependant, par réaction, sous l'effet de New-York, et là il s'agit d'un travail inconscient, au retour il va voir Paris tout autrement. Et il verra les villes en général, les villes réelles. Mais cet effet n'est possible que par la disparition du concept qui jusque là lui permettait de penser la Ville, son urbanisation, son urbanisme, il s'agit du concept de Grande Ville qui lui cachait les villes: pensant la Ville, il ne voyait pas Les Villes. C'est à dire qu'elles n'étaient pas des entités spécifiques, des réalités quotidiennes. Elles n'étaient pour lui que des problèmes à résoudre (urbanisme) ou bien Paysage (architecture ou accident pittoresque - cf la lecture de Le Corbusier de Camillo Sitte et de tous les autres, et ses dessins, cf La recherche de Philippe Duboy). La ville n'avait qu'une réalité virtuelle ou plutôt n'existait que comme représentation.

J'ai commencé à développer ce problème de la Grande Ville comme idée de Ville dans l'introduction à l'édition en langue française du livre "Otto Wagner.1841-1918. La Grande Ville à croissance illimitée. Une origine de l'architecture moderne" (cf. annexes) de Geretsegger et Peintner. Disons simplement que ce concept élaboré en Allemagne par les philosophes (Simmel) repris par les économistes (Sombart) et les architectes sera utilisé par Le Corbusier (peut-être le seul architecte en France à l'utiliser alors) cf. Urbanisme 1925. Ce concept de Grande Ville sert pour toute l'architecture moderne de lieu de synthèse en masquant la division opérée par l'urbanisme dans la culture urbaine. Désormais il y a d'un côté l'urbanisme, de l'autre les Villes ... C'est pour cela que depuis lors nous sommes obligés de refaire l'histoire des Villes et que Le Corbusier qui avait parfaitement ressenti ce problème lors de sa visite à l'exposition du Grand Berlin en 1910 organisée par Werner Hegemann, va se lancer dans le travail du manuscrit sur la "Construction des Villes".

Mais, s'il va beaucoup apprendre "dans les villes", tant que fonctionne pour lui le concept de Grande Ville, qui va s'éteindre de 1930 à 1933, de la "Ville Radieuse" à la "Charte d'Athènes", il ne peut apprendre des villes qu'en bibliothèque, ce n'est qu'ensuite qu'il pourra apprendre directement des villes.

Françoise VERY

extrait de la conférence prononcée à l'Ecole d'Architecture de Marseille le 3 mars 1987.

LE CORBUSIER ET LES VILLES

"Voilà le paradoxe: comment se moderniser et retourner aux sources? Comment réveiller une vieille culture endormie et entrer dans la civilisation universelle?" Paul RICOEUR, Histoire et vérité (ed. Le Seuil p.293)

Il s'agit en effet déjà de cela en 1910 pour Charles Edouard Jeanneret lorsqu'à Berlin il découvre l'urbanisme et décide dans la foulée de rédiger un traité sur La construction des villes. Il a l'intuition du paradoxe que représente la coexistence des villes et de l'urbanisme, dont l'antagonisme intrinsèque signe la fin de la culture urbaine traditionnelle et le développement inexorable de l'urbanisme moderne. De la même manière d'ailleurs que pour l'objet architectural, il va jouer le paradoxe comme méthode, et proposer une synthèse de ces deux mondes contradictoires: les villes et l'urbanisme.

En ce début de 20ème siècle il n'est pas le seul; en effet un concept, élaboré philosophiquement d'abord (Georg Simmel), puis emprunté par des architectes de langue allemande et utilisé en économie (Werner Sombart), permet cette synthèse au niveau théorique: c'est La Grande Ville (Die Groszstadt) dont Le Corbusier présente son interprétation dans Urbanisme, livre publié en 1925: "Les grandes villes sont des ateliers spirituels où se produit la force du monde". La Grande Ville comme concept va permettre de penser la Ville, d'en imaginer une forme moderne, il s'agit alors d'urbanisation et d'extension possible à tout le territoire, ce que régit l'urbanisme moderne.

Ce qui nous intéresse particulièrement ici est le fait que tant que le concept de Grande Ville est opératoire pour Le Corbusier, il ne voit pas les villes "réelles", il ne voit pas réellement les villes comme lieux de la vie quotidienne. Ainsi Paris n'est-il jusqu'à son retour de New-York qu'un lieu abstrait. Ce sont ces transformations dans la manière de penser la Ville et leur impact sur la façon d'apprendre des villes que nous voudrions évoquer ici.

BERLIN

Avant de vivre à Berlin, Le Corbusier va séjourner dans deux Grandes Villes, Vienne et Paris. Mais il ne fait qu'y subir douloureusement la Grande Ville, sans se construire intellectuellement afin de pouvoir y vivre, c'est à dire sans trouver son autonomie intellectuelle. Et à Berlin c'est encore très difficile. En 1910 CH.E. Jeanneret travaille chez Peter Behrens, et d'après les lettres qu'il envoie à ses parents, à ses amis ou à son maître Charles L'Eplattienier, Behrens est extrêmement distant. Jeanneret explique cependant très bien la situation allemande d'alors dans le rapport qu'il rédige pour son école de La Chaux-de-Fonds: Etude sur le Mouvement décoratif en Allemagne (L'Eplattienier voulait en effet à l'instar de l'Allemagne du début du siècle créer une école nouvelle d'Arts Appliqués ou Métiers d'Art, l'exemple le plus connu de ces écoles rénovées étant celui de Van de Velde à Weimar). Berlin est la ville moderne par excellence, capitale d'un jeune Etat, l'industrie y est en pleine expansion. Behrens a été nommé en 1907 "conseiller artistique" de l' AEG (Allgemeine Elektrizität Gesellschaft), un des exemples de "cartel" étudiés par Lénine dans L'impérialisme. Stade suprême du capitalisme (1919). De fait il est en train de réaliser ce qu'une association de 12 artistes et de 12 industriels, également créée en 1907, rêve de réaliser: la synthèse Art-Industrie. Il s'agit du Werkbund que Ch. E. Jeanneret traduit Le Lien pour l'Oeuvre. Walter Gropius, organisant en 1919 à Weimar l'école du Bauhaus (une partie vient de l'école réorganisée par Van de Velde), pousse le plus loin après la guerre ces idées d'avant 14. Cependant Behrens en l'espace de 7 ans va faire le tour des possibilités concrètement, du dessin du sigle de l'usine, au papier à lettre du directeur, du calendrier aux logements des ouvriers en passant par les usines et ce que l'on y fabrique: ustensiles électriques en tout genre. La Turbinenfabrik va être publiée dans toutes les histoires de l'architecture. Cette modernité évidente de Behrens et Berlin inspire le jeune Jeanneret.

Mais c'est l'exposition du Grand Berlin qui va être l'événement le plus stimulant. Le Corbusier la décrit ainsi: "Les projets furent exposés dans la salle d'honneur; c'était énorme, gigantesque, impressionnant et peut-être très beau. On sent là-bas des hommes capables d'affronter dorénavant n'importe quel problème. Berlin voulait être non seulement pratique, hygiénique, agréable, mais belle aussi et il y avait dans le décret de ce concours qui dura des années, un peu de cette fierté florentine qui fit s'ériger la Coupole de Sainte-marie des Fleurs." Il y décide la rédaction d'un traité sur la Construction des villes, il y travaillera trois jours à l'exposition de Berlin, puis, cinq ans après, trois mois à la Bibliothèque Nationale à Paris.

PARIS

De Paris que va-t-il apprendre? Il a appris des frères Perret dès 1908. Lorsqu'il est à Vienne dans sa chambre d'hôtel en train de dessiner des projets de maison pour La Chaux-de-Fonds, il se plaint d'être "brimé à chaque pas", il doit apprendre sa technique, ce sera le béton armé... Mais qu'apprend-il de la ville elle-même?

En 1916, il va décider d'y vivre, peut-être les soucis que lui cause la villa Schwob, emportent-ils la décision définitive...

Paris, après Haussmann, peut sembler une ville moderne au XIXème siècle, mais la ville moderne de Le Corbusier est celle du 20ème siècle.

Paris va devenir son terrain d'exercice. Il n'en semble voir alors que les monuments (si l'on en juge par le Plan Voisin). Il peut cependant voir autre chose que l'architecture reconnue, que l'"architecture savante", puisqu'il dessine les maisons en bois d'Istanbul par exemple. S'il s'agit d'un effet de l'exotisme, il démontre en retour que Paris est assimilé comme Patrie. Cela précise également l'enjeu particulier des maisons, des vraies maisons, celles d'une "vieille culture" (la Méditerranée). Concrètement Paris sera surtout alors le lieu de la rencontre du peintre Ozenfant, le lieu de la peinture.

VIENNE

C'est la première Grande Ville où Le Corbusier a vécu. Qu'y a-t-il vu? Le Steinhof d'Otto Wagner. Et l'on ne peut que cerner ce qu'il n'a pas compris, ce que beaucoup d'autres après lui ne comprendraient pas non plus. Il lui manque alors encore un document essentiel pour pouvoir comprendre l'enjeu de l'architecture d'Otto Wagner, l'étude: Die Groszstadt ne sera publiée qu'en 1911. Toutefois si le Corbusier ne pense pas l'architecture moderne comme fondée sur la division traditionnel/moderne au contraire de ce qu'écrira l'histoire simple de l'architecture moderne, il pensera néanmoins toujours en terme d'objets même lorsqu'il s'agit d'une mégastructure comme le plan Obus d'Alger. C'est ce qui lui interdit de comprendre la modernité d'Otto Wagner qui bien sûr se signale par l'usage de matériaux nouveaux comme l'aluminium, par ses idées territoriales d'organisation "à l'infini", mais qui se marque plus encore peut-être pour nous presque un siècle plus tard dans le travail du décollement de l'image de l'objet pour donner à la Groszstadt sa qualité.

ALGER

A l'échelle du paysage, de la Méditerranée toute entière, le Plan Obus est encore au début des années trente, une proposition où l'objet architectural est tout:

- il organise le territoire (urbanisme)

- il est structure urbaine (architecture)
- il est donc Architecture.

Ce projet de Grande Ville, synthèse absolue, se révélant impossible autant comme objet à faire construire que comme idée à faire accepter, les propositions de Le Corbusier vont marquer un pas en arrière: Nemours, le bastion Kellermann... Il faudrait également examiner de près les réactions du CIAM de Bruxelles de 1930 où, face aux cités-jardins de ses collègues, Le Corbusier présente la Ville Radieuse.

MOSCOU

La Ville Radieuse est la forme la plus aboutie de l'utopie de la Grande Ville de Le Corbusier. Mais si " la "Ville Radieuse" est née, lors du voyage d'un intellectuel, quelque part entre Moscou et Paris", ainsi que l'affirme Thilo Hilpert, elle va bientôt mourir.

ATHENES

Le CIAM prévu à Moscou n'aura pas lieu. Il sera remplacé en 1933 par une croisière sur le Patris II de Marseille à Athènes et un colloque à Athènes. Ce CIAM dont découle la Charte d'Athènes sera le coup définitif porté aux rêves de Grande Ville.

Un autre modèle de ville symboliquement fort, marqué cette fois-ci du sceau du primitif: la Cité antique va jouer désormais le rôle d'Idée de ville: Le Corbusier avait déjà appris de l'Acropole et de Choisy... On peut penser que Chandigarh est la réalisation de ce mythe renouvelé.

MARSEILLE

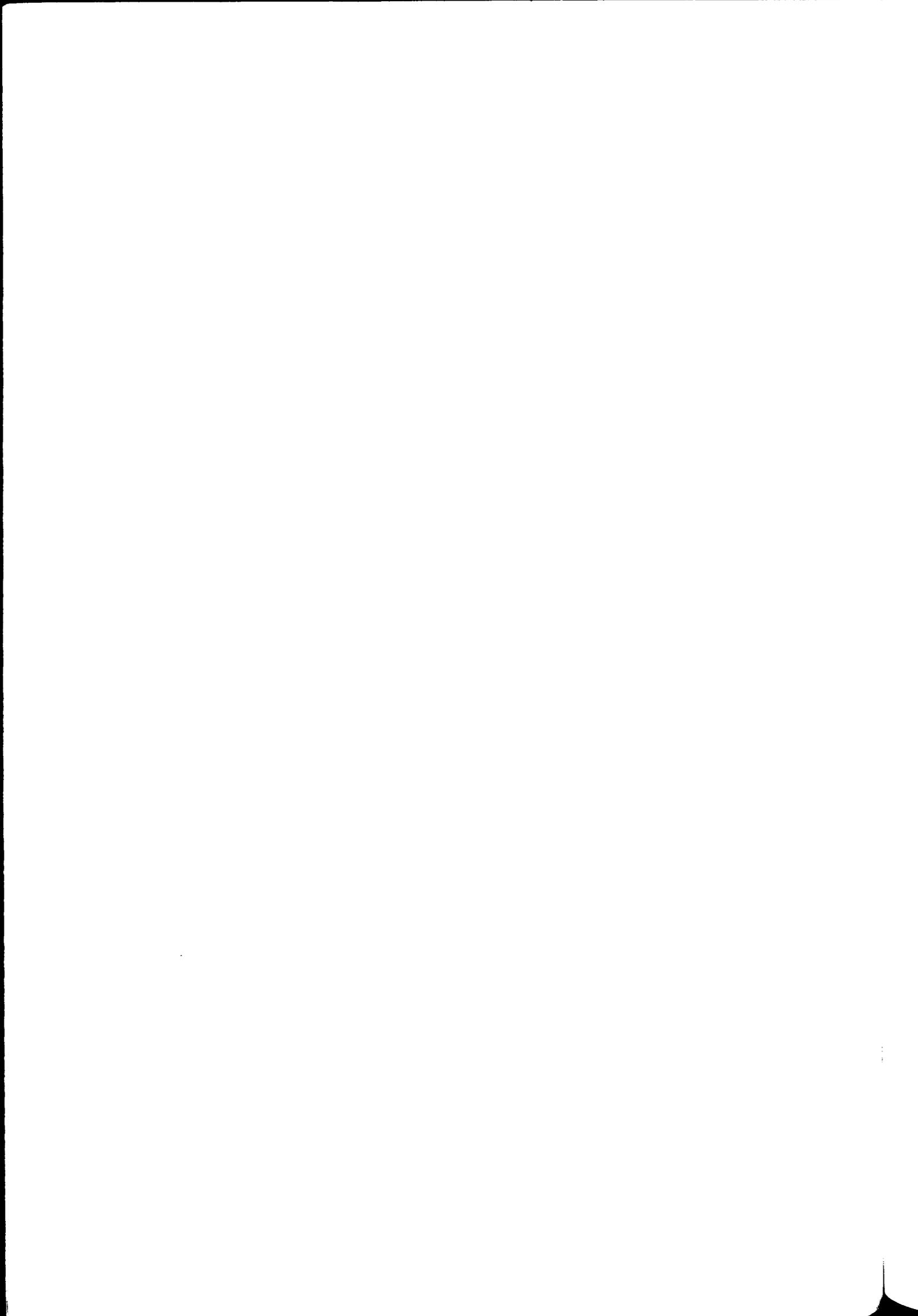
Mais c'est à Marseille, je crois, que va se trouver pour la première fois réalisée la synthèse de l'apprentissage des villes de Le Corbusier et du même coup démontrée l'efficacité du paradoxe comme méthode.

Après Alger, à propos de laquelle on a dit que le Plan Obus était la synthèse la plus aboutie, et au retour de New-York (1937), où si Le Corbusier ne fait que vérifier ce qu'il pensait déjà de l'"USA", il y est cependant marqué, inconsciemment peut-être, par la force de la vie urbaine, il considère Paris tout autrement, Paris devient une ville concrète après n'avoir été qu'un support théorique, une ville abstraite. À New-York il voit réalisés de nouveaux objets urbains que sont les gratte-ciel, alors que depuis plusieurs années déjà il se posait la question de l'isolement de l'objet architectural, ayant compris à Alger l'impossibilité institutionnelle de construire à l'échelle du paysage.

L'Unité d'Habitation de Marseille est un objet urbain spécifique comme un gratte-ciel qu'il ne faut pas confondre avec une "barre", type architectural bien différent issu d'une autre

culture, qui n'existe qu'avec les "tours". Barres et tours sont nées ensemble de la composition telle qu'on la pratiquait aux Beaux-Arts dans les années trente.

L'Unité d'Habitation est toutefois un objet urbain doublement paradoxal. En effet, de la maison elle fait un monument, et elle garde l'ambition de la symbiose de la civilisation universelle, l'urbanisme moderne, et d'une "vieille culture", la ville.



L'URBANITE DE L'UNITE D'HABITATION DE MARSEILLE

"Laissez-moi vous affirmer qu'un homme comme moi, qui s'est consacré pendant trente années à l'étude de ces problèmes et a voyagé dans le monde entier pour connaître la maladie des villes, et y appliquer des remèdes, peut vous donner un conseil de sagesse, et souhaiter le voir pris en considération."

Lettre de Le Corbusier à Jean-Louis Sourdeau, 8 décembre 1945.

Trente cinq ans en fait, car Le Corbusier a découvert en 1910 la "maladie des villes". Cette expression se retrouve dans presque tous les ouvrages traitant d'urbanisme alors. Les "remèdes" sont bien sûr l'urbanisme lui-même, et la métaphore induit la question bien connue: médecine ou chirurgie. Qui ne sait que Le Corbusier opta pour la chirurgie? Il est de bon ton d'ailleurs de se montrer choqué de la sauvagerie de cette option. Le fait que l'attention portée aux remèdes ait fait oublier le malade, ou plus exactement que le remède et ses modes opératoires se substituèrent au malade, c'est à dire que l'urbanisme fut pris pour la ville, n'est habituellement pas relevé. Contrairement à l'opinion forgée sur la pratique courante de ses contemporains, le Corbusier n'oublia pas les villes bien qu'il s'intéressât de près à l'urbanisme. Quand les cathédrales étaient blanches en est une preuve écrite; pour lire les preuves construites il faut avoir présent à l'esprit:

- que l'urbanisme au sens moderne s'érige contre les villes;
- que l'héritage du Mouvement moderne le plus invisible, car totalement "naturalisé", donc le plus actif inconsciemment, est le postulat de la continuité architecture-urbanisme, alors que précisément cet urbanisme est d'une nature différente de l'architecture;

- que la ville est faite d'architecture, ce qui avait été occulté, ce qu'Aldo Rossi a dû nous rappeler.

Les interventions d'urbanisme dans les villes comme sur l'ensemble du territoire ont négligé l'origine anti-urbaine de l'urbanisme moderne et ont considéré l'architecture comme la simple résultante d'un saut d'échelle d'intervention. La confusion urbanisme-architecture détruisit la spécificité de l'architecture, donc ses qualités propres. Ce phénomène particulièrement développé en France, revers de la forme européenne de la ville, s'amplifia au fil du XXème siècle. Et l'on finit par constater que l'on ne construisait plus de villes, ce qui entraîna la demande d'architecture urbaine, de formes urbaines...

Nous assistons aujourd'hui aux effets pervers de ce constat aux déductions un peu rapides. La réduction de toute qualité architecturale à des références urbaines souvent simplistes. Il est impossible de répondre directement à la question: qu'est-ce que l'architecture aujourd'hui? d'où peut-elle tirer ses qualités? Il faut étudier précisément les formes spécifiques de l'architecture de telle ville, de tel lieu, de tel architecte (groupe ou individu) en ayant bien soin d'identifier les dialectiques architecture/villes et architecture/urbanisme et leurs articulations réciproques, sans oublier l'autonomie, relative bien sûr, de la discipline architecture.

"L'architecture c'est établir avec des matériaux bruts des rapports émouvants." Le Corbusier, Vers une architecture, Paris, 1923.

"Dominant les golfes et les vallées, à Delphes, ces trois dés de pierre témoignages violents et purs parlent du sublime." Ch. E. Jeanneret-Gris, Une maison-un palais, Paris, 1928.

Pour Charles-Edouard Jeanneret/Le Corbusier, exposer une dualité n'est pas dénoncer une séparation ni un antagonisme; c'est exposer une complexité, celle de l'homme comme celle de l'architecture. Déjà clairement énoncée par Adolf Loos, la double nature de l'architecture, Art et métier, s'exprime aussi chez Le Corbusier: toutefois, pour lui, l'art en est toujours le but secret. La figure de l'architecte reconnu cache l'individu vivant l'art comme infini de l'homme. Les moments d'émotion révélée sont rares, alors que tout ce qui concerne le métier est immédiatement exposé, publié, inlassablement répété. L'Oeuvre complète dans son découpage construit les étapes du métier: "Voici la seconde série: 1929-1934. La première avait groupé les années 1910-1929, c'est-à-dire vingt années de recherches. Le hasard fait que le premier tome parut en l'année 1929. Cette année était en quelque sorte pour nous la fin d'une longue série de recherches. 1930 inaugurerait une étape de préoccupations nouvelles: les grands travaux, les grands événements de l'architecture et de l'urbanisme, l'ère prodigieuse de l'équipement d'une nouvelle civilisation machiniste."

Et Le Corbusier insiste: "Ayant rédigé, sur le bateau qui me ramenait de Buenos-Aires à Bordeaux, le livre Précisions, j'achevais mon manuscrit par ceci à peu près: "Je ne parlerai dorénavant plus de la révolution architecturale qui est accomplie. C'est l'ère des grands travaux qui commence, c'est l'urbanisme qui devient la préoccupation dominante."

Nous n'allons pas ici reprendre l'analyse de la mise en place de la "révolution architecturale" de Le Corbusier; il suffit de montrer la clarté de ses positions: pour lui, l'architecture et l'urbanisme sont bien deux domaines distincts aux techniques différentes et complémentaires. En France, toutefois, la "révolution architecturale" de Le Corbusier fut en général oubliée et l'on ne considéra que ce que l'on présenta comme "son" urbanisme: la Chartes d'Athènes. Les accusations de

naguère contre le soi-disant urbanisme corbuséen cause de tant de maux..., conjuguées aux idées d'aujourd'hui, où l'on attribue peu de valeur à l'architecture en tant que telle pour privilégier de souvent prétendues formes urbaines, risquent d'éclipser une fois de plus l'architecture de Le Corbusier.

C'est pourquoi nous devons ici parler d'urbanité pour définir l'Unité d'habitation de Marseille: tout d'abord polémiquement bien sûr, puisqu'il faut toujours préciser aujourd'hui en architecture ce qui est de la ville et ce qui est de l'urbanisme, afin de prévenir autant que possible les dangers qu'engendre la pernicieuse tranquillité de leur confusion dans l'adjectif "urbain" se substantivant automatiquement en "urbanité", on en vient ainsi à parler communément d' "urbanité" en matière d'architecture, jeu trompeur de la coïncidence lexicale car l'urbanité ne désigne qu'un état de civilisation urbaine: "de la ville, qui a les qualités de l'homme de la ville", sans préjuger des formes de cette ville. Cependant les qualités que le mot emporte littéralement, ne vont pas sans autre forme de procès s'inscrire dans la chose. L'urbanité ne pouvant donc désigner directement les caractéristiques formelles des édifices est en cela une qualité inadéquate à l'architecture.

Toutefois c'est précisément cette indétermination propre au terme -indétermination quant au registre formel-, qui nous donne le recul et donc la liberté d'esprit nécessaire à la distinction des qualités architecturales spécifiques de l'Unité d'Habitation. Sans occulter le double jeu de l'urbanisme et des villes inscrit dans toute l'architecture de Le Corbusier, une fois décelée la double origine actuelle de l' "urbain", l'urbanité comme qualité humaine de la civilisation urbaine permet de déployer toutes les valeurs que l'Unité d'habitation intègre et restitue de l'Art à la civilité.

Vienne - Paris - Berlin

"Berlin voulait être non seulement pratique, hygiénique, agréable, mais belle aussi et il y avait dans le décret de ce concours qui dura quelques années un peu de cette fierté florentine qui fit s'ériger Sainte-Marie des Fleurs." Ainsi s'exprime Le Corbusier, ou plutôt Charles-Edouard Jeanneret, après avoir visité l'exposition du concours du Grand Berlin en 1910. S'il y découvre l'urbanisme, il y prend aussi conscience de la puissance symbolique de l'architecture dans les villes et des villes comme architecture. A Berlin, après Vienne et Paris, il est de nouveau confronté au phénomène des "grandes villes", où il fait l'expérience de la nécessité de re-création psychologique de l'individu et de ses difficultés. La dimension initiatique du voyage y est difficile. De Vienne (après Florence...), Charles-Edouard Jeanneret écrit des lignes amères à son maître de La Chaux-de-Fonds, Charles L'Eplattenier. Il n'y voit pas d'architecture moderne, et décide de partir pour Paris. Il y apprendra "sa technique", le béton armé, chez les frères Perret. Il y reviendra pour assimiler en trois mois, en 1915, par un travail acharné à la Bibliothèque Nationale, la "science urbaine". Apprentissage de "sa" technique et de la science

urbaine à Paris, à Berlin découverte de l'urbanisme à sa naissance même et chez Peter Behrens de l'architecture moderne, c'est-à-dire la découverte de la tâche de l'architecte face au nouveau monde de l'industrie.

Toutefois, la perte du manuscrit La construction des villes, résultat de l'étude à Paris suscitée par l'exposition de Berlin, désigne la particularité de l'enjeu urbain et son omniprésence. En effet, si pour Le Corbusier un bon urbanisme et une bonne architecture doivent produire de bonnes villes, il comprend que l'urbanisme ne fait que permettre l'architecture qu'habite une Idée de ville correspondant aux idéaux d'une société.

De ses voyages dans les "grandes villes", dont il ressent la violence civilisatrice, il va emprunter l'idée de Grande Ville comme nouvelle forme de civilisation où l'architecture retrouverait un rôle directement symbolique; il écrit dans Urbanisme: "Les grandes villes sont des ateliers spirituels où se produit l'oeuvre du monde." C'est le concept même de Grande Ville qui sous-tend le projet de "Ville contemporaine de trois millions d'habitants" et qui permet de faire des propositions architecturales. Ainsi peut naître l'immeuble-villa, "formule neuve d'habitation de grande ville. Chaque appartement est, en réalité, une petite maison avec son jardin."

L'intuition du paradoxe que représente la coexistence des villes et de l'urbanisme, dont l'antagonisme intrinsèque marque la fin de la culture urbaine traditionnelle et le développement de l'urbanisme moderne, guide dès 1910 la pensée de la ville de Le Corbusier.

Cependant son apprentissage des villes se réalisera par étapes. Tant que le concept de Grande Ville reste opératoire, il ne voit pas les villes comme concrète réalité, comme lieu de la vie quotidienne. Ainsi en 1925, Paris est pour Le Corbusier une ville abstraite, théorique. C'est la Grande Ville du Plan Voisin. Architecturalement abstraite, Paris est concrètement le lieu de la peinture, le lieu de la rencontre du peintre Ozenfant.

Puis à la fin des années vingt Le Corbusier propose des "conceptions entièrement neuves d'urbanisation" selon ses propres termes. Les villes y sont alors paysage, ce sont les projets pour Rio de Janeiro, Buenos Aires puis le "plan Obus" d'Alger, projet fabuleux, magistralement analysé par Manfredo Tafuri.

En même temps Le Corbusier élabore La Ville Radieuse.

Marseille - Athènes

Il y a un moment où les choses craquent de tous côtés dans le monde, à la fin des années vingt, au début des années trente, et s'il semble que les architectes modernes européens continuent tranquillement sur leur lancée, ce n'est pas tout à fait vrai. Que le 4ème congrès des CIAM ne puisse avoir lieu à Moscou, mais principalement sur un paquebot - le Patris II, de Marseille à Athènes - démontre l'impossibilité de donner un lieu fixe, un territoire à la Grande Ville. Et la Grande Ville comme Idée de ville va disparaître. Le terme même de ville prend dès lors un telle pluralité d'acceptions qu'il va falloir y regarder de près.

"Chaque ville s'inscrit, sans confusion possible, en un lieu et un instant précis. Les villes imaginaires elles-mêmes sont toujours, même si leurs auteurs le nient, le produit de conditions historiques concrètes. C'est le cas de la Ville Radieuse de Le Corbusier ultérieurement codifiée dans le programme de la Chartes d'Athènes" nous dit Thilo Hilpert. Cependant les difficultés de la rédaction de la Charte d'Athènes, étudiées par Pier Giorgio Gerosa, montrent que cette dite codification est bien labile. D'une part, dans la Charte d'Athènes, il ne s'agit pas exactement de la Ville Radieuse; d'autre part, si l'on y emploie le mot ville, il n'y est en fait question que d'urbanisme: "La ville prendra le caractère d'une entreprise étudiée à l'avance et soumise à la rigueur d'un plan général. De sages prévisions auront esquissé son futur, décrit son caractère, prévu l'ampleur de ses développements et limité à l'avance leurs excès. Subordonnée aux nécessités de la région, destinée à encadrer les quatre fonctions clefs, la ville ne sera plus le résultat désordonné d'initiatives accidentelles. Son développement, au lieu de produire une catastrophe, sera un couronnement. Et l'accroissement du chiffre de sa population n'aboutira plus à cette mêlée inhumaine qui est une des plaies des grandes villes."

La Charte d'Athènes résume bien le travail professionnel au niveau des enjeux économiques et sociaux; on n'y parle pas d'architecture mais de certaines de ses conditions de possibilités, à savoir ici de l'urbanisme. Que la ville doive d'abord "bien fonctionner" est une idée partagée au sein des CIAM, mais pour Le Corbusier il ne s'agit là que d'une condition première afin que la ville puisse être belle, c'est à dire faite d'architecture.

Athènes

Sous l'effet de la régression théorique que représente la Charte d'Athènes, Athènes comme ville concrète va procurer à Le Corbusier un autre modèle de ville symboliquement fort. Ce modèle, marqué du sceau du primitif est la Cité antique. Auparavant déjà Le Corbusier avait appris de l'Acropole et de Choisy; il va à présent recevoir d'Athènes une autre leçon que l'on peut ainsi énoncer, détournant une analyse d'Aldo Rossi:

"La cité d'Athènes marque la première notion claire de la science des faits urbains; elle est le passage de la nature à la culture représenté, l'intérieur même des faits urbains, par le mythe. Dès lors que le mythe devient un fait concret dans le temple, le principe logique de la ville apparaît à travers le rapport avec la nature; la ville devient alors une expérience qui se transmet.

La mémoire de la ville remonte ainsi le cours du temps jusqu'à la Grèce, où les faits urbains coïncident avec le développement de la pensée et où l'imagination devient histoire et expérience. C'est en Grèce que se trouve l'origine de la cité concrète que nous analysons; si Rome a su produire des principes généraux d'urbanisme et construire dans tout le monde romain des villes qui se conformaient à des schémas logiques, c'est en Grèce

qu'on peut observer les fondements de la constitution de la ville; la cité romaine, arabe ou gothique, la ville moderne, tendent consciemment à s'approcher de la valeur de la cité grecque, mais ne parviennent que rarement à approcher sa beauté. Les conditions qui ont permis à la cité grecque de formuler de cette manière toutes les valeurs collectives et individuelles de la ville, et même une volonté artistique, ne se produiront plus jamais.

Cette réalité de la cité et de l'art grec est sous-tendue par la mythologie et par le rapport mythologique à la nature."

C'est le renouvellement du mythe que nous propose Le Corbusier. Mais la générosité intellectuelle d'un seul homme ne peut engager une société.

Aldo Rossi termine ainsi son analyse: "Athènes reste l'expérience la plus pure que l'humanité ait réalisée, dans des conditions qui ne se reproduiront jamais."

New York - Paris

Le Corbusier qui depuis plusieurs années pose la question de l'isolement de l'objet architectural va en 1937 à New-York le voir réalisé sous sa forme moderne. La liberté architecturale permise par la rigueur du plan d'urbanisme en grille, entraîne la cristallisation dans l'édifice singulier de toutes les qualités urbaines de vie comme de formes. Et c'est au retour de New-York que Le Corbusier va découvrir Paris comme ville concrète. Il va vivre Paris entraîné par le "city feeling" de New-York. Cette redécouverte de la ville va lui permettre d'inventer, ou plus exactement d'être confirmé dans l'invention de nouveaux objets urbains.

Dans la revue Echange de février 1946 paraît un article dont la mise en page du titre, pour moitié vertical sur toute la hauteur à gauche de la page, pour moitié horizontal en milieu de page, redouble le sens: "Ville verticale, ville horizontale".

Cette mise en page d'une idée sera la publicité d'un produit: la "cité-jardin verticale" (Le Corbusier propose même une publicité comparative avec la construction d'une cité-jardin "horizontale!"). Ce nouveau produit c'est l'Unité d'habitation qui se veut objet urbain intrinsèque comme un gratte-ciel. Le terme d'Unité d'Habitation n'est pas nouveau chez Le Corbusier; ce qui est nouveau c'est le vertical pour l'habitation. Mais attention, il y a plusieurs acceptions du vertical urbain: "Le vertical américain, appliqué à une suite de cas pendables, n'est pas à répéter chez nous. Il existe un vertical cartésien gérant harmonieusement l'espace, rassemblant les locaux dans le soleil, l'espace et la verdure, provoquant au sol des étendues libres qui seront utilisées pour le bien des usagers."

On retrouve là encore une conception qui différencie Le Corbusier de ses partenaires des CIAM: c'est la pensée de l'espace, ou comme il le dit lui-même "l'urbanisme à trois dimensions". L'adjectif cartésien doit s'entendre aussi bien au sens des coordonnées cartésiennes, c'est-à-dire d'une géométrie

qui donne les trois dimensions de notre espace comme équivalentes: la rationalité ne sera donc pas simplement rationalité du plan mais entendra engendrer également le dimensionnement en hauteur.

Marseille

Tout se joue à Marseille par rapport à l'Amérique. L'Unité d'Habitation est aussi bien un monument de la transformation du monde advenue par la Seconde Guerre mondiale qu'un document du vieux monde. Après les avatars de la ville comme idée et comme lieu unifié, la découverte de la "vraie" nature de la ville, la perception individuelle du concret banal et quotidien, peut devenir à son tour matière de l'architecture. A l'apprentissage abstrait de la ville et des objets, comme nous le présentent la peinture ou le manuscrit trouvé à La Chaux-de-Fonds par Allan Brooks (le fameux traité sur La construction des villes), succède le travail de la sculpture. Cette autre perception des choses permet de transcender le renoncement à la solution de la ville unifiée par l'oeil du peintre et de produire de nouveaux objets urbains auxquels la main du sculpteur imprime ses qualités.

Ainsi, si "le ciment est triste", un capiton jaune-vert-blanc de petits carrés économiques de céramique, par l'inversion des qualités des matériaux (le lisse-coloré et le gris-rugueux) transcende la mosaïque elle-même, et le ciment devient alors velours lumineux.

Par ailleurs, l'objet architectural est libéré de la démonstration typologique. Le type est constitué et va donc désormais de soi. L'Unité d'Habitation de Marseille est un objet urbain spécifique qu'il ne faut pas confondre avec une "barre", type architectural bien différent issu d'une autre culture, qui n'existe que par rapport aux "tours". Barres et tours sont nées ensemble de la composition telle qu'on la pratiquait aux Beaux-Arts dans les années trente. Il s'agit donc ici d'un morceau de ville qui répond au jeu fonctionnel urbain moderne et qui, bien qu'ayant perdu l'échelle du projet d'Alger - la Méditerranée tout entière -, cristallise encore l'émotion de l'"intégrale du paysage" par la force onirique de la suspension entre ciel et terre qui trouve ses repères entre mer et montagne.

Françoise VERY

Introduction à Jacques SBRIGLIO, "L'unité d'Habitation de Marseille", à paraître aux éditions Parenthèses.

Chapitre 3 **Les Objets** "Les maisons et la cabane rustique"

3.1 Petite et grande maison

3.2 La ville comme forêt: Laugier et Le Corbusier

3.3 Ne perdons point de vue notre petite cabane rustique

PETITE ET GRANDE MAISON

C'est avec un grand plaisir que j'ai répondu à l'invitation de la municipalité de Corseaux de venir parler d'un aspect de l'oeuvre de Le Corbusier.

Je saisis cette occasion pour essayer de développer quelques points qui me semblent particulièrement significatifs du travail corbuséen. Je n'ai pas l'ambition, qui serait absolument démesurée, de vous présenter toute l'oeuvre et tout l'homme. Le Corbusier lui-même a dû dépenser une extraordinaire énergie pour expliquer et défendre son oeuvre construite et dessinée.

Des monographies, telles celle de Maximilien Gauthier, puis Maurice Besset et Stanislaus von Moos nous le firent connaître et admirer dans son ensemble à chaque fois de façon différente et passionnante.

Cette année 1987, année du Centenaire de la naissance de Le Corbusier qui se déroule, nous déploie les facettes de l'homme, de l'oeuvre; si l'on est ébloui, on est aussi un peu étourdi devant une telle richesse et une telle complexité.

Je vais essayer de vous exposer le résultat de quelques unes de mes actuelles élucubrations. Il ne s'agit bien sûr pas de choses définitives - j'espère que vous voudrez bien me pardonner d'avoir saisi cette occasion de faire le point à partir de deux maisons réalisées de Le Corbusier que je viens de pouvoir admirer : "La petite maison", Une petite maison, est le titre même du livre que Le Corbusier consacre à la maison construite pour ses parents, votre maison de Corseaux, et "La grande maison", l'Unité d'Habitation de Marseille, qui fut souvent appelée La maison du Fada.

Cette appellation reflète assez fidèlement ce que malheureusement nombre de français pensaient de Le Corbusier dans les années soixante et soixante dix, aujourd'hui les choses changent....

Cela m'avait frappée, car, lors de mes études en Italie, l'on m'avait exposé toute la puissance plastique et intellectuelle d'un projet comme le fameux Plan Obus d'Alger (à partir de 1930), très beau chapitre du livre de Manfredo Tafuri, Projet et Utopie. Entendre dire devant les pires choses construites en France : c'est "la faute à Corbu" était assez étonnant. Tous ne pensaient pas ainsi heureusement. Et lorsque Jacques Lucan prépara son numéro spécial Le Corbusier de la revue "Architecture. Mouvement. Continuité" en 1979, j'eus l'occasion de réfléchir précisément à cette question.

J'avais remarqué la division que Le Corbusier paraissait susciter pour l'estimation de son oeuvre. Il y avait les "contre" et les "pour". En général les "contre" étaient contre son urbanisme et les "pour" étaient pour son architecture. Toutefois on effectuait souvent des tris dans l'architecture même. Très peu considéraient l'architecture dans l'ensemble de la production corbuséenne. Quant à la peinture... Mais, pour l'instant restons-en à l'architecture et à l'urbanisme.

La division architecture-urbanisme existe de fait au XXème siècle. Il y a une différence de nature entre l'urbanisme et l'architecture. L'urbanisme au sens moderne (au sens propre pourrions-nous dire, à "notre" sens): le terme est également moderne, daté de 1910. Et Le Corbusier va faire la connaissance de cet urbanisme à Berlin en 1910 lors de l'exposition du concours du Grand Berlin. Il travaille alors chez Peter Behrens, il a 23 ans. Tout de suite il reconnaît la nécessité de l'urbanisme pour notre siècle. Cet urbanisme doit donner les conditions essentielles de la vie résumées en ces fameux termes : espace, soleil, verdure. Ces conditions, sans urbanisme, c'est à dire sans organisation, ne peuvent exister, ou plutôt ne peuvent plus exister.

Si l'urbanisme est différent de l'architecture, il est pour Le Corbusier inséparable de l'architecture, puisque l'urbanisme prépare, c'est à dire donne le terrain de l'architecture. Mais il s'agit de deux domaines entièrement différents, ce que -étrangement- beaucoup d'architectes ne pourront pas comprendre, pensant qu'il n'y a entre les deux qu'une "simple" différence d'échelle et souvent ceux-là même qui ne peuvent considérer ensemble l'architecture et l'urbanisme de Le Corbusier. Cette conception de l'architecture et de l'urbanisme sans solution de continuité a ses antécédents savants dans la formule d'Alberti qui désigne la ville comme une grande maison et la maison comme une petite ville.

Mais attention, je viens moi-aussi de me laisser entraîner dans un glissement délicat : urbanisme-ville dont je ne développerai pas ici les embûches. Je vous dirai simplement rapidement ceci, puisqu'il faut toujours le rappeler: notre urbanisme naît contre la ville, au contraire de ce que l'on appelle par rétrojection l'urbanisme ancien ou traditionnel, ou l'urbanisme antique. Ce problème de la contradiction ville/urbanisme ne fut bien sûr pas abordé ainsi par Le Corbusier, il comprit néanmoins la cassure instaurée dans la tradition urbaine puisqu'il se plongea dans l'étude de la Construction des villes qu'il viendra continuer en 1915 à la Bibliothèque Nationale de Paris.

Le travail sur les fiches, dessins et commentaires, qu'effectua Philippe Duboy à la Fondation Le Corbusier et celui d'Allen Brooks, en particulier à La Chaux-de-Fond, sa découverte du manuscrit que l'on croyait perdu, nous démontrent toute la savante attention de Le Corbusier aux

villes. J'insiste sur ce point car la destruction des villes est également souvent déclarée comme étant "la faute à Corbu".

En même temps Charles-Edouard Jeanneret (qui ne devient Le Corbusier qu'en 1920) élabore les prémisses de sa révolution architecturale selon ses propres termes. Il présente ainsi le deuxième volume de ses Oeuvres complètes:

" Voici la seconde série: 1929-1934.

La première avait groupé les années 1910-1929, c'est à dire 20 années de recherches.

Le hasard avait fait que le premier tome parût en l'année 1929. Cette année était en quelque sorte, pour nous, la fin d'une longue série de recherches. 1930 inaugurait une étape de préoccupations nouvelles: les grands travaux, les grands événements de l'architecture et de l'urbanisme, l'ère prodigieuse de l'équipement d'une nouvelle civilisation machiniste.

Ayant rédigé, sur le bateau qui me ramenait de Buenos-Aires à Bordeaux, le livre "Précisions", j'achevais mon manuscrit par ceci à peu près:

"Je ne parlerai dorénavant plus de la révolution architecturale qui est accomplie. C'est l'ère des grands travaux qui commence, c'est l'urbanisme qui devient la préoccupation dominante.""

Vous avez remarqué l'auto-citation très fréquente chez Le Corbusier, explicite ou non; il semble ne jamais se lasser de répéter ce qu'il veut nous faire comprendre:

"La révolution architecturale est accomplie, c'est l'ère des grands travaux qui commence, c'est l'urbanisme qui devient la préoccupation dominante."

La révolution architecturale se réalise donc dans votre maison de Corseaux.

Mais l'urbanisme? D'une certaine manière il y est aussi implicitement dans la manière de Le Corbusier de nous raconter "la découverte de son terrain":

"Le plan dans la poche, on a longuement cherché le terrain. On en retint plusieurs. Mais un jour, du haut des coteaux, on découvrit le vrai terrain (1923).

Il était au bord du lac; on peut même dire qu'il attendait cette petite maison...."

Et Le Corbusier va nous situer ce terrain dans la région par deux schémas : lac, montagne, soleil, schémas publiés p.4 et 7 de son livre "Une petite maison".

Il va également le situer dans la géographie: sur un schéma il y fait se croiser les grands axes de l'Europe : Paris Londres - Milan, Marseille - Amsterdam Berlin ou Marseille - Zurich Munich Vienne. Installé sur ce territoire géographique comme terrain répondant magnifiquement aux conditions espace/soleil avec non seulement la nature, la verdure (voir l'importance des plantations, de leur

croissance et le toit-jardin), mais aussi la montagne et le lac, c'est à dire le paysage dans toute sa grandeur, ce terrain est idéal du point de vue corbuséen.

Avant d'entrer dans cette "révolution architecturale", revenons à l'urbanisme pour préciser l'articulation urbanisme/architecture où tout se joue à mon avis chez Le Corbusier.

Loger les hommes fut la grande question de Le Corbusier, il assumait totalement le problème du logement tel qu'il surgit au XIX^{ème} siècle, mais il le fait en homme du 20^{ème} siècle.

Le Corbusier commence ainsi son petit livre "Destin de Paris" publié en 1941, en citant son rapport au V^{ème} congrès des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne de Paris 1937:

"...La société moderne, après cent premières années de conquêtes scientifiques, de débats sociaux, de désordre, aboutit à la conclusion qui fixe définitivement le caractère d'une civilisation: la constitution d'un nouveau logis.

C'est par la création d'un logis nouveau que le second cycle de l'ère machiniste entre dans une période universelle de construction. Oeuvre agissante, optimiste, humaine, porteuse des "joies essentielles".

Cette oeuvre déborde les questions de technicité (rationalisme et fonctionnalisme). Elle est la manifestation pure, essentielle et fondamentale d'une nouvelle conscience.

Ce n'est que du point de vue d'une nouvelle conscience qu'on peut, désormais envisager les problèmes de l'architecture et de l'urbanisme.

Une nouvelle société crée son foyer, ce réceptacle de la vie. L'homme et son abri. Equipement des pays, villes et campagnes."

Pour Le Corbusier la maison qu'il nomme le "logis" est l'articulation première de l'architecture et de l'urbanisme. En effet, au contraire d'autres architectes modernes qui vont postuler une continuité de l'architecture à l'urbanisme (je vous rappelle la vieille continuité maison/ville), en décomposant maison/logis/cellule - quartier - ville et en imaginant des processus d'addition relativement simples pour passer d'un terme à l'autre, Le Corbusier va penser les choses de façon tout à fait différente.

Examinons d'abord rapidement ce qu'est pour lui l'urbanisme: en préambule La leçon du barrage tirée du livre Urbanisme publié en 1925 .

(p. 142-143 avec photo de chantier du Barrage de Barberine 6 juillet 1923)

"Voilà la leçon du barrage:

Au pied du barrage est cette espèce de campement du Far West, - les baraquements impeccables, standardisés, confortables, propres comme des hôpitaux, où mangent et dorment les ouvriers du barrage.

Là est aussi le long baraquement où se tient le commandement du barrage. On monte au baraquement où sont les grands capitaines; trois messieurs bien normaux, aussi terre à terre que vous et moi; bien pis, ils se tordent à l'idée de l'"esprit nouveau". Nous les glorifions, eux, dans leur oeuvre: "Mais non protestent-ils, il nous suffit de faire nos 600 mètres cubes par jour"; nous leur avouons notre émoi; ça ne rend pas. Nous leur disons: "Que c'est beau! Ils nous prennent pour des imbéciles. Des poètes! On est horriblement déçu.

Un tel chantier, disons-nous, est la prémisse grandiose de temps proches. Quand les villes seront construites avec de tels moyens... Lorsque les grands travaux de Paris commenceront, à quelle oeuvre de grandeur ne peut-on rêver?..etc."-"Paris, centre de Paris, grands travaux, mais vous voulez donc tout saccager? Et la beauté Messieurs? le passé, Messieurs?".....

Le grand capitaine du barrage, coïncidence toute fortuite, est un entrepreneur que nous avons connu, il y a vingt ans, dans un petit village où il faisait de petites maisons. Mais nous avons alors remarqué que ses états de situation étaient étonnamment précis, que ses chantiers tout petits étaient exactement approvisionnés. Cet homme est un de ces hommes - très rares- qui contrôlent toujours, avec rigueur, précision, le dimanche, la semaine, et qui jamais n'ont une défaillance. Un contrôleur-né. C'est parce que jamais il n'a eu de défaillance, qu'il est devenu, vingt ans après, le grand capitaine du barrage.

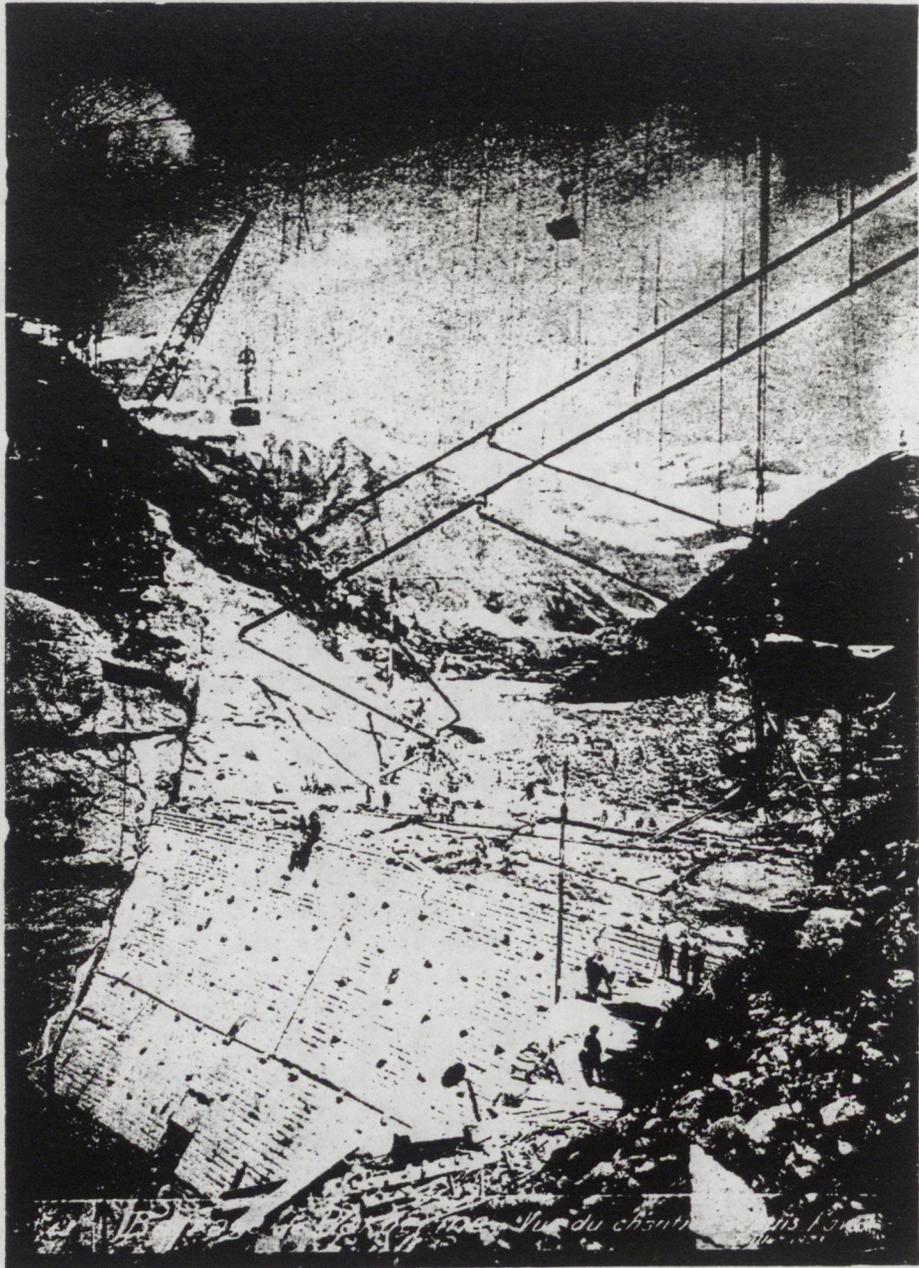
Donc: la nature est multiforme, féconde, illimitée, mais l'homme en tire des lois simples et il en fait des équations simples. Le travail humain doit s'accomplir dans l'ordre, et l'ordre seul permet les grands travaux. Il n'est pas besoin de grands hommes pour faire de grands travaux. Il a fallu de grands hommes ici et là, pour trouver les équations de la nature.

Mais voici encore la leçon du barrage:

....."

Avant cette "leçon du barrage" du chapitre 10 "Nos moyens", il y avait eu le Chapitre 7 "La Grande Ville" ("Les grandes villes sont les ateliers spirituels où se produit l'oeuvre du monde"), puis le chapitre 8 "Statistique" et le chapitre 9 "Coupures de journaux" (sur la circulation).

Je pourrai dire un mot sur la Grande Ville, concept inventé au début du siècle qui va servir à masquer l'opposition ville/urbanisme. Mais je vais reprendre au chapitre 10 "Nos moyens", qui commence ainsi:



Le Barrage.

"Pour stimuler des ardeurs craintives, pour enhardir des forces en expectative, pour lancer à l'assaut des compromis et des stagnations démocratiques, il est nécessaire de montrer clairs les moyens dont les labeurs antérieurs nous ont dotés.

Il faut montrer que devant le phénomène collectif débordant de la grande ville, nos initiatives, nos forces, nos moyens, ne sont plus individuels comme jadis, et par là limités et efficaces, mais qu'ils procèdent de cette fusion intense de toutes les énergies, née du progrès tout neuf qui a forgé notre siècle...

Ce progrès - récent - s'enfle chaque jour; l'heure de la science a sonné (elle n'avait pas sonné jusqu'ici, avant le machinisme)...Nous disposons désormais de la collaboration universelle pour réaliser ce que l'esprit conçoit pour une date proche, échéance irrécusable. Un exemple entre mille va l'expliquer.

C'est un immense barrage en construction dans les Alpes."

Cette leçon de chose qu'est la leçon du barrage nous montre rapidement une dimension de Le Corbusier, la grande dimension, serait-on tenté de dire:

"Pour faire un barrage, il faut..."

Examinons de près cette immense puissance mécanique qui travaille ici.

C'est le rendez-vous international de tous les inventeurs. Sur les bobines de câbles il est écrit "France"; sur les locomotives "Leipzig"; sur les pylônes et les coulottes "USA"; sur les machines électriques "Suisse"; et ainsi de suite...

Réfléchissons, le miracle s'explique: l'univers collabore aujourd'hui. Lorsqu'une chose, fût-elle petite comme une vis, comme un crochet, est une trouvaille ingénieuse, elle supprime tout, elle envahit, elle triomphe. Partout! Pas d'océans, pas de frontières, pas de langues, pas d'usages locaux: elle existe. Multipliez le phénomène, vous conclurez; tout ce qui est du progrès, c'est-à-dire de l'outillage humain, s'additionne comme une valeur positive, s'inscrit au total. Le progrès monte. La science nous a donné la machine. La machine nous donne une puissance illimitée. Nous pouvons, à notre tour, faire des miracles naturels.

Nous avons dans les mains l'outillage qui est la somme des acquis humains.

Et avec cet outillage, lequel est quelque chose de subitement surgi, de subitement gigantesque, nous pouvons faire des choses grandes.

Voilà la leçon du barrage."

Et plus loin (p.149):

"Avoir une idée, une conception, un programme. Voilà ce qu'il faut..."Ce qui termine la "Première partie" (Débat général), la "Deuxième partie" (Un travail de laboratoire. Une étude théorique) va d'abord présenter "Une ville contemporaine" dont voici le début:

J'ai dressé, par le moyen de l'analyse technique et de la synthèse architecturale, le plan d'une ville contemporaine de trois millions d'habitants. Ce travail fut exposé en novembre 1922 au Salon d'Automne à Paris. Une certaine stupeur l'accueillit; la surprise conduisit les uns à la colère, les autres à l'enthousiasme...

UNE VILLE CONTEMPORAINE DE TROIS MILLIONS
D'HABITANTS

...Le but n'était pas de vaincre des états de choses préexistants, mais d'arriver en construisant un édifice théorique rigoureux à formuler des principes fondamentaux d'urbanisme moderne."

Je ne vais pas rentrer dans les propositions théoriques de la "Ville contemporaine", il suffit de comprendre qu'elle fait partie de ces "Moyens", de la mise en place de ces "Moyens". Il faut comprendre qu'il s'agit d'idées, de grandes idées, pour organiser le nouveau monde.

Le Corbusier assume les idées du XIXème siècle, nous avons déjà vu le progrès, les inventions, les transformations du monde et les problèmes qui en sont issus: accroissement des villes, naissance des grandes villes.

Et ses idées vont sans cesse se transformer, de la "Ville contemporaine" de 1922, on passe au "Plan Voisin" de 1925, puis à la "Ville Radieuse" de 1930. Mais attention ces projets sont à chaque fois une sorte de ville idéale, où Le Corbusier rassemble ses idées d'urbanisme et ses propositions d'architecture. La plus intéressante proposition architecturale de la Ville Contemporaine sont les Immeubles-villas dont l'idée d'origine peut sembler aujourd'hui banale: superposer des maisons, c'est-à-dire: un logis avec un jardin.

Revenons à l'explication de Le Corbusier sur le passage de la Ville Contemporaine au Plan Voisin:

"L'étude de 1922 était une descente dans l'analyse, un travail de laboratoire d'où était résultée une conclusion théorique, en vérité, une doctrine d'urbanisme. Il manque profondément à l'époque actuelle une doctrine d'urbanisme. Que sera-t-elle?

Muni d'une doctrine, il fut alors loisible d'envisager un cas particulier, celui de Paris. Et l'on a proposé la solution dénommée le Plan Voisin de Paris."

Ensuite Le Corbusier proposera la Ville Radieuse, parallèlement il élabore le Plan Obus d'Alger.

Alors que Ville Contemporaine, Plan Voisin et Ville Radieuse sont des propositions théoriques, le Plan Obus est un projet réel, un projet d'architecture à l'échelle du paysage qui utilisait sa doctrine en matière d'urbanisme. Il faut bien faire attention à ces différences.

Parallèlement à l'élaboration des doctrines d'urbanisme qui jusqu'à la Charte d'Athènes vont être mêlées d'idée de ville, Le Corbusier fait ce qu'il appelle sa révolution architecturale que l'on peut particulièrement bien analyser dans la série de maisons qu'il va construire pendant ses vingt années de Recherche patiente.

Un document qui fait la jaquette du premier et du deuxième volume de l'Oeuvre Complète nous montre la réflexion de Le Corbusier sur le problème de la composition de la Maison: 4 exemples qui sont en haut la double maison à Paris pour son frère Albert Jeanneret et pour monsieur La Roche, devenue la Fondation Le Corbusier à Paris. Au-dessous: la maison à Garches, puis la maison à Stuttgart et enfin la villa Savoye. La villa SAVOYE est la plus connue, elle correspond à la fin de cette "révolution architecturale" , à l'énoncé des 5 points d'une architecture nouvelle:

- les pilotis
- les toits-jardins
- le plan libre
- la fenêtre en longueur
- la façade libre.

Il ne faut surtout pas croire qu'après avoir énoncé ces points, le Corbusier va suivre tranquillement cette recette. Non, il s'agit de nouvelles bases d'où repartir.

Mais nous allons voir comment quelques années au paravant la petite maison travaille déjà ces points (sauf les pilotis): c'est la fenêtre en longueur qui en est l'élément fondamental.

Tout l'intérêt de cette maison est la simplicité de son programme (ses 60 mètres carrés) qui permettent de goûter la perfection du moindre détail.

C'est une leçon d'architecture pure.

Que le Corbusier construise une petite maison ou une grande, il va toujours avoir une minutieuse attention aux nécessités de la vie quotidienne, mais aussi de la vie sociale: les fameux prolongements du logis: écoles, sport, etc.

Empiler des maisons, des villas, nécessitent aussi de procurer aux habitants les services habituels d'une communauté humaine. Et le problème du dimensionnement de cette communauté est un vieux problème des utopistes et des urbanistes. Toutefois la particularité de Le Corbusier est justement de ne pas en rester à une réponse fonctionnelle et rationnelle d'urbaniste moderne, mais de vouloir trouver une réponse architecturale.

La réponse architecturale accomplie en 1929 est bien sûr toujours en marche en 1945. Des vieux points resteront le toit-jardin, les pilotis qui répondent aux données proprement fondamentales que Le Corbusier s'est fixé dans le problème de son rapport au sol: laisser le sol libre, et l'obligation de créer des terrains artificiels pour "réinstaurer les conditions de nature, en remplaçant l'homme dans son milieu véritable". Ce sont ses termes et l'accumulation de maisons l'une sur l'autre permet cela.

Par de nombreux schémas, Le Corbusier explique depuis vingt ans cette nécessité de la concentration. Le problème est bien sûr que cette concentration en un objet, en un élément, nécessite de grandes qualités. Qualités plastiques, qualités dimensionnelles. Le Corbusier insiste énormément sur ces dernières. C'est le fameux modulator. Modulator inscrit dans la façade de l'Unité d'Habitation, série rouge, série bleue. Ce modulator reprend une des plus vieilles traditions, le Nombre d'Or, la Section d'Or et ses qualités géométriques. Un segment de droite divisé de telle façon que le petit segment sur le grand égale le grand sur le tout. Ce rapport est appelé Nombre d'Or, soit environ 1,618. Un rectangle d'or est un rectangle dont le grand côté est dans ce rapport avec le petit côté. Il est considéré comme particulièrement harmonieux. Pour en savoir plus je vous renvoie au "Que sais-je?", Le nombre d'or de M. Cleyet-Michaud. A partir de la référence d'un homme debout (1,83 m.) le bras levé (2,26 m. le nombril est juste au milieu à 1,13m.), Le Corbusier engendre deux séries de mesures qui sont entre elles dans le rapport du Nombre d'or: 43-70-113-183, l'addition de deux termes donne le terme suivant (série de Fibonacci). Il y aura deux séries: la rouge d'unité 108 et la bleue d'unité 216 dans la première version et dans la version définitive d'unités 113 et 226.

Le Corbusier raconte souvent comment trouvant tel détail intéressant, un banc par exemple, il sort son ruban, du type mètre de couturière, où sont inscrites les deux séries du Modulator et constate toujours que les bonnes mesures sont les dimensions de ses séries.

Mais le Modulator est surtout un instrument de projet qui permet aux différents bureaux d'études de faire des choix dimensionnels, ou de pouvoir travailler entre projeteurs utilisant les uns le mètre, les autres les pieds-pouces, etc., ils ont ainsi un système de mesures et un système de proportions communs.

"C'est une gamme des proportions qui rend le mal difficile et le bien facile", aurait dit Einstein à propos du Modulator, ce que Le Corbusier reproduit dans son livre à la page 59.

En 1945 le Ministère de la Reconstruction confie donc à Le Corbusier la construction d'une "Unité d'Habitation de Grandeur Conforme" pour 1600 habitants. C'est un vieux rêve, un vieux projet, qui va prendre réellement forme petit à petit.

Le terrain change, au début il y a encore des "prolongements du logis" au sol, puis tout, ou presque va prendre sa place dans ce parallélépipède avec 337 appartements aux 23 types de logis différent, de 140 m. de long, 24 m. de large et 56 m. de haut.

Voilà le plan général et la coupe.

La façade et les brise-soleil.

Un appartement, plan et coupe.

Un exemple de menuiserie.

la pierre ayant servi lors de la cérémonie du 14 octobre 1941 (Le Modulor p. 134 e 141).

Le principe des appartements Est-Ouest (la façade Sud est différente);

Les services communs, la rue commerçante, l'hôtel
Et le toit.

L'Unité d'Habitation de Marseille est une expérience unique. Les autres Unités d'Habitation sont très différentes, même si Nantes, Société coopérative, est également une réussite.

Chez Le Corbusier, nous avons la recherche fondamentale et la recherche appliquée. Une construction est toujours de la recherche appliquée, mais vient de la recherche fondamentale.

Pou finir, encore un mot au sujet de l'Unité d'Habitation. En tant que type, il ne s'agit pas d'une barre. Les tours et les barres françaises découlent de la composition architecturale Beaux-Arts des années 30 et fonctionnent ensemble.

L'Unité d'Habitation est un objet urbain comme un gratte-ciel, serais-je tentée de dire, mais toutefois très différent d'un gratte-ciel. Nous avons vu la Ville Contemporaine avec ses gratte-ciel~~s~~, ses lotissements à redents, ses lotissements fermés, il s'agit d'un type issu de ceux-ci, mais qui assume un problème qui à l'origine n'était pas le sien. Celui du bâtiment isolé. On a dit de l'Unité d'Habitation qu'elle était une tranche d'un plus grand projet urbain, mais dès le Bastion Kellermann et Nemours (Alger) 1934, on assiste à des recherches sur des bâtiments isolés pour l'habitat (autres que des gratte-ciel bien sûr). En effet la défaite du plan d'Alger montre l'impossibilité de penser l'architecture dans sa continuité à l'échelle du paysage. Et l'Unité d'Habitation est aussi le résultat de cette impossibilité sans qu'un urbanisme approprié, à la manière de la ville antique ou de la ville américaine, ne permette aux objets construits à l'échelle du paysage d'engendrer une ville.

Peut-être cela est-il réalisé à Chandigarh ?

Pour la petite maison, le problème ne se pose pas, elle dialogue directement avec la montagne et le lac.

Françoise VERY

Corseaux 10/09/87, à l'occasion du Centenaire Le Corbusier.

LA VILLE COMME FORET: LAUGIER ET LE CORBUSIER

Il ne s'agit pas ici d'une étude sur la portée historique de la pensée de l'abbé Laugier, ni même sur la pensée elle-même, mais d'un début d'enquête sur la résonance de son oeuvre dans notre architecture contemporaine. En considérant Laugier à partir d'aujourd'hui, nous nous rendons compte que les références à sa pensée sont multiples et qu'elles sont tressées dans la théorie de notre architecture.

1 De la hutte à la colonne

L'Essai sur l'architecture de Marc-Antoine Laugier commence par un véritable "clip" sur la naissance de l'architecture, une très belle scène nous raconte déjà l'origine du logement moderne dans sa fonctionnalité absolue: le besoin de l'homme d'être à l'abri (1). Naissance du logis, donc naissance de l'architecture? L'architecture, toutefois, n'est pas seulement fonctionnelle, elle n'a pas la seule fonction de protéger l'homme, c'est un art véritable, c'est à dire à la fois art et théorie de l'art.

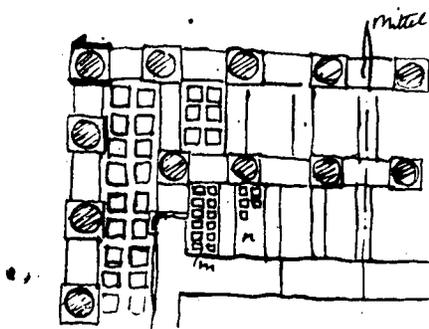
Immédiatement après l'Introduction de l'Essai, le premier chapitre traite des "Principes généraux de l'architecture" en commençant par la colonne qui en est l'objet d'effectuation. La colonne et non les Ordres, dont traitera le chapitre suivant. La colonne est en effet l'élément premier de l'architecture.

Dans sa présentation à l'édition italienne de l'Essai, Vittorio Ugo rappelle Alberti et cite l'article de Hubert Damisch "La colonne, le mur" (2), qui développe une des dialectiques fondamentales de l'architecture. La dialectique mur/colonne a une histoire en soi et pour soi; Damisch la pousse jusqu'à l'analogie peau/squelette que Viollet-le-Duc avait déjà approchée.

Geert Bekaert, dans la présentation à la récente réédition en un seul volume de l'Essai et des Observations (qui ont dix ans d'écart), note l'importance pour Mies van Der Rohe de ce problème mur/colonne (3).

Le Corbusier (ou plus précisément à ce moment-là Charles-Edouard Jeanneret) est aussi conscient de ce problème: dans un dessin de 1911, présenté à l'exposition "Le Corbusier-Le passé à réaction poétique", on se rend compte qu'il avait déjà compris l'importance du "retour d'angle", ou plus exactement l'importance de la pliure à angle droit du péristyle (ou du mur) (4). Il s'agit d'une question morphologique de l'architecture en général, un symptôme fourni par l'aggravation de la dialectique

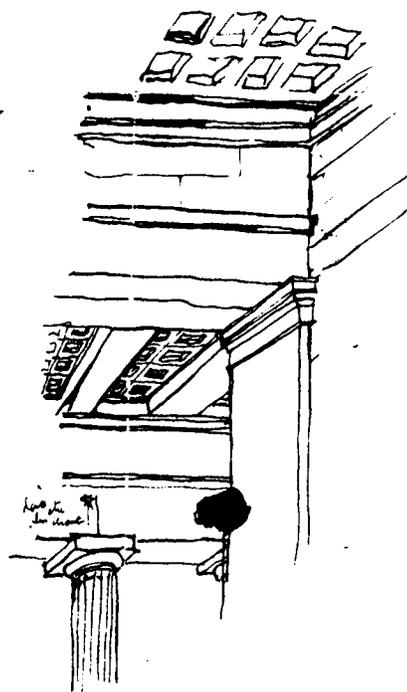
Parthénon.



non-coïncidence des colonnes
d'angle avec celles de la seconde
enceinte.

Les plafonnets ne s'occupent
en rien de la situation des
colonnes: le caissonage m par
ex est typique.

Partout règne une asymétrie
déconcertante.



Athènes, le Parthénon, étude de l'implantation des colonnes et des caissons, dessin de Le Corbusier (FLC 1786), plume sur papier, 0,225 x 0,36. Annoté: Parthénon non coïncidence des colonnes d'angle avec celles de la seconde enceinte. Les plafonnets ne s'occupent en rien de la situation des colonnes: le caissonage m par ex est typique. Partout règne une asymétrie déconcertante.

colonne-mur que Le Corbusier avait déjà repérée de son oeil d'architecte (5) et non par la connaissance de la théorie classique.

A partir de ce dessin on peut comprendre comment le jeune Le Corbusier comprend sur place au contact direct du temple ce problème de l'architecture classique. Par la suite on pourra voir comment dans ses projets cette conscience de la dialectique mur/colonne se renverse en science de la composition aussi bien dans les résolutions de détails que dans les inventions typologiques. Evidemment Le Corbusier ne décrit jamais les projets de cette manière. De plus il se refuse à parler de colonne: "Je ne peux pas dire colonne; c'est un mot abîmé". Il se réfère clairement à l'usage au dix-neuvième siècle de la colonne, usage qui l'aurait "abîmée".

Le Corbusier n'utilise donc pas la colonne, mais le "pilotis", un des fameux "Cinq points de l'Architecture nouvelle". Son pilotis toutefois, si nous ne définissons pas la colonne à partir des ordres, a un rôle architectural très semblable à celui de la colonne, entendue au sens de Brunelleschi, c'est à dire avant la codification albertienne. De plus l'exemple de la chambre de la Villa Savoye, où se trouvent trois pilotis et un quatrième virtuel renvoie au type palladien de la salle à quatre colonnes et donc à l'intégration de l'usage structurel et de l'usage spatial de la colonne dans la codification classique des ordres.

Il faut bien sûr rester dans des limites précises pour analyser Le Corbusier comme un classique, sinon l'on pourrait finir par voir dans le passage des six points initiaux de l'architecture aux cinq points définitifs une analogie avec les cinq ordres classiques.

L'usage métaphorique de la colonne se retrouve dans de nombreuses oeuvres d'autres architectes contemporains. Ainsi Louis Kahn se réfère-t-il à la colonne grecque à son auto-définition, où la colonne devient le mur, également dans ses dessins de la cathédrale d'Albi.... Scarpa également dont le redoublement du point porteur renvoie à la colonne et à son bon usage (voir bien sûr Laugier à ce sujet). (6)

2 De la hutte primitive à la ville

"De Vitruve à Laugier, de Viollet-le-Duc à Le Corbusier, l'interrogation sur les origines de l'architecture reste l'un des problèmes centraux de la théorie architecturale". Ainsi Jacques Gubler, dans un article du catalogue de l'exposition Viollet-le-Duc de 1979 à Lausanne rappelle-t-il Laugier (7). Deux idées émergent ici: tout d'abord le rôle de passeur de témoin de la théorie de l'architecture attribué par Gubler à Laugier dans la séquence Vitruve/Laugier/Viollet-le-Duc/Le Corbusier. La deuxième idée se perçoit en approfondissant la lecture de l'article à la lumière de son titre "Viollet-le-Duc et l'architecture rurale". Le problème n'est

pas la simple reconnaissance de la question des origines de l'architecture comme problème théorique central, mais la manière de la poser.

L'intérêt du travail de Gubler est l'attention portée au regard ethnographique de Viollet-le-Duc. L'architecture rurale pour Viollet-le-Duc est significative par sa primitivité, sa proximité au type, son "archétypicité".

La question des origines de l'architecture assume ainsi son rôle de référence et de méthode d'évaluation.

Laissant de côté la question de la possibilité ou non d'un référent fixe, nous affronterons un autre problème qui est aujourd'hui très souvent négligé car l'apparente simplicité de l'objet en cache la grande complexité théorique: c'est le problème de la "cabane rustique" de Laugier, situé après la "cabane primitive" de Vitruve et avant le "temple primitif" de Le Corbusier (où temple égale maison).

Pour Viollet-le-Duc, et peut-être pour l'entière histoire nord-européenne du siècle passé, le "chalet" constitue la nouvelle typologie qui vient faire partie de cette série de constructions primitives.

Si l'objet théorique semble simple, trop simple, sa réalisation matérielle le semble encore plus. "La Vedette" à Lausanne que Viollet-le-Duc construit pour lui-même, fut détruite malgré les interventions des historiens, sa qualité de maison saine et tranquille ne put la protéger (8). Elle n'était pas Architecture. Nous sommes ici toujours devant la même incompréhension: la simplicité de la cabane rustique semble excesssive.

Sans les études de Jacques Gubler sur les "chalets" construits par Viollet-le-Duc, "La Vedette" de Lausanne et le "Chalet" de la Côte de Chamonix, sans en outre, un regard sur les maisons de rapport à Paris, on ne pourrait comprendre le vrai sens de l'architecture de Viollet-le-Duc ni le sens de ses restaurations.

"Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné". Pour Viollet-Le-Duc, la restauration est un travail de "l'idéal" en tant que projet d'architecture. Il n'y a pas de restauration, s'il n'y a pas une idée d'architecture, idée qui n'est pas le souvenir d'un passé, mais un vrai projet dans son sens authentique de pensée du futur. L'article "Restauration" du Dictionnaire commence avec ces mots: "Restauration, le mot et la chose sont modernes"(9).

Par la réalisation de la "cabane primitive" nous sommes retournés dans l'histoire. Suivant notre choix de mettre provisoirement l'histoire entre parenthèses, nous chercherons à affronter la question théorique de la façon la plus directe en ne considérant que les cabanes mythiques. En effet, dans le mythe: "Origine chronologique et principe

structurel tendent à coïncider". Par cette précision Vittorio Ugo pose directement le niveau théorique. Ne voulant pas, pour des raisons évidentes, rentrer dans la dialectique théorie/histoire, cette proposition nous permet de sauter consciemment le niveau historique.

J'aimerais en effet pouvoir montrer un autre noeud de la question. Mon but n'est pas en effet de démontrer, mais simplement de montrer quelques points importants au niveau théorique. La rusticité de ma méthode sera, je l'espère contrebalancée par son efficacité.

Cet autre noeud de la question est la ville: la ville en passant par la cabane primitive: saut impossible sans Laugier et ensuite sans Le Corbusier. L'analogie albertienne maison-ville ne fonctionne plus ni pour Laugier ni pour Le Corbusier.

Le saut de l'objet premier de l'architecture (qu'il s'agisse de la maison, de la colonne, ou d'autre chose cela n'a plus d'importance) à la ville comme essence - ou presque - de notre culture architecturale. (10)

3 La ville: parc ou forêt?

Les points de départ: deux références de Le Corbusier à Laugier. Le premier dans son livre Urbanisme publié en 1925.

L'autre dans l'Oeuvre Complète avec une date précise: le 4 juin 1934. Il s'agit d'un dessin commenté.

L'Oeuvre complète est une construction de Le Corbusier, c'est une recherche de théorisation ou l'expression de sa "doctrine" (11). Laissons de côté le rapport théorie/doctrine chez Le Corbusier, je rappellerai simplement la démonstration de la force théorique des dessins de Le Corbusier développée par Vittorio Ugo à Grenoble (12). (C'est pour cela qu'il est essentiel de considérer dessin et texte ensemble).

Il faut également rappeler l'importance de l'"émotion", du "shoc". Quelque chose frappe Le Corbusier, et à partir de ce choc, il peut repenser tout le processus du travail architectural qu'il est en train de développer; il peut reprendre tout son travail théorique.

Le Corbusier voit le Campo dei Miracoli du train. Il comprend que se sont les mêmes règles architecturales qui ont donné lieu à la conception du Palais des Soviets et à l'Organisation du Campo: "Unité dans le détail, tumulte dans l'ensemble".

La reprise des termes de Laugier par Le Corbusier est en soi intéressante, mais ce qui est encore plus intéressant est le fait que quand Le Corbusier dans son livre Urbanisme y fait référence et que quand à Pise il comprend comment il avait pensé son projet pour Moscou, le fait que les deux références ne sont pas totalement différentes mais qu'elles fonctionnent à deux niveaux bien particuliers du discours de

Laugier. Cette ambiguïté, révélée par le travail de Le Corbusier, existe déjà en effet chez Laugier et se montre dans le "glissement" de la forêt au parc.

Quand Laugier parle de ville comme forêt, puis de ville comme parc, ce glissement a une signification bien particulière.

Dans la présentation à l'édition italienne de l'Essai, Vittorio Ugo nous donne quelques indications sur ce problème.

Toutefois une étude précise nécessiterait un retour au siècle de Laugier lui-même.

Bien que l'on ne puisse pas toujours faire des rétrojections de notre siècle au 18ème siècle, la chose intéressante est que ce symptôme -le passage forêt-parc- est utilisé par Le Corbusier, qui comprend toujours, avec une intuition très aiguë, les analogies, les dialectiques, les problèmes, des siècles passés.

Je me souviens des leçons où Manfredo Tafuri parlait de ce rappel de Le Corbusier à Laugier. Puis, lisant son livre Projet et Utopie, j'ai vu que la question n'était développée que dans le contexte du dix-huitième siècle et des Lumières, alors qu'il me semblait que l'on aurait pu développer la question corbuséenne par rapport à Laugier.

Evidemment j'ai dû repartir de Le Corbusier lui-même pour comprendre que chez Le Corbusier aussi se trouvent deux idées de villes.

Le moment de rupture coïncide avec son voyage à Moscou quand il développe ses idées sur La Ville Radieuse. C'est un moment d'arrêt, d'explication, de tranquillité mentale, mais peut-être en même temps de crise totale.

On sait que Le Corbusier avait passé en bibliothèque de nombreux mois dans sa jeunesse pour étudier la culture de la ville. Il avait en particulier passé en 1915 trois mois à la Bibliothèque Nationale de Paris, où il étudia les manuels, les livres et tout ce qui pouvait se trouver sur les villes. Il désirait en fait écrire un traité sur la "Construction de la ville": traité qui ne fut jamais publié. Mais ce qui importe est que le jeune Le Corbusier ait eu cette intention (13).

A partir de quand a-t-il eu cette intention de faire la synthèse de toute la culture urbaine? C'est à Berlin, lorsqu'il visita l'exposition organisée par Werner Hegemann sur le Grand Berlin en 1910. Cette exposition marque peut-être la naissance de l'urbanisme en Allemagne (14). On sait que dans l'histoire de l'urbanisme on trouve souvent la date de 1910 comme date d'origine, mais on sait également qu'une date aussi précise ne peut qu'être un mythe. De toute façon cette date est reprise, ainsi par exemple par un bon ennemi de Le Corbusier: Gaston Bardet dans le petit livre de la collection "Que sais-je?": Urbanisme (15).

Donc: naissance de l'urbanisme en Allemagne en 1910. Et Le Corbusier est là. Une autre de ses particularités est de se trouver toujours là où l'on doit être, dans les lieux et aux moments intéressants et de savoir toujours très bien

utiliser les occasions. Il arrive donc là et se propose d'étudier la construction de la ville. Sur ce sujet nous avons les travaux récents de Allen Brooks et Philippe Duboÿ (16).

En découvrant l'urbanisme, Le Corbusier décide d'étudier la ville. Il voit en effet comment l'urbanisme naît contre la ville, ou du moins contre l'idée traditionnelle de ville. Le Corbusier comprend l'opposition qui existe d'entrée de jeu entre ville et urbanisme, ou plus exactement il en a l'intuition; en effet pour des raisons théoriques et historiques il ne peut l'explicitier ainsi.

En Allemagne est inventé un concept qui servira d'indispensable terrain (intellectuel, idéal: on pourrait presque parler de "ville idéale") pour le développement de l'architecture moderne. Il s'agit du concept de "Groszstadt", de "Grande ville", ou comme cela fut traduit en italien de la "métropole" (17).

Le concept de "Groszstadt" sert de terrain, intellectuel qui, masquant l'opposition entre urbanisme et ville, permet la production de l'architecture moderne européenne -tout au moins pour le monde autour de la méditerranée- où l'architecture n'existe pas sans une idée de ville. C'est pourquoi je rappelais l'importance du changement de référent de l'objet architectural à la ville.

Dans l'architecture de Le Corbusier des années trente, le moment de la rédaction de la "Ville Radieuse", est justement le moment de rupture, d'abandon de ce concept de Groszstadt, qui ne peut plus fonctionner. En 1925 nous sommes avant, en 1934 nous sommes après. Qu'est-ce qui peut -après- faire fonctionner l'architecture de Le Corbusier?

Il y a deux suites possibles à ce travail:

-l'une devrait être une recherche sur les idées de ville: deux idées de ville dans l'oeuvre de Le Corbusier avant et après 1930 et deux idées de ville cachées derrière les paroles forêt et parc chez Laugier;

-l'autre sur les rôles de référent et de méthode d'évaluation que peut assumer la question des origines de l'architecture. C'est-à-dire en laissant de côté la question de la possibilité ou non d'un référent fixe, affronter le problème aujourd'hui très souvent négligé de l'apparente simplicité de l'objet cachant sa grande complexité théorique: c'est la question de la "cabane rustique" de Laugier, après la "cabane primitive" de Vitruve et avant le "temple primitif" de Le Corbusier (où temple égale maison).

notes

1) Nous trouvons ce "clip" à la page 47 de l'édition italienne du Saggio sull'Architettura a cura di Vittorio UGO, Aesthetica edizioni Palermo, 1987, ed. origin. Paris, M.D.CC.LV. 2ème et 1753 1ère édition anonyme, p.8 de la réédition Mardaga 1979 : "Considérons l'homme dans sa première origine sans autre secours; sans autre guide que l'instinct naturel de ses besoins. Il lui faut un lieu de repos. Au bord d'un tranquille ruisseau, il aperçoit un gazon; sa verdure naissante plaît à ses yeux, son tendre duvet l'invite; il vient, et mollement étendu sur ce tapis émaillé, il ne songe qu'à jouir en paix des dons de la nature: rien ne lui manque, il ne désire rien? Mais bientôt l'ardeur du soleil le brûle, l'oblige à chercher un abri. IL aperçoit une forêt qui lui offre la fraîcheur de ses ombres; il court se cacher dans son épaisseur, et le voilà content. Cependant mille vapeurs élevées au hasard se rencontrent et se rassemblent, d'épais nuages couvrent les airs, une pluie effroyable se précipite comme un torrent sur cette forêt délicieuse. L'homme mal couvert à l'abri de ses feuilles, ne sait plus comment se défendre d'une humidité incommode qui le pénètre de toute part. Une caverne se présente, il s'y glisse, et se trouvant à sec, il s'applaudit de sa découverte. Mais de nouveaux désagréments le dégoutent encore de ce séjour. Il s'y voit dans les ténèbres, il y respire un air mal sain, il en sort résolu de suppléer, par son industrie, aux inattentions et aux négligences de la nature. L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir."

2) Numéro spécial "Alberti" de la revue "Architectural Design" (n. 5/6, 1979, p. 18-25).

Ce texte ne semble malheureusement pas avoir eu la fortune de l'essai de DAMISCH sur Viollet-le-Duc, introduction au recueil d'extraits du Dictionnaire de Viollet-le-Duc, publié dans la collection "Miroirs de l'art", Hermann, Paris, 1964, sous le titre L'architecture raisonnée, essai à l'origine d'un renouveau des études sur Viollet-le-Duc.

3) Je raccourcis volontairement le parcours théorique de Geert BEKAERT dans son introduction à la réédition de Marc-Antoine LAUGIER, Essai sur l'architecture + Observations sur l'architecture, Pierre Mardaga, éditeur, 1979, édition déjà citée n.1. Cette introduction est intitulée : "A l'école du Dieu du Goût" et commence ainsi : "Pourquoi exhumer des textes du XVIIIème siècle? Et surtout, pourquoi les publier dans une série qui se propose d'alimenter la discussion actuelle sur l'architecture, pour autant qu'elle existe, ou pour l'amorcer?" (En exergue: "Tout n'est pas dit sur l'architecture".).

Cf. ibidem p. IX : "Il ne serait pas sans importance de rechercher l'analogie entre les propositions concrètes de Laugier pour une nouvelle forme architecturale avec les "principes" de Le Corbusier, le "less is more" de Mies van der Rohe, la conception "skin and skeleton" et d'autres approches de ce genre". (On retrouve ici encore la dialectique peau/squelette.)

4) cf. p. 56 illustration n. 17 du catalogue de l'exposition Le Corbusier. Le passé à réaction poétique organisée par Pierre SADDY dans le cadre du centenaire Le Corbusier.

5) A partir de quel moment le Corbusier se considère-t-il "architecte"? N'est-ce pas avant de se désigner comme "homme de lettres" (cf. la carte d'identité française portant la mention "homme de lettres" dont l'image est désormais connue de tous.)?

Ch. E. Jeanneret toutefois cultive d'entrée de jeu les deux métiers. Ses lettres, lors de son "Voyage en Orient", sont des écrits tout de suite utilisés. Cf. Giuliano GRESLERI, Le Corbusier. Viaggio in Oriente., Marsilio Editore-Fondation Le Corbusier, 1994, p. 45: "il "Feuille d'Avis" del 20 luglio 1911 col primo reportage di Jeanneret: "In Oriente", "Qualche impressione"."

La mention d'architecte existe non seulement sur le papier à lettre de La Chaux de Fonds, mais également sur le "diamantirion" du patriarche d'Istanbul remis à Jeanneret le 11 août 1911.

Je n'ai fait que commencer à poser la question de la double formation, ou du double titre, architecte/homme de lettre dans l'article "Athènes" du catalogue de l'exposition Le Corbusier. Le passé à réaction poétique (op. cit.), cf. note n.3, p.54.

6) On connaît l' "invention" de la colonne grecque par Louis Kahn : "Un jour, en cours, pour expliquer que la structure est créatrice de lumière, j'introduisis l'idée de la beauté des colonnes grecques et de leurs relations et je dis que la colonne n'était pas de la lumière - que l'espace était lumière. Or, la colonne n'impose pas sa force à l'intérieur, mais à l'extérieur. Et de plus en plus, elle laisse un trou en son dedans, de plus en plus elle devient consciente du creux. Et si vous magnifiez cette pensée, la colonne devient de plus en plus grosse et la périphérie de plus en plus fine, et l'intérieur est une cour. Et ceci était le fondement du projet pour le Capitole du Pakistan". Cette citation se trouve p. 206 de l'essai passionnant de Christian BONNEFOI, "Louis Kahn et le minimalisme", dans la recherche Architecture. Arts plastiques, en collaboration avec Yve-Alain BOIS, Jean CLAY, Hubert DAMISCH et Nancy TROY, CORDA, 1979.

7) catalogue de l'Exposition au Musée historique de l'Ancien-Evêché à Lausanne (Suisse) du 22 juin au 30 septembre 1979: Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne .

8) cf. Jacques GUBLER, "Viollet-le-Duc, amoureux des Alpes" in "Construire" n.56, 5 sept. 1979, Lausanne, p. 15 "Et lorsque la maison sera démolie, en août 1975, en dépit de l'opposition dialectique d'un Anglais, d'un Bâlois et d'un Vaudois, la bonne conscience du démolisseur et des services cantonaux sera sauvée, non seulement parce qu'il s'agissait d'une propriété privée, mais encore parce que l'objet, par ailleurs entretenu, utilisé et très habitable, ne correspondait en rien à un monument."

9) L'important article "Restauration" du Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIème au XVIème siècle, tome VIII, p.14-33, commence ainsi: "Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné."

Cet article expose particulièrement clairement la doctrine architecturale de Viollet-le-Duc qui s'établit à partir d'une théorie que j'ai commencé à entrevoir dans les articles: "La disperazione degli architetti", dans la revue "Il piccolo Hans", Rivista di analisi materialistica, n.35, luglio/settembre 1982, edizioni Dedalo, puis dans "A propos d'un dessin de Viollet-le-Duc" dans le catalogue de l'exposition "Viollet-le-Duc et le massif du Mont-Blanc 1868-1879" sous la direction de Pierre A. FREY, Payot Lausanne, 1988.

10) cf. Vittorio UGO, introduction à Laugier, op. cit.

11) Le Corbusier parle de "doctrine" à propos de la "Ville Radieuse" (cf. film).

12) cf. Vittorio UGO, "Dessin/Dessein: La théorie par voie graphique" in Le Corbusier. Le peintre derrière l'architecte "Journal d'Histoire de l'architecture", n.1, octobre 1988, pp. 39-52.

13) Cette question est encore à développer en tant que telle. J'y arrive de plusieurs manières, en particulier dans l'introduction à la monographie sur l'Unité d'Habitation de Marseille de Le Corbusier de Jacques Sbriglio à paraître aux éditions Parenthèses, introduction intitulée "Urbanité de l'Unité d'Habitation". Ainsi que dans la recherche L'architecture et ses terrains, SRA 1985.

14) visite relatée in Charles Edouard Jeanneret, Architecte, Etude sur le mouvement d'Art Décoratif en Allemagne, 1912, p. 36 . Cf. Françoise VERY, "Construire une

petite maison. reconstruire le monde", in "Architecture. Mouvement. Continuité", numéro spécial Le Corbusier, n.49, septembre 1979.

15) Gaston BARDET, Urbanisme, "Que sais-je?", n.187, 1ère édition 1945, p. 19. A propos du jugement de G. Bardet sur Le Corbusier, cf. Françoise VERY, "Phalanstère?", p. 236, in catalogue de l'exposition Le Corbusier. Le Passé à réaction poétique, op. cit.

16) H. A. BROOKS, "Jeanneret e Sitte : le prime idee di Le Corbusier sulla costruzione della città", "Casabella", n.514, juin 1985 et Philippe DUBOY, "Bibliothèque Nationale: Paris 1915", in Le Corbusier une encyclopédie, collection Monographie, Centre Georges Pompidou/CCI, Paris 1987, sous la direction de Jacques LUCAN.

17) cf. Massimo CACCIARI, Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel, Officina Edizioni, Roma, 1973.

D'après la conférence: Françoise VERY, La città come foresta: Laugier e Le Corbusier, du colloque: Pensare l'architettura: M. A. Laugier, des 4 et 5 février 1988 à Bari, Italie.

NE PERDONS POINT DE VUE NOTRE PETITE CABANE RUSTIQUE

Type et typologies

Je me souviens avoir demandé à Manfredo Tafuri, pourquoi ce mot "typologie" revenait sans cesse. C'était peut-être en 1972, lorsque j'étudiais Peter Behrens, après le colloque sur les avant-gardes en URSS(1). Les grands travaux sur la typologie étaient publiés et Venise était au centre de ce débat (2). La réponse me fit réfléchir et je me mis presque de retour en France à travailler sur le sujet.

Une première phase de ce travail se déroula de juin 1976 à juillet 1978, au milieu de beaucoup d'autres choses et, en 1989, je n'en ai toujours rien publié. Cette première phase était une enquête sur tout ce qui constituait le "sujet": la typologie.

La typologie semblait presque, à la fin des années soixante, être le seul "outil" des architectes, peut-être parce qu'il pouvait être à la fois outil du projet et l'objet d'études théoriques. Était-ce alors en Italie la seule possibilité de théorisation du travail architectural? Il serait peut-être intéressant vingt ans après de poser tranquillement cette question.(3)

La deuxième phase fut le "dépouillement de l'enquête": moment d'arrêt obligatoire pour continuer la recherche, c'est à dire après les intuitions de départ, les premières récoltes d'informations et réflexions, moment nécessaire à la mise en place des outils spécifiques. En effet les deux domaines de recherche repérables sont loin l'un de l'autre.

Il y a d'un côté le domaine le plus "théorique" - l'étude de la formation du concept de typologie pour lequel j'ai procédé à un dépouillement à la Bibliothèque Nationale, ce qui est assez long, il n'existe pas - ou je n'ai pas trouvé - de bibliographie générale indexée sur le type ou la typologie. Ensuite est paru dans les Cahiers de la Recherche, déc. 1979, n.4, l'article de Philippe Panerai, Typologies, qui fait un excellent tour - historique et théorique - de la question. Il suffit ici d'ajouter en illustration la définition du "typos" du dictionnaire Bailly. D'autre part la typologie que l'on pourrait qualifier de "pratique", avait été bien résumée dans un article de Christian Devillers paru dans l'Architecture d'Aujourd'hui n.174 en 1974.

L'inflation du terme "typologie" et les travaux qui provenaient de cette inflation, se situaient dans une même ligne générale: une "scientifisation" ou rationalisation de l'architecture.

N'y avait-il pas eu depuis un certain temps la transformation d'une volonté d'"architecture rationnelle" en un désir de recherche rationnelle en architecture ?



Pour l'architecture rationnelle, comme pour l'architecture fonctionnelle, il s'agissait d'emprunter des "qualités" ou des "valeurs" élaborées dans d'autres champs que celui de l'architecture. Il s'agissait en fait d'un transfert de "qualité" ou de "valeur": cette rationalité ou cette fonctionnalité n'était pas celle de l'architecture en premier lieu, elle se fondait ailleurs et s'appliquait ensuite à l'architecture.

Ce qui ne signifie pas que toute architecture ne procède pas d'une forme intrinsèque de rationalité ou de fonctionnalité, mais ce n'est pas toujours elle-même qui pense pour elle-même cette rationalité.

La rationalité renvoie au champ de la production en général et à sa pensée, la fonctionnalité à celui de l'usage. Si l'on se place à l'intérieur du champ de l'architecture, ces deux termes prennent des sens bien particuliers.

Peut-on dire que lorsque l'on étudie l'usage réel (pratique), imaginaire et symbolique (réel) d'une architecture, on en étudie la fonctionnalité? Et que lorsque l'on en étudie la pensée, on en étudie la rationalité. Et sa rationalité même peut être considérée comme le problème de l'architecture et permettre de la définir: l'architecture moderne (depuis le 18ème siècle) se cherche une ratio nouvelle ou peut-être plus exactement cherche à concrétiser ce que peut être une ratio nouvelle. A la Renaissance un problème similaire avait déjà été posé et un système fondé après Brunelleschi avec Alberti(4).

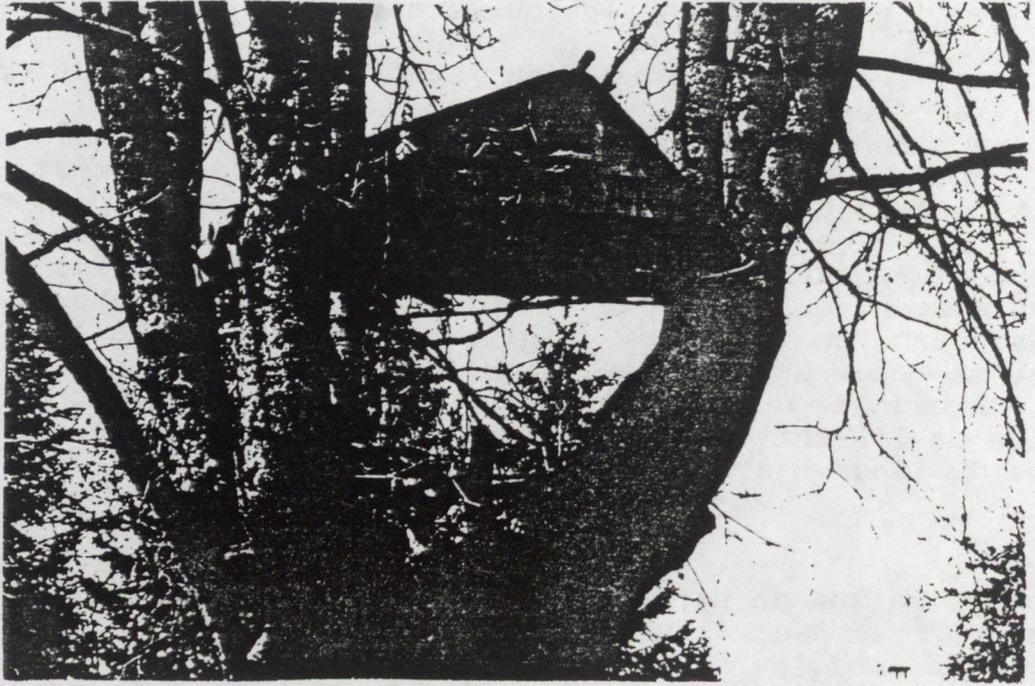
Ici on peut se demander si cette rationalité qui est ou devient celle de l'Architecture ne peut s'analyser comme la constitution même du langage architectural(5).

Du type maison au mythe cabane

Hier Pierre Saddy soulignait la différence fondamentale entre type et modèle. Il rappelait également que l'essai de clarification de Quatremère de Quincy n'avait peut-être fait qu'embrouiller les choses.

Il faut aussi avoir toujours présent à l'esprit qu'en matière de typologie, la typologie de l'habitat n'est qu'un petit sous-ensemble. Les typologies d'espace sont très importantes. Il faudrait retravailler sur le dégagement même de la notion d'espace en architecture. On s'en tient généralement à noter les travaux de l'Ecole de Vienne du début du siècle. Il s'agit bien sûr de l'Ecole de Vienne en matière d'Histoire de l'Art, je ne parle pas ici de musique, il ne peut y avoir de confusion, car l'Ecole de Vienne en Architecture n'existe pas, il y a la Wagnerschule et la Loosschule.

On se souvient des travaux de Giulio Carlo ARGAN sur la typologie et en particulier sur le débat de la Renaissance: la lutte entre typologie centrée et typologie longitudinale qui aurait dû trouver sa solution dans le projet de Santo Spirito de Brunelleschi, mais dont la réalisation, après sa mort, détruisit l'idée (6). Ce dilemme de typologies d'espace court dans toute



l'Histoire de l'Architecture, on le verra encore à l'aube de notre époque dans des projets de Behrens ou d'Hoffmann qui essaient pour le même projet les deux solutions. Ils ne tentent plus la synthèse.

La question qui m'intéressait était celle de l'invention du type. Le type est un concept double: à la fois outil de connaissance et outil de production. Sa double nature entraîne souvent des confusions dans son étude, alors que cela ne pose pas trop de problèmes dans sa manipulation.

Si l'on regarde rapidement la question de la maison aujourd'hui, on se trouve d'une certaine manière dans une tradition nouvelle que l'on peut explorer à travers les grandes figures de l'architecture du XXème siècle.

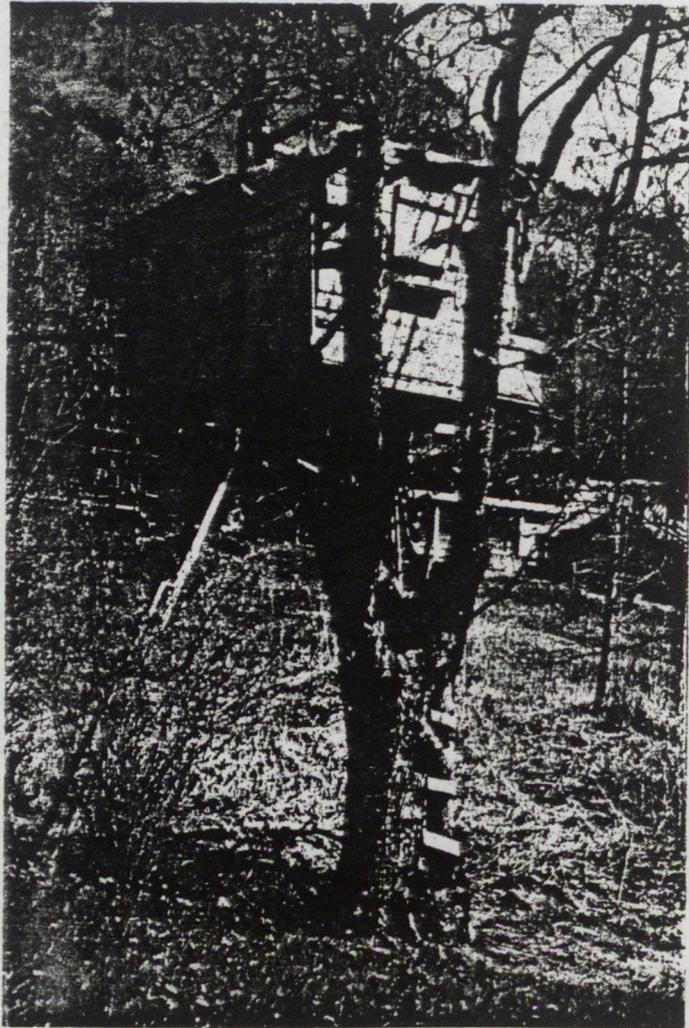
On se rend toutefois très vite compte qu'il faut absolument ne pas mélanger maison et habitat pour pouvoir étudier ces questions. Ce n'est pas facile car ces deux ensembles se croisent. Dans un premier temps, nous avons proposé au Plan Construction de faire une étude sur les Sanatoriums, afin de pouvoir étudier la mise en place d'une manière d'habiter qui était parfaitement distincte de "la maison".

Par ailleurs je fus invitée à parler de Laugier ce qui me fit travailler une vieille idée à propos des invocations de Le Corbusier(7). Je me rendis alors compte que j'avais oublié le conseil de Laugier: "Ne perdons point de vue notre petite cabane rustique".

"Cabane rustique" et "Sanatorium" sont des moyens pour penser la maison et l'habitat en dehors des habituelles confusions entre l'objet, sa pensée et son usage, les pratiques et l'aller-retour constant qui construit la culture de l'habiter. Distinction nécessaire que des sujets d'étude "exotiques" - le sanatorium était un monde "autre" (cf. La montagne magique) et la "cabane rustique" appartient à la mythologie architecturale- présentent d'entrée de jeu. Il n'y a pas là de possibilité de mélanger inconsciemment à la connaissance théorique la connaissance pratique ou la reconnaissance par la vie quotidienne.

D'autre part chacun d'eux nous entraînent dans l'imaginaire des deux grandes familles de l'habitat: isolé "individuel" et l'habitat "collectif", avec également une simplification du modèle non négligeable: la cabane rustique est destiné à un Homme entité idéale représentative de l'espèce humaine tout comme le Malade du sanatorium, chaque fois les relations Individu/Société sont directes. Il est toujours très important de bien préciser à qui est destinée la "cellule d'habitation": individu isolé ou famille, cette précision peut sembler un truisme, mais le glissement de l'un à l'autre n'est toutefois jamais étudié.

Par cette abstraction de l'étude, je n'entends pas dire que la somme d'informations puisées à la vie quotidienne n'est pas importante pour un architecte, mais lorsque je vois la difficulté du démarrage de l'intégration de ces données dans l'apprentissage du projet - cela demande à la fois une mise à distance des événements quotidiens et du processus du projet lui-même en train de se mettre en route, ce qui est une belle performance - je



pense qu'il est impossible de travailler correctement ce sujet sans faire de distinction, d'autant que l'usage du langage sous ses apparences quotidiennes ne peut faire que brouiller les pistes.

Nous emploierons le terme habitat pour exprimer la face de l'objet en relation avec les pratiques de l'habiter, alors que le terme de maison renverra d'abord à l'objet maison, au sens de la culture cristallisée en architecture.

Il s'agit bien sûr d'un choix délibéré, mais qui peut bien fonctionner. La cabane rustique de Laugier nous enseigne que l'objet cabane n'existe pas sans l'action de l'homme et qu'elle découle directement de son expérience, donc de sa culture. Directe réponse à ses besoins, elle est la démonstration (avant Marx) qu'il n'y a pas de besoins minimaux, ou pas de seuil minimal qui ne soit culturel. Nous choisissons donc pour aujourd'hui ce modèle à la fois de maison et d'habitat pour construire notre objet théorique (8).

Françoise VERY

Exposé au colloque : Actualité de la typologie, Paris La Défense, 16/17 mars 1989, CRH-CNRS-BRA.

(1) Colloque "Socialismo, città, architettura URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei" organisé par l'"Istituto di Storia dell'Architettura", dirigé par Manfredo Tafuri, à l'"Istituto Universitario di Architettura di Venezia" les 16, 17 et 18 juin 1970. Il traite en particulier du travail des architectes allemands pour les villes nouvelles du premier plan quinquennal, cf. en français le numéro 7-8 de la revue VH101, 1972, "L'architecture et l'avant-garde artistique en URSS de 1917 à 1934". J'avais étudié le travail de Hans Schmidt, cf. Hans Schmidt et la construction de la "Ville Socialiste" d'Orsk., in ibidem.

(2) dans l'article "Tipo" du "Dizionario Enciclopedico di Architettura e di Urbanistica", publié en 1969 par l'Istituto Editoriale Romano, Gianfranco Caniggia rappelle "la priorité de la définition du concept de type et des qualités qui en découlent" de l'ouvrage de Saverio Muratori, Studi per una operante storia urbana di Venezia, vol.1, Rome, 1959. Ce qui fut rappelé par Bernard Haumont, lors de sa conférence d'introduction de ce colloque.

(3) On pourrait commencer en relisant Vittorio Gregotti, Le territoire de l'architecture, 1ère édition 1966, Aldo Rossi, L'architecture de la ville, 1ère édition 1966, Manfredo Tafuri, Théories et histoire de l'architecture, 1ère édition 1968.

La sémiologie est alors très présente, le problème de "la langue" est toujours posé, il faudrait également reprendre les choses de ce côté-là. Il ne faut pas non plus oublier l'importance de la géographie, en particulier de la géographie française qu'Aldo Rossi nous a fait redécouvrir.

¶ A ce sujet voir le récent article de Jacques GUBLER, Architecture et Géographie. Excursions de lecture ainsi que deux manifestes de Viollet-le-Duc, in E. Viollet-le-Duc et le massif du Mont-Blanc 1868-1879, catalogue de l'exposition, éditions Payot Lausanne 1988.

Il faudrait bien sûr ensuite étendre cette recherche à la France à la même époque, cf. Françoise VERY, Architecture et Théorie, UPA Lille, Assises Nationales de l'Enseignement de l'Architecture, 19-20 Mai 1978.

(4) puis voir Antoine PICON pour Perrault, Pierre SADDY pour Labrousse et Pierre PINON à propos de l'Hospice de Charenton.

(5) Pour certains auteurs la métaphore linguistique ne pose pas problème, mais ce qui nous intéresse est de vérifier comment elle fonctionne, à savoir, si c'est une métaphore, jusqu'où elle est acceptable et positive, ou s'il s'agit d'un réel langage. Puis, si l'architecture est une "forme" de langage, qu'en est-il du rôle de la typologie dans ce langage?

(6) Carlo Giulio ARGAN, Brunelleschi, 1ère édition Mondadori 1955.

(7) Colloque Pensare l'architettura: M.-A. Laugier organisé par les professeurs Franco FANIZZA et Vittorio UGO à l'Università degli studi di Bari, 4-5 fév. 1988: Françoise VERY, La città come foresta: Laugier et Le Corbusier (Les actes des colloques de Palerme et Bari sur Laugier sont en cours de publication).

(8) on trouvera la suite de ce travail dans le rapport de recherche des "Métiers de l'Histoire de l'Architecture" Ecole d'Architecture de Grenoble, équipe: Théories Modernes de l'Architecture, Michèle PRAX et Françoise VERY, S.R.A. 1989.

Illustrations

1) Tùpos: Dictionnaire GREC-FRANCAIS, A. BAILLY, Librairie Hachette 1950.

C'est ma définition préférée du "type", il est également intéressant de rêver avec les traductions de "polis" et "oikos".

2) 3 cabanes d'enfants dans les arbres, à partir desquelles on pourrait retrouver anecdotiquement des types de maison.

Annexes

A.1 Architecture et théorie

A.2 Construire une petite maison, reconstruire le monde

A.3 Otto Wagner. La grande ville. Une origine de l'architecture moderne

ARCHITECTURE ET THEORIE

"Théorie de l'architecture" et Projet

La "réforme" de l'enseignement de l'architecture qui s'égrène dans la parution de décrets et arrêtés, s'articule sur une volonté de réformation de la profession d'architecte. Il semblerait que l'on demande aux (futurs) architectes de revenir au Projet en se taisant, le Verbe étant au détriment du dessin. Dans ces notes, il ne s'agira pas de défendre le verbe en soi mais de repenser le statut du projet et le rapport au verbe.

La meilleure preuve de l'importance du verbe, du discours, pour l'élaboration du projet se trouve dans la recherche CORDA de J. P. EPRON, Enseigner l'architecture, l'architecture en projet. Il démontre en effet que, à la pratique traditionnelle (et française) du projet et de la profession d'architecte, le discours est indispensable. Discours qui s'énonce comme théorie de l'architecture (pour l'instant, nous ne nous arrêterons pas sur la réalité (ou non) théorique de cette théorie)- Dans sa conclusion, il en vient à demander une "théorie" qui rende de nouveau possible le projet. En effet, "si la théorie cesse d'être énoncée, le projet cesse d'être possible; on le constate dans les années 70", après avoir rappelé que le cours de théorie cesse aux Beaux-Arts dans les années 1965.

Pourquoi cette fin du cours de théorie? La raison en est énoncée de façon plus implicite qu'explicite. C'est la pédagogie du Bauhaus (Bauhaus qui sert de grand "Autre") qui en donne la clef.

"L'architecture était inscrite dans la Nature - à l'époque moderne elle s'inscrit dans la "Nécessité, celle des besoins et des contraintes". Sans reposer ici le problème de cette "Nécessité", ni de l'apparente simplicité des rapports à la "Nature" ou à la "Nécessité", il convient toutefois de rappeler que ce sont les formes mêmes des différents rapports qui importent.

Pour résumer le passage d'une architecture de "tradition" "classique" à l'architecture moderne, on peut cependant penser qu'après le changement de "Réfèrent", tout devrait changer. Or il y aurait permanence d'une même profession (qui cependant n'existe que dans et par les rapports de production et les rapports sociaux). Le plus étonnant n'est donc pas que le cours de théorie, qui est le lieu du Discours spécifique de l'architecture, cesse dans les années 65, mais qu'il ait pu continuer aussi longtemps. Selon les niveaux de son énonciation pratique ou idéologique, il est en effet caduc depuis un siècle ou presque deux. Que le projet qui l'illustre cesse d'être

possible n'a donc rien d'étonnant. Des éléments symptomatiques se trouvent dans la transformation des esquisses d'admission (de l'esquisse "classique" à l'esquisse "moderne" avec entre les deux guerres un moment "néo-rural" symptôme de recherches de nouveaux référents qui n'est pas sans rappeler certaines problématiques actuelles). L' "idéal" change. Le sujet qui se projette ne se définit plus de la même manière et l'objet du projet n'est plus le même.

Le projet: simulation/réalité

"Le "projet d'école" est la simulation du projet de l'architecte, mais la théorie de l'architecture qui s'énonce dans l'institution d'enseignement vaut pour les deux projets: celui qu'à l'école dessine l'étudiant et celui que dans la réalité sociale réalise l'architecte.

L'enseignement de l'architecture est placé dans l'écart qui les sépare, et la théorie de l'architecture dans sa tradition classique, impose au projet réel la contrainte d'un "idéal" et définit pour le "projet idéal" une représentation des contraintes du réel" (EPRON, p.165)

L'enseignement se résoud donc en une mise à l'épreuve d'un procès de simulation de la réalité. Il y aurait donc une réalité de la pratique de l'architecture (comme il y a une image mythique de l'architecte). Quel est l'espace réel de la pratique architecturale? Qui est ce sujet architecte qui projette et se projette? Dans la pratique "traditionnelle" classique, le sujet préexiste. La dialectique Maître/Elève l'institue par un "appel du sujet". Le Sujet préexiste socialement déterminé "par ailleurs". Il n'a pas à se situer socialement, sa place (par rapport "au pouvoir", aux institutions...) ne pose pas problème. Or, quand il n'y a plus d'évidence de ce sujet, le discours, la théorie cesse, c'est justement là que le sujet ne se trouve plus. Et c'est justement ce qui se passe à la fin des années 60 et qui justifie l'introduction des sciences humaines. Il est évident qu'elles ne peuvent alors fonctionner comme résolution d'une pratique architecturale à retrouver mais comme questionnement du sujet. Et le problème spécifique du Projet - et d'une réalité de la pratique architecturale - peut sembler s'éloigner des problèmes premiers pris en compte dans la pensée et l'enseignement de l'architecture.

Mais il faut bien se rendre à l'évidence: dans la pédagogie du Bauhaus, le Projet (au sens traditionnel) dans sa double réalité du "projet d'école" et projet réel n'existe pas non plus, puisque le "projet d'école" est déjà organisation ou modèle de production. Le projet n'est qu'information pour le procès de

production (ou ne veut du moins exister qu'ainsi). Sa fonction justement dans cet écart représentatif que se constitue le projet d'architecte au sens traditionnel.

Et c'est dans cet écart que se place tout un système de "valeurs" qui permet de l'élaborer et de le juger.

C'est d'une manière semblable mais à un niveau différent que se situent des analyses de processus du projet et de son enseignement comme celles de Bernard Huet. Il s'agit toujours de la médiation d'un projet idéal et de contraintes mais là avec un dispositif technique conscient: la typologie et ce niveau de conscience constituent un progrès considérable. Car la typologie est un outil qui a acquis une spécificité architecturale, qui permet d'analyser et réaliser l'architecture. Outil qui n'est pas nouveau en soi, mais dans sa conscience et son usage, outil qui fonctionne sous la double polarité mythe/science (archétype/typologie) et dont le seul fonctionnement définit la réalité mythique ou scientifique.

C'est pourquoi il n'était pas mis en évidence spécifiquement dans le projet traditionnel. En effet, il passait entièrement dans le dessin et le discours architectural n'en permettait ni le décodage, ni l'élaboration spécifique. La séparation entre procès technique et idéologique ne pouvait se faire. Le Discours en assurait la synthèse sans en permettre l'analyse dialectique.

Doctrines ou théories ?

Jamais ne se pose le problème fondamental de l'élaboration du Projet. Qui projette quoi?

Si le problème de l'importance du discours dans, pour, autour du projet est soulevé, jamais ne sont réellement analysées la fonction et la nature de ce discours.

On lui refuse en général le statut d'une réelle théorie pour dire qu'il ne s'agit que de doctrines. Or ici l'erreur première consiste à analyser le discours sans le projet ce qui permet d'affirmer qu'il ne s'agit que de doctrines, car ce qui pouvait constituer de réelles "théories" de l'architecture passaient bien souvent dans les dessins et non dans le discours.

Alors le discours seul ne pouvait qu'être "doctrine". Ce n'est que dans sa liaison au projet que pouvaient s'élaborer des "théories" architecturales liées et où l'on tend aujourd'hui à rechercher des théories (ou même une théorie), architecturales sans passer par l'énonciation de nouvelles doctrines.

Le projet, le sujet

Si le sujet ne posait pas problème dans la pratique traditionnelle classique de l'architecture (ni pour le Bauhaus d'ailleurs), aujourd'hui il se pose et se résoud de diverses façons selon la position idéologique de l'architecte, dans sa prise en compte des rapports de production et/ou des rapports sociaux. Ce qui laisse le champ au fonctionnement de vieux mythes qui vont d'un côté, de l'homme de synthèse au grand organisateur, et de l'autre, du créateur humaniste à l'architecte qui rend compte et prend en compte la conscience populaire. Mais l'important pour nous ici, est justement ces possibilités de choix idéologiques. Choix qui ne sont pas nouveaux, qui se trouvent tous illustrés dans l'histoire de l'architecture moderne. Et le premier apport théorique est déjà cette critique de l'architecture qui permet une définition ou du moins une prise de conscience du sujet.

Le projet, l'objet

Qui projette quoi? Quel est l'objet du projet? Quel est l'objet-projet?

Le projet n'est pas la solution d'un problème (ni même la bonne solution). C'est un système d'informations double: l'organisation d'un procès de production d'un objet et l'image de cet objet. Deux choses de nature bien différente qui doivent jouer dans leur altérité et pouvoir mettre en route un processus d'aller-retour aux deux niveaux: rapports de production et rapports sociaux.

Ce qui signifie pour l'enseignement de l'architecture que doivent être considérés et dépassés les problèmes de la production de l'objet, ainsi que de son fonctionnement et de sa signification sociale pour que son élaboration puisse être consciente et alternative.

Enseigner l'architecture: dialectique théorie/pratique

L'enseignement ne peut donc plus se donner comme moyen l'enseignement du projet par un "projet d'école" simulant le projet réel. Il n'y a pas une réalité de la pratique architecturale, il n'y a plus une image mythique de l'architecte. L'enseignement ne doit donc pas non plus se poser comme but la possibilité de produire des projets d'architecture, mais aussi la connaissance et la conscience réelle des processus d'élaboration: non pas atteindre à un savoir-faire architectural mais arriver à en maîtriser tout le procès, arriver à faire fonctionner une dialectique consciente théorie/pratique - pas un savoir qui permette un savoir-faire, mais un savoir qui permette aussi d'en critiquer les produits et leurs implications.

Ici l'on retrouve le rôle des enseignements théoriques: outils du savoir-faire non pas sous une forme mécaniste, à savoir notions, idées ou techniques à mettre en oeuvre, mais instruments de la mise en route, stimulation, bases de l'expérimentation et de la réflexion critique qui lui est nécessaire. "Gymnastique intellectuelle" sur des objets, procès et modes de productions des objets, de l'espace et de leur dialectique- Entraînement à un esprit critique qui se renverse en outils. Et cet apprentissage ne peut se faire dans une perspective "utilitariste" de l'enseignement.

Si l'introduction des sciences humaines dans l'enseignement de l'architecture a permis de repenser le sujet (architecte), elles permettent aujourd'hui de penser l'objet (architecture) et son élaboration, et cette pensée se fonde à un autre niveau théorique, et c'est cette "théorie" des dix dernières années qu'il importe aujourd'hui de faire fonctionner dialectiquement avec une "pratique".

Françoise VERY

Assises nationales de l'enseignement de l'architecture, 19-20 mai 1978.

" A
hon
con
con
et
son
de
en
Co
ces
qu
av
ce
Le
pa
vo
l'é
En
pa
sa
me
Me
nid
ra
lée
gr
(3
re
te
de
so
" A
br
En
be
7.
de
pe
L'
Ch
co
de
en
—
11
pr
p.
co
(2
An
cu
15
13
pa
14
m
" A
liv

CONSTRUIRE UNE PETITE MAISON RECONSTRUIRE LE MONDE

Françoise Véry

in "Architecture-Mouvement-Continuité", n° spécial Le Corbusier, n°49 septembre 1979.

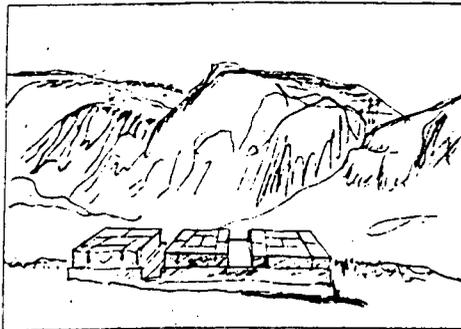
De la naissance fatale de l'architecture

« A 17 ans, j'eus la chance de rencontrer un homme démuné de préjugés, qui me confia la construction de sa maison. De 18 à 19 ans, j'ai construit cette maison avec beaucoup de soins et une foule de détails... émouvants! Cette maison est probablement affreuse, mais indemne de routine architecturale. » Ainsi commence, en 1905, la carrière d'architecte du futur Le Corbusier (1). Il se montre déjà tout entier dans ces lignes. On sait que « le point de vue esthétique est le seul qui l'intéresse », même si cet aveu est rare, tel quel, dans ses écrits (2). Sur cette « réalité » première se fonde l'éthique de Le Corbusier; sans elle son architecture n'existe pas et son urbanisme ne peut alors se concevoir. Cette esthétique trouve ses racines dans l'émotion.

Emotion face au témoignage d'une attention particulière – ici pour la Villa Fallet, la cristallisation du travail –, ou émotion non plus seulement face à l'homme mais à son au-delà, le Monde, la Nature, au témoignage de la communication Homme-Nature, à l'évidence de leurs rapports : « Dominants les golfes et les vallées, à Delphes, ces trois dés de pierre, témoignages violents et purs, parlent du sublime » (3). Cette émotion du Sublime entraîne la recherche de moyens tels que les tracés réguliers – les « vrais », pas le « point de croix » de Berlage (4) –, le Modulor, le Classique dans son universalité et son éternité.

« L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants » (5).

En 1971 paraît l'article de Paul Turner, *The beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-1907* (6) qui permet de comprendre les bases de l'idéalisme du jeune Jeanneret, en cernant le personnage du maître incontesté, Charles L'Eplattenier, professeur à l'Ecole d'Art de La Chaux-de-Fonds. Ce maître qui le pousse à construire, à voyager, et à tirer le meilleur parti de ses voyages puisque Jeanneret est en Allemagne, il obtient des subsides pour son



« ...à Delphes, ces trois dés de pierre,.... parlent du sublime. » - L.C., Une maison - un palais, Les Editions G. Crés et Cie, 1928, pp. 14-15.

élève : voyage d'étude pour l'Ecole d'Art d'avril 1910 à mai 1911, puis en 1912 la publication du rapport : *Etude sur le mouvement d'Art Décoratif en Allemagne*.

La lecture de ce rapport indique bien les intérêts du futur Le Corbusier. La visite de la fameuse exposition d'urbanisme de Berlin de 1910 à l'occasion du concours Gross-Berlin, lui demande plusieurs jours de travail et il écrit, dit-il, une étude sur la construction des villes. Cette exposition fut pour lui un véritable choc : « Les projets (du Grand-Berlin) furent exposés dans la salle d'honneur; c'était énorme, gigantesque, impressionnant et peut-être très beau. On sent là-bas des hommes capables d'affronter dorénavant n'importe quel problème. Berlin voulait être non seulement pratique, hygiénique, agréable, mais belle aussi et il y avait dans le décret de ce concours qui dura quelques années, un peu de cette fierté florentine qui fit s'ériger la coupole de Ste-Marie des Fleurs » (7). Il s'agit là, pour Ch. E. Jeanneret, de la découverte de la nouvelle dimension urbaine et de son projet. Il faudra encore douze ans de travail souterrain avant qu'elle ne commence à s'exposer pour la

première fois dans la « Ville Contemporaine de 3 Millions d'habitants » au Salon d'Automne de 1922.

Le paragraphe suivant du rapport sur l'Allemagne concerne l'exposition « Ton-Kalk-Cement Industrie ». C'est l'autre aspect fondamental de l'œuvre de Le Corbusier : les nouveaux matériaux, les nouvelles techniques de construction. Cet aspect est bien connu, comme sont connus ses ennemis en tant que fondateur (malheureux) d'« Entreprises Industrielles » diverses. Pour cette exposition, il n'y a pas l'émotion de la découverte puisqu'en 1908-1909 Jeanneret a travaillé chez les frères Perret, dont la paternité – pour ce qui est du béton armé et de son apprentissage – sera toujours reconnue par Le Corbusier (8).

Les premières maisons

Lorsque Jeanneret doit construire la Villa Fallet, il se trouve devant le même ordre de problèmes que Peter Behrens décidant de construire sa maison à Darmstadt. Il s'agit de la transcription du travail sur l'objet des Métiers d'Art ou des Arts Appliqués à un travail architectural.

Ainsi, sur une typologie existante – vernaculaire – se greffe tout un travail sur le détail qui emprunte directement à l'enseignement de L'Eplattenier. Les menuiseries des grandes fenêtres, par exemple, sont la transcription de la structure du sapin.

La recherche architecturale qui commence là, sur la maison, est peut-être mal connue. Le Corbusier, en effet, dans le premier volume de son *Oeuvre complète* omet toutes les premières maisons. Il parle cependant, nous l'avons vu, de la maison Fallet, mais elle n'est en général connue que pour les revenus qu'elle lui assura et qui lui permirent de partir pour l'Italie, Florence... puis l'Autriche, Vienne où, en compagnie de son ami Perrin, il fait les projets des Villas Stotzer et Jacquemet, construites en l'année 1908 (9). Elles sont pratiquement de la même veine que la maison Fallet, avec des éléments décoratifs moins « émouvants ».

(1) Cette déclaration se trouve dans l'introduction du premier volume, 1910-1929, de *L'Oeuvre complète* p. 10. Le projet de la Villa Fallet date de 1905, sa construction de 1906-1907.

(2) in Ch.-E. JEANNERET GRIS – A. OZENFANT, *Architecture d'époque machiniste. Sur les écoles cubistes et post-cubistes*, Paris, 1926 (reprint, Turin, 1975, p. 247).

(3) Ch.-E. JEANNERET GRIS, *Une maison – un palais*, Paris, 1928 (reprint, Turin, 1975, p. 14).

(4) in Ch.-E. JEANNERET, *Almanach d'architecture moderne*, Paris, 1925 (reprint, Turin, 1975, p. 37).

(5) « ... illustre collègue d'Amsterdam... m'envoyait son livre... Il donne, par exemple une façade accolée de

tours : son tracé régulateur, c'est un canevas; à ce compte-là toutes les broderies au point de croix seraient faites au tracé régulateur; le véritable tracé régulateur est celui qui arrive à unifier dans ses caractéristiques, tel élément par rapport à l'ensemble, les fragments les uns à l'égard des autres, qui arrive à découvrir le rapport mathématique susceptible d'animer régulièrement tous les éléments de l'œuvre. »

(6) LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, p. 121.

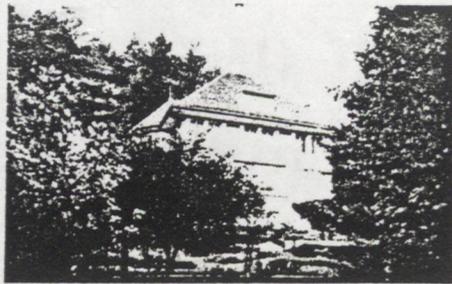
(7) in *The Art Bulletin*, 1971, vol. LIII n° 2, pp. 214-244 et en traduction italienne en appendice de Brian BRACE TAYLOR, *Le Corbusier e Pessac*, Rome, 1973, pp. 89-121.

(8) Ch.-E. JEANNERET, *Architecte, Etude sur le mou-*

vement d'Art Décoratif en Allemagne, 1912, p. 36.

(9) Sur les relations Perret-Le Corbusier, l'article de LE CORBUSIER, « Perret », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, octobre 1932, pp. 7-9 et Françoise VERY, « Perret », *A.M.C.*, n° 37, nov. 1975.

(9) Elles sont toutes montrées, Villa Fallet comprise, dans le n° 51 d'*Aujourd'hui*, numéro commémoratif « Le Corbusier », pp. 13 et 14; puis dans la monographie de Stanislaus von MOOS, *Le Corbusier, L'architecte et son mythe*, traduction française (1971) de Le Corbusier, *Elemente einer Synthese*, Frauenfeld, 1968.



Ce n'est qu'en 1912 que Jeanneret construit deux autres maisons dans son pays natal après avoir travaillé à Paris chez Perret, et à Berlin chez Behrens d'avril à septembre 1910. Les Villas Jeanneret Père et Favre-Jacot ne sont pas publiées. Elles renvoient directement au travail de Behrens, en particulier aux maisons de Hagen. Mais jamais Le Corbusier n'accepte Behrens comme « maître ». L'introduction au premier tome de l'*Œuvre complète* est très révélatrice : Behrens y est indiqué comme peintre, ainsi que Van De Velde, et Hoffmann comme décorateur. L'Allemagne ni l'Autriche ne doivent rien avoir inventé en matière d'architecture moderne; c'est la France qui aurait tout fait. C'est le même discours qui était déjà tenu dans les lettres d'Allemagne en 1910 à L'Éplattenier, ou dans l'*Étude sur le Mouvement d'Art Décoratif en Allemagne* qui reprend d'ailleurs des passages entiers de ces lettres. Pourtant, dès la publication du premier volume de l'*Œuvre complète*, un article critique de Nikolaus Pevsner (10) vient faire le point sur cette manière de voir les choses et restitué à Otto Wagner, Josef Hoffmann, Walter Gropius, Peter Behrens... leurs mérites.

La maison suivante, la Villa Schwob, de 1916, est publiée, mais non dans l'*Œuvre complète*. Elle est donnée comme exemple de l'emploi des tracés réguliers dans *Vers une Architecture*, à côté du Capitole à Rome, et du Petit Trianon à Versailles. Son auteur en est très fier, il y eut même un long procès avec son propriétaire, Anatole Schwob, à cause de son coût de revient; l'architecte voulait également gagner le droit de la publier (11). La Villa Schwob est (comme la Villa Fallet) inaugurale. Les autres maisons constituent un premier travail de « série », une première réflexion sur la « maison ». L'ossature de la Villa Schwob, est entièrement en béton armé (poteau-poutre). Là, la référence à Perret est évidente, alors que pour les éléments architecturaux elle s'apparente autant à Behrens qu'à Perret (12). Et c'est cela sûrement qui en fait de l'« architecture » (moderne) (13). On peut porter au crédit de Le Corbusier la fierté qu'il attribue à Perret : « Il disait à qui voulait l'entendre avec l'éclat du combat dans la voix : « Je fais du béton armé » Eh oui, c'était livrer une bataille alors. Ce fut une heure héroïque, Auguste Perret fut l'homme de cette heure » (14).

Par contre, Behrens est nié comme maître par Le Corbusier; il sera également renié par Gropius et Mies Van Der Rohe. La distance que prennent chacun de ces futurs trois grands « maîtres » de la « seconde génération » par rapport à Behrens en ces années 1908-1911

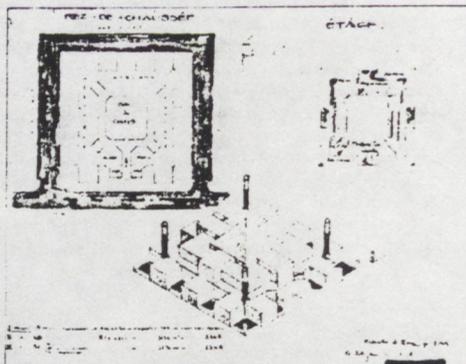
est fondamentale pour la « Naissance de l'Architecture Moderne ». Et pour Le Corbusier il importe d'y avoir assisté.

L'Œuvre complète, 1929

Pourquoi la publication de l'*Œuvre complète* commence-t-elle en 1910, si ce n'est pour montrer, sur la première page, le projet des Ateliers d'Artistes (après les croquis de voyage...). Or, ces Ateliers ressemblent étrangement aux pavillons de Behrens pour l'exposition d'Oldenburg de 1905. Leur structure se serait organisée en un seul grand cristal, comme si Ch. E. Jeanneret en avait compris et dépassé le système, sa générativité, prémice du Musée à croissance illimitée dont l'idée s'élabore déjà — mais en relief plein — dans le Musée mondial du Diorama de la Cité mondiale, dernière image du premier tome de l'*Œuvre complète*.

Dans les deux premières pages de ce tome, Behrens et Perret se trouvent donc symboliquement en opposition puisque le projet présenté sur la seconde page est la maison DOM-INO. Chacun de ces projets illustre un système : l'un le Cristal, la Pyramide, proposition d'un assemblage hiérarchique; l'autre une forme différente de série : répétition d'éléments de base. Il s'agit de deux formes de génération : l'une fondée sur le centre, l'autre sur la grille.

Ateliers d'Artistes, dessin daté du 24 janvier 1910 - Œuvre complète, 1910-1929, p. 22.



Mais lorsque Le Corbusier insiste en présentant son projet d'Ateliers d'Artistes (« Voici donc, déjà en 1910, les préoccupations d'organisation, de séries, de standardisation, d'extension »), c'est d'une forme bien particulière d'Architecture Moderne qu'il s'agit : ce n'est pas la « modernité française », la modernité constructive de Perret qui est pourtant la seule louée dans l'introduction, mais « la modernité allemande ». D'ailleurs le programme d'étude projeté pour ces ateliers « d'une école d'art appliqué » est dit « assez semblable à ce que devait être le Bauhaus de Weimar ». Dans le premier tome de l'*Œuvre complète*, le ton pour annoncer la « nouvelle architecture » a des résonances nietzschéennes : « L'architecture moderne est à ses débuts, elle est née. (...) Qu'on ne s'inquiète pas de l'aujourd'hui, ce n'est que l'aurore des nouveaux temps. » Par contre, si ce premier tome est celui de la mise en place de l'« Architecture Moderne », dans le second tome il s'agira d'« autre chose » :

« Voici la seconde série : 1929-1934. La première avait groupé les années 1910-1929, c'est-à-dire 20 années de recherches. Le hasard avait fait que le premier tome parût en l'année 1929. Cette année était en quelque sorte, pour nous, la fin d'une longue série de recherches. 1930 inaugurerait une étape de préoccupations nouvelles : les grands travaux, les grands événements de l'architecture et de l'urbanisme, l'ère prodigieuse de l'équipement d'une nouvelle civilisation machiniste. Ayant rédigé, sur le bateau qui me ramenait de Buenos-Aires à Bordeaux, le livre « Précisions », j'achevais mon manuscrit par ceci, à peu près : « Je ne parlerai dorénavant plus de la révolution architecturale qui est accomplie. C'est l'ère des grands travaux qui commence, c'est l'urbanisme qui devient la préoccupation dominante. »

La révolution architecturale

Technique

« Je n'ai aucune notion technique. Et cela me bride à chaque pas, et j'en suis devenu malheureux quand je compose, parce que je vais dans l'inconnu et que plus jamais je n'ose me payer la moindre fantaisie et la moindre hardiesse. » (15), « ce qu'il me faut c'est ma technique » (16), « Je dois apprendre avant tout mon métier où je suis ignare. Je me sens enrayé à chaque pas et je ne pourrai jamais rien bâtir si je ne travaille ma technique. Je dois suivre des cours de construction technique. Je dois entrer

(10) Nikolaus PEVSNER, « Le Corbusier et Pierre Jeanneret, ihr gesamtes Werk von 1910 bis 1929 », *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, n° 8, 1931, pp. 303-312, texte présenté par Mario MANIERI-ELIA, « Il complesso d'Enea. Nikolaus Pevsner, la storiografia della « continuità » », in *Casabella* n° 423, mars 1977, pp. 60-63, traduction italienne du texte en appendice pp. 64-67.

(11) Lettre de Le Corbusier, de Paris, à Léon Perrin, à la Chaux-de-Fond, datée du 12 juin 1920 (Fondation Le Corbusier).

(12) Stanislaus von MOOS (op. cit., p. 38) indique

que Jeanneret aurait dessiné chez Perret « une maison de ce genre »; il renvoie d'autre part à l'influence de Wright.

(13) Lettre citée du 12 juin 1920 à Léon Perrin : « C'est la première fois qu'il m'est permis de regarder confortablement cette construction et j'avoue avec beaucoup de vanité que j'en suis très satisfait. C'est véritablement de l'architecture telle que je la ressens tous les jours davantage. » Perrin vient de lui envoyer trois photos de la maison, Jeanneret est à Paris depuis 1917 et il est en procès avec Schwob.

(14) LE CORBUSIER, « Perret », *L'Architecture*

d'*Aujourd'hui*, op. cit.

(15) Lettre à Chapallaz, Vienne, 2 mars 1908 (Fondation Le Corbusier).

(16) Lettre à L'Éplattenier, Vienne, 29 février 1908 (Fondation Le Corbusier).

(17) Lettre à L'Éplattenier, Vienne, 26 février 1908 (Fondation Le Corbusier).

(18) *Œuvre complète*, 1910-1929, p. 26.

(19) O. C. 1910-1929, p. 24.

(20) Voir à ce sujet le texte de Manfredo TAFURI, « La crise de l'Utopie : Le Corbusier à Alger », publié dans ce même numéro.

Ci-contre, page de gauche :

— Villa Fallet (La Chaix-de-Fonds), 1906-1907;
— Villa Favre-Jacot (Le Locle, canton de Neuchâtel), 1912;

— Villa Schwob (La Chaix-de-Fonds), 1916-1917;
Photos Françoise Véry.

Ci-contre, page de droite :

« Plan normal libre
Plan anormal (urbain)

Il s'est forgé une tradition du compliqué, un art du compliqué et cette tradition sévit en rase campagne »
Une maison - un palais, les Editions G. Crès et Cie, 1928, p. 7.

dans un bureau quelques heures par jour...
Facilité d'apprendre le métier, continuation de l'application de la nature, construction en matériaux sains. Paris seul me les fournit et c'est à Paris que d'ici à un mois nous serons Perrin et moi. C'est décidé, c'est irrévocable » (17).
Ainsi écrit Ch.-E. Jeanneret dans ses lettres de Vienne du début de l'année 1908. Il va suivre son programme, il va travailler chez les frères Perret et trouver sa technique : le béton armé. Si l'on ne prend pas en considération cette quête du « métier », il est difficile de comprendre toute la valeur de la maison DOM-INO. « Il ne restait aucune inquiétude technique; il n'y avait besoin d'aucun spécialiste; chacun pouvait monter sa propre maison à son gré » (18). Il s'agit d'une véritable libération, même si le discours en déplace le sujet. « L'ossature « Domino » étant portante, ces murs ou ces cloisons pouvaient être en n'importe quels matériaux et tout particulièrement en matériaux de mauvais choix, tels que pierres calcinées par les incendies, ou des agglomérés faits avec les déchets de ruines de la guerre, etc. etc. » (19). L'idée de la structure, « terrain artificiel », divisée de la cellule d'habitation obsolète s'exprime déjà ici (20).

S'il n'y a plus d'inquiétude technique, les problèmes formels demeurent, même si « la technique permettait de manifester un sentiment neuf de l'esthétique architecturale » (21). La Villa Schwob est l'expression de ces incertitudes, l'« esthétique » des maisons DOM-INO est la même : grosse corniche, grandes surfaces vitrées quadrillées, etc., cette esthétique sera rejetée.

La rencontre avec Tony Garnier semble, à ce sujet, décisive : « Lors de mon passage chez vous, en 1915, j'avais déjà pris contact avec la grandeur de votre travail. La seule chose qui m'avait heurté et qui continue à le faire, c'est la tendance trop grégaire de vos petites maisons. » (22). Mais il ne faut pas trop prendre le reproche au pied de la lettre; en effet, les petites maisons en question ont bien des affinités avec les maisons « Troyes 1919 » : « Maisons en béton liquide. Elles sont coulées par le haut comme on remplirait une bouteille avec du ciment liquide. La maison est construite en trois jours... Une esthétique spéciale naît directement du procédé » (23). De là démarre la recherche patiente de Le Corbusier où, pendant dix ans, il ne sera plus question d'architecture comme structure ouverte mais comme réponse synthétique.

Le béton armé est donc la forme première. Dès l'année suivante, avec les maisons « Monol », Jeanneret emprunte aux docks de Casablanca

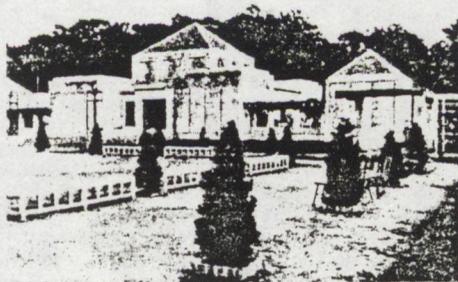
de Perret leur voûte mince; cette « autre » forme du béton, si elle existe déjà ici, ne sera utilisée que très tard : dans la petite maison de week-end de 1935, puis sans cesse réutilisée, montrée ou cachée en façade (24).

Typologie

C'est en cette même année 1920, que Jeanneret crée la maison « Citrohan ». Elle constitue un type, souvent repris, retravaillé, qui sera finalement construit en 1927 à l'exposition du Deutschen Werkbund au Weissenhof à Stuttgart : « Par cette maison, on tournait le dos aux conceptions architecturales des écoles académisantes mais aussi des « modernes » » (25). Après la technique constructive c'est la technique de composition qui est mise en place; l'« esthétique » doit aussi devenir technique et cela passe par la géométrie : « Trois rappels à Messieurs les architectes. L'architecture n'a rien à voir avec les « styles » : Le volume. L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. La surface. Un volume est enveloppé par une surface, une surface qui est divisée suivant les directrices et les génératrices du volume, accusant l'individualité de ce volume. Le plan. Le plan est le générateur. Le plan porte en lui l'essence de la sensation » (26).

En 1922, avec la « Ville contemporaine de 3 millions d'habitants », résultat du travail du

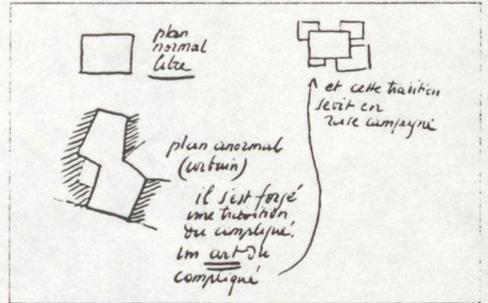
Peter Behrens, Exposition d'Art du Nord-Ouest de l'Allemagne à Oldenburg, 1905.



même de calculer des voûtes, de grandes, des encorbellements hardis, bref tout ce que nos pompiers de chez nous ne font pas. Car vous pensez que mon ambition va plus loin que de faire de petites maisons locatives et des villas. »

(25) O. C., 1910-1929, p. 31.

(26) Ici nous ne parlons bien sûr que du travail « architectural » de Le Corbusier. Il faut cependant avoir à l'esprit le travail plastique accompli en compagnie du peintre Ozenfant à partir de 1917. Il s'agit en effet de la continuation de l'apprentissage dont Le Corbusier parle dans ses lettres à L'Eplattenier, de ses dif-



jeune Jeanneret sur la pensée de la ville, se mettent définitivement en place les bases de l'architecture de Le Corbusier. Naît une nouvelle typologie qui va rompre avec les concepts existants. L'« Immeuble-Villa » est une forme nouvelle, elle joue en effet sur une double échelle, celle de la maison et celle de la ville, mais le concept de ville n'y passe plus par celui de rue. Commence une nouvelle investigation théorique qui se déroulera au long des divers « Immeubles-Villas », et des plans (ainsi le plan Voisin de 1925), pour aboutir à un moment-clé, le début des années 30 : Alger et la « Ville Radieuse ».

« D'une part, l'homme en collectivité de 3 millions; d'autre part, l'homme tout seul rentrant chez lui dans sa cellule. Quelle serait cette cellule? » (27). C'est la maison qui se fait cellule. Il s'agit de l'inclusion d'un système dans un autre système. Il ne s'agit pas d'un simple travail sur la cellule, de l'« habitat minimum », mais de la « Maison minimum ». La combinatoire est aussi science de l'espace; chaque « maison » revendique un statut architectural. Il y a toujours « spéculation plastique » comme l'indique Le Corbusier pour la maison de Vaucresson montrée comme la première réalisée (28). Selon Ozenfant, pourtant, il serait lui-même le premier bénéficiaire d'une maison « Le Corbusier », mais elle ne vient qu'après dans l'« Œuvre complète ». Pourquoi? Peut-être parce qu'elle est moins « parfaite », à cause des contingences du terrain. Le Corbusier utilise toujours remarquablement les particularités des terrains, comme son maître Perret, mais n'admet jamais — à ce niveau — de contrainte.

Liberté

Là se pose le problème de la liberté, « le plan normal (est) libre » (29). « Les cinq points de l'architecture moderne » ne font que déclarer cette liberté. Les pilotis, la fenêtre en longueur, le toit-jardin, la suppression de la corniche sont énoncés dès 1922 (30) : c'est la maison « Citrohan » qui se pense. Dans la suppression de la corniche, des maisons « Dom-ino » aux « maisons Troyes », toute l'esthétique moderne est en jeu; mais une fois effectif, ce point devient caduc.

Pour Le Corbusier, le plan libre et la façade libre sont une véritable prise de conscience et une libération personnelle. Mais de même que la technique de construction une fois trouvée, les cinq points une fois énoncés, ne posent plus aucun problème.

Leur succès tient peut-être au fait qu'ils peuvent être compris en dehors du champ architec-

(21) O. C., 1910-1929, p. 26.

(22) Lettre à Toni (sic) Garnier datée du 14 mai 1919; Jeanneret vient de voir « chez VINCENT, rue des Beaux-Arts, au milieu des ignobles paperasseries émânées de ce quartier nuisible LA CITE INDUSTRIELLE » (Fondation Le Corbusier).

(23) O. C., 1910-1929, p. 29.

(24) Dans la lettre déjà citée du 2 mars 1908 à Chappallaz, Jeanneret écrit, toujours à propos de l'apprentissage technique : « S'il ne s'agissait que de calculer une poutrelle ou des chevrons je ne me mettrais pas en peine. Mais pour créer un art nouveau, il faut être à

ficultés à dessiner, de la nécessité de passer par l'analyse géométrique. Tout ceci se cristallise dix ans après dans les Trois rappels à MM. les architectes. La formule « les volumes qui jouent sous la lumière » se trouve déjà dans une lettre de Berlin du 16 janvier 1910 (Fondation Le Corbusier).

(27) O. C., 1910-1929, p. 40.

(28) O. C., 1910-1929, pp. 49-51.

(29) Cf. Une maison-un palais, op. cit., p. 7 : « plan normal libre, plan anormal (urbain), il s'est formé un art du compliqué ».

(30) O. C., 1910-1929, p. 45.

tural, il en sera de même pour la *Charte d'Athènes*. Ils peuvent s'imaginer sans que l'on passe par l'architecture; ce ne sont que des manifestes.

Beaucoup plus « architecturalement » fondamental est le recul critique que constitue la réflexion sur la typologie de la maison présentée dans la planche des quatre compositions qui illustre la couverture du premier et du second volume de l'*Œuvre complète*. Les exemples donnés sont : 1°) maison La Roche — « genre plutôt facile, pittoresque, mouvementé. On peut toutefois le discipliner par classement et hiérarchie »; 2°) maison à Garches —, « très difficile (satisfaction de l'esprit) »; 3°) maison à Stuttgart — « très facile, pratique combinable »; 4°) Villa Savoye — « très généreux. On affirme à l'extérieur une volonté architecturale, on satisfait à l'intérieur à tous les besoins fonctionnels (isolation, contiguïtés, circulation) » (31). Cette planche est un moment de synthèse fondamentale. L'architecture peut devenir jeu pur, qualité de l'architecture déjà énoncée dans *Une maison-un palais*.

Après la Révolution « virtuelle »

Matière

Si la « qualité » du jeu se réalise dans l'appareil Beistegui — dénegation du travail typologique —, la qualité de la matière est prise en compte à partir de la maison Errazuris où les matériaux traditionnels sont acceptés, non plus pour des raisons diplomatiques, comme le mur mitoyen des « Maisons Loucheur », mais aussi pour leurs qualités plastiques : « La rusticité des matériaux n'est aucunement une entrave à la manifestation d'un plan clair et d'une esthétique moderne » (32). Il en est de même pour la villa de Madame de Mandrot.

La maison de week-end de 1935 marque le passage définitif à une nouvelle éthique : tous les matériaux, modernes ou traditionnels sont utilisés, montrés, et Le Corbusier en joue. « Un des graves problèmes de l'architecture moderne (qui par beaucoup de côté a un caractère international) est de fixer judicieusement l'emploi des matériaux. En effet, à côté des volumes architecturaux neufs qui sont fixés par les ressources des techniques nouvelles et par une esthétique nouvelle des formes, une qualification précise et originale peut être donnée par la vertu intrinsèque des matériaux » (33).

Mais c'est justement parce que sont « fixés » ces « volumes architecturaux neufs » que les matériaux peuvent être assumés dans leur matérialité comme autre source de qualité. Il s'agit précisément de la qualité architecturale que le jeune Jeanneret avait refusé de voir à Vienne (34). Il peut y avoir désormais une autre

« spéculation plastique » qui déborde le problème des volumes. Jusqu'en 1930, Le Corbusier refuse la réalité/matérialité de l'architecture pour rechercher une qualité hors la matière, toute « esprit », toute « idée ». Mais il ne s'agit là que d'un moment du classique.

Quand les matériaux ne sont plus contrainte constructive, ils peuvent être assumés pour leurs qualités intrinsèques. Il en est de même du système constructif lui-même. Ainsi, dans la petite maison de week-end, il est sublimé. Si le petit pavillon montre le système constructif, comme le dit Le Corbusier (35), il s'agit d'un jeu de l'ordre de celui des « cubes spatiaux » de Brunelleschi (36).

Espace

Le travail sur l'espace qui trouvait ses fondements dans un travail sur la typologie va devenir entièrement plastique. Ce travail plastique trouve d'abord ses bases dans la peinture, puis dans la sculpture en collaboration avec Savina (37). S'il reste encore à un niveau « théorique » dans la petite maison de week-end, il apparaît déjà dans le projet pour Alger de 1938 et devient effectif après la deuxième guerre mondiale.

En 1930 la révolution architecturale est accomplie, il ne s'agit cependant que d'une révolution « virtuelle » (38). Le Corbusier déclare que l'architecture ne pose plus aucun problème, mais ce sont les villes et les logis qui posent un problème. Ce qui signifie d'abord qu'il se sent maître de ses moyens architecturaux. Construire une petite maison — ou une grande : un palais — revient au même, c'est ce qu'il démontre dans *Une maison-un palais*.

La maison est métaphore et paradigme de toute construction.

Au bord du lac de Genève deux maisons/livres : la petite maison de week-end de ses parents (1925) « véritable petite machine à habiter » (39) et le Palais des Nations au mémorable concours. Cette maison et ce palais ont en commun le paysage, le site.

Tout le livre *Une maison-un palais* tend à démontrer la « naturalité » du projet pour la S.d.N. A rebours la petite maison est pur programme et c'est la grande fenêtre qui cadre le paysage qui vient lui donner sa « réalité », sa « naturalité ». Le paysage (démontre la naturalité de l'architecture, et sans cette naturalité l'architecture n'existe pas, elle n'est que typologie. Et pour la Villa Savoye, c'est l'architecture même qui devient paysage. Mais il s'agit là que « d'échantillons significatifs ». « L'architecture ayant fait sa révolution ne peut plus rien aujourd'hui pour la société moderne : elle est frappée d'immobilité parce qu'elle n'a

pas de programme (statut social défini) et pas de milieu (statut urbain à formuler). L'urbanisme lui fait défaut, par quoi l'on fait les villes. Car les maisons sont dans les villes, elles sont dans la ville même » (40).

Urbanisme

La demande de Plan, d'Urbanisme, d'une Autorité va devenir le leitmotiv de Le Corbusier (41). Il ne suffit plus de construire une ou des petites maisons, il faut des logis : « ...dessinant la « Ville Radieuse » nous aurons posé cette question : qu'est-ce qu'un logis ?

Voici donc les virtualités de l'heure présente. Si l'on veut sauver l'industrie et juguler le chômage, il faut rebâtir le pays par la construction en usines de la « maison à sec ». La maison à sec, montée, boulonnée, de 10 mètres de hauteur ou de 200 mètres, ne sera plus, vous le pensez bien, ce qu'était la maison de pierre. Le logis sera autre : celui du xx^e siècle » (42).

De là toute la recherche repart de nouveau. Le projet de ville prend sa forme théorique la plus « pure » dans la « Ville Radieuse » : grande marelle dont la cité d'affaire est le paradis, et l'industrie lourde, l'enfer, comme si Le Corbusier voulait réduire en une synthèse pacifique Stahlstadt et France-Ville, les « Millions » se gagnant par la valorisation foncière récupérable grâce au plan d'urbanisme bien conçu. Mais il ne s'agit là que d'une ville symbolique. La ville ne devient réelle qu'à Alger après le voyage en Amérique du Sud, c'est-à-dire quand l'intervention sur la ville devient intervention sur/dans le paysage, grâce à la possibilité d'intégration par le regard. Mais son projet demeurera toujours « virtuel ».

Et la ville à son tour devient paysage. Ainsi Paris, au retour des USA, n'est plus regardée « à vol d'oiseau ». Comme l'architecture l'était devenue dans la Villa Savoye, la ville devient « objet naturel ». Mais cette naturalité n'aura comme effet que le constat de sa « maladie ». La ville est malade. « Le monde est malade. Un réajustement s'impose. Réajustement ? C'est trop peu. Il s'agit d'une grande aventure de l'humanité : construire un monde nouveau... parce qu'il y a urgence » (43). C'est ainsi que commençait en janvier 1931 la série d'articles de Le Corbusier, « Vers la Ville Radieuse », dans la revue *Plans*, mais Pevsner devait avoir raison quand il concluait, cette même année 1931, son article au sujet de la parution du premier volume de l'*Œuvre complète* (44) : « C'est la voix d'un grand artiste, il n'y a aucun doute, peut-être l'artiste le plus grand parmi les architectes du style actuel. Mais peut-être également, plus (et seulement) artiste que ne peut l'être l'architecte aujourd'hui. »

(31) O. C., 1910-1929, p. 189.

(32) O. C., 1929-1934, p. 48.

(33) O. C., 1934-1938, p. 125.

(34) Cf. la lettre de Vienne de Jeanneret à L'Eplattenier et ses remarques sur Otto Wagner.

(35) O. C., 1934-1938, p. 125 : « L'assiette architecturale est fournie par une travée type dont l'effet s'étend jusqu'au petit kiosque situé dans le jardin ».

(36) Cf. extrait de Manfredo TAFURI, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1969; reproduit dans le catalo-

gue de l'exposition BRUNELLESCHI, Paris 1979, p. 110.

(37) Cf. Joseph SAVINA, « Sculpture de Le Corbusier-Savina », in *Aujourd'hui* op. cit., pp. 96-102.

(38) in *Plans*, 1, janv. 1931, p. 53 : « Les techniques modernes ont fait la révolution architecturale. La révolution architecturale est accomplie virtuellement. Effets des calculs et des machines. Révolution virtuelle, parce qu'elle n'apparaît qu'en certains échantil-

lons significatifs disséminés dans le monde, là où les intelligences ont analysé, formulé, construit et démontré, comme des savants analysent, démontrent, font valent dans les laboratoires. »

(39) O. C., 1910-1929, p. 74.

(40) in *Plans*, 1, janv. 1931, p. 53.

(41) Cf. Manfredo TAFURI, op. cit.

(42) in *Plans*, 1, janv. 1931, p. 59.

(43) in *Plans*, 1, janv., 1931, p. 51.

(44) Nikolaus PEVSNER, op. cit. p. 66.

INTRODUCTION

à Heinz GERETSEGGER - Max PEINTNER, OTTO WAGNER 1841-1918. La Grande Ville à croissance illimitée. Une origine de l'architecture moderne.
Pierre Mardaga ed., Bruxelles 1985.

«Je ne suis pas de ceux qui désespèrent du présent et jettent un regard de regret vers le passé. Le passé est le passé, mais il faut le fouiller avec soin, avec sincérité, s'attacher non pas à le faire revivre, mais à le connaître pour s'en servir.»

VIOUET-LE-DUC, *Premier entretien*¹.

C'est ainsi que faire la connaissance d'Otto Wagner est peut-être, en cette fin du XX^e siècle, la meilleure manière de découvrir — de redécouvrir — l'architecture. Son œuvre, en effet, intègre la culture européenne et, en tant qu'Architecture moderne, en transcende la tradition pour forger une utopie civilisatrice matérialisée dans ses dernières constructions, l'église du Steinhof en particulier, et explicitée dans son essai: *Die Groszstadt. Eine Studie über diese* (La Grande Ville. Une étude sur celle-ci).

Si pour comprendre l'architecture d'Otto Wagner, en saisir toute la portée, le choc de la présence réelle est indispensable, une première visite par l'image et le texte peut déjà être bouleversante. Ce livre en est un excellent moyen. Cependant, pour le lecteur français qui n'aurait pas rencontré physiquement et qui n'aurait pu ainsi percevoir directement cette architecture, il nous a semblé utile d'insister d'entrée de jeu sur son concept clef: *La Groszstadt*.

LA GRANDE VILLE

De l'élaboration théorique-philosophique du concept de Groszstadt/Grande Ville au début du siècle par Georg Simmel à son élaboration théorique-architecturale par Ludwig Hilberseimer en 1927 (mais alors peut-on encore parler d'architecture?), en passant par *La beauté de la Grande Ville* de August Endell de 1908, *La Grande Ville* de Karl Scheffler en 1913, etc., ne paraît en France, semble-t-il, que la définition qu'en donne Werner Sombart dans *L'Apogée du Capitalisme*, traduit en 1932, et son utilisation programmatique par Le Corbusier dans *Urbanisme* de 1925.

Cependant Massimo Cacciari, dans *Notes sur la Dialectique du Négatif à l'époque de la Métropole* (Essai sur

Georg Simmel) nous donne les bases de l'étude critique de ce concept². Le texte de G. Simmel en question, *Die Groszstadt und das Geistesleben* paru en 1903, a pour titre *Les grandes villes et la vie de l'esprit* dans l'anthologie sur l'urbanisme de Françoise Choay³. Il reprend les thèses de *La Philosophie de l'Argent* de 1900 en les synthétisant. Dans la version française de l'essai de Massimo Cacciari, le titre est traduit *Les Métropoles et la vie spirituelle*, sous l'influence de sa lecture de la *Groszstadt* comme *Metropolis*⁴.

Qu'en est-il de cette Grande Ville? *La «grande ville» n'est pas une ville dont on dit tout simplement qu'elle est grande. Il y a des villes plus grandes que ce que nous appelons une «grande ville» et qui ne sont pas «grandes villes», au sens que nous attachons à ce terme: sens économique, et non purement statistique, nous dit W. Sombart*⁵. Et pour Le Corbusier: *La grande ville commande tout, la paix, la guerre, le travail. Les grandes villes sont des ateliers spirituels où se produit l'œuvre du monde.*

*Les solutions obtenues dans la grande ville sont celles qui priment dans les provinces: modes, style, mouvements de l'idée, technique. Voilà pourquoi, lorsque sera résolue l'urbanisation de la grande ville, le pays d'un coup aura été irrigué*⁶.

Mais laissons à Georg Simmel le soin de nous introduire à l'analyse des nouvelles conditions de vie propres à la Grande Ville:

Les problèmes les plus fondamentaux de la vie moderne proviennent de ce que l'individu désire à tout prix, vis-à-vis des forces écrasantes de la société, de l'héritage historique, de la civilisation et des techniques, préserver l'autonomie et l'originalité de son existence: dernier avatar du combat contre la nature que le primitif doit livrer pour assurer sa survie physique. Le XVIII^e siècle a pu appeler l'homme à se libérer de tous les liens traditionnels (dans l'Etat et la Religion, la Morale et l'Economie) pour que se développe sans entraves, sa nature, originellement bonne et identique chez tous; le XIX^e siècle a pu, à son tour, proclamer, à côté de la liberté, le caractère unique de chaque homme et de ses activités, par la division du travail qui rend un individu irréductible aux autres et dans la mesure du possible irremplaçable, mais

¹ Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, p. 32, Paris, A. Morel, éd. 1863, reprint P. Mardaga, éd. 1977.

² Ce seul texte de Massimo Cacciari paru en français est publié dans la revue «VH 101», n° 9, automne 1972. Les chapitres, *1 Metropolis* et *2 Pensée du négatif et représentation artistique* correspondent aux chapitres 1 et 3 de Massimo Cacciari, *Metropolis*, Officina ed. Rome, 1973, qui comprend également en traduction italienne les *Essais sur la grande ville de Sombart, Endell, Scheffler et Simmel*.

³ Françoise Choay, *L'urbanisme. Utopies et réalités*, éd. Seuil, Paris, 1965.

⁴ Lors de la parution du numéro spécial de la revue «Austriaca» (Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche): *L'architecture autrichienne*,

mai 1981, n° 12, nous avons suivi cette traduction de *Groszstadt* en *Métropole*: cf. Françoise Very, *L'enseignement de l'architecture moderne à l'Académie der bildenden Künste de Vienne*. Aux écritures *grande ville* de Le Corbusier ou «grande ville» de Sombart, nous avons préféré *Grande Ville* pour indiquer la précise correspondance au concept germanique de *Groszstadt*.

⁵ Werner Sombart, *L'apogée du capitalisme*, tome 1, p. 458, Payot, Paris, 1932.

⁶ Le Corbusier, *Urbanisme*, pp. 78 et 79 de la «réimpression», éd. Vincent, Fréal & Cie Paris, 1966.

qui le fait, simultanément, dépendre de ses semblables; Nietzsche enfin, a pu voir dans la lutte la plus effrénée de chacun contre tous — ou le socialisme, voir dans la suppression de toute concurrence — la condition du développement complet de la personne; dans tous ces efforts se manifeste le même thème fondamental: la résistance du sujet, qui se sent menacé d'être nivelé et usé par un mécanisme à la fois social et technique. Lorsqu'on interroge les produits spécifiques de la vie moderne pour découvrir ce qu'ils recouvrent, lorsqu'on demande en quelque sorte au corps de la civilisation de nous dévoiler son âme — tâche qui m'incombe aujourd'hui pour ce qui est de nos grandes villes — on doit rechercher l'équation qui s'établit entre les contenus individuels et supra-individuels de la vie, les moyens qu'emploie la personnalité pour s'adapter aux puissances qui lui sont étrangères⁷.

Nous reviendrons plus loin sur les conséquences de la quasi-inexistence en France du concept de Grande Ville, à l'exception récurrente près: Le Corbusier. Il fut d'ailleurs accusé d'avoir subi l'influence de l'Allemagne, à juste titre, puisqu'il y emprunta ce concept et découvrit l'urbanisme à Berlin en 1910. L'exposition du concours Gross-Berlin fut pour lui un véritable choc: *Les projets (du Grand-Berlin) furent exposés dans la salle d'honneur; c'était énorme, gigantesque, impressionnant et peut-être très beau. On sent là-bas des hommes capables d'affronter dorénavant n'importe quel problème. Berlin voulait être non seulement pratique, hygiénique, agréable, mais belle aussi et il y avait dans le décret de ce concours qui dura quelques années, un peu de cette fierté florentine qui fit s'ériger la coupole de Ste-Marie des Fleurs*⁸.

En tant que prise de conscience de la transformation de la ville — autre que sa transformation en ville industrielle — et proposition d'une autre ville qui corresponde à ces nouvelles conditions de vie, c'est-à-dire qui leur donne forme, la Groszstadt présentée comme nécessaire cristallise tout le ressort idéologique qui sous-tend, et ainsi permet, l'architecture moderne. Ce concept va servir à masquer la contradiction qui existe entre urbanisme et ville, opposition qui fonde l'urbanisme au sens moderne. L'idéologie anti-urbaine est le moteur de l'urbanisme qui n'entend pas

traiter des villes mais directement de l'organisation du territoire. Si l'urbanisme (moderne) s'applique aux villes, c'est pour en changer radicalement la nature et non les «embellir».

Si l'architecture — et Aldo Rossi a dû nous rappeler que les villes étaient architecture* — a (a eu?) pour rôle l'organisation du territoire, c'est en tant que forme. Ce rôle est à la fois fonctionnel et symbolique. Alberti notait déjà dans la coupole de Sainte-Marie des Fleurs de Brunelleschi, «ample au point de couvrir de son ombre tous les peuples de la Toscane»⁹, ce niveau symbolique traditionnel — et moderne — de l'architecture qui va se perdre lorsque l'urbanisme prendra en charge l'organisation du territoire.

Cependant l'architecture française a perdu depuis Haussmann non seulement le pouvoir technique du contrôle du territoire, mais l'idée même, l'imagination de ce rôle. Seule l'utopie corbuséenne repropose toute l'étendue, tant infrastructurelle que superstructurelle, de ce rôle de l'architecture¹⁰. Il est urgent d'étudier de près la spécificité française du partage du pouvoir entre Architectes et Ingénieurs au sujet du contrôle réel et symbolique du territoire¹¹. L'idée française — constructive — de l'architecture moderne¹² dirige en fait les recherches sur la division du travail architectes/ingénieurs en faisant porter l'étude presque exclusivement sur le niveau de la construction.

On apprend pourtant beaucoup en notant les différences d'attitude de Le Corbusier et Perret face au béton armé. Pierre Saddy rappelait lors du Symposium, *Classical and modern - A contradiction?*, à Londres en 1982¹³: *Perret expérimente le béton armé sur le tas: il constitue son savoir technique par un apprentissage pour ainsi dire visuel: il apprécie les sections à l'œil, il veut avoir le béton armé dans l'œil*, et (la même année en 1908): *Le Corbusier rentre à l'agence Perret: vous serez ma main droite, lui dit Auguste Perret qui, déjà, délaisse la pratique du dessin. Employé à mi-temps, Le Corbusier peut se consacrer à l'étude des mathématiques: il prend des cours particuliers, il estime en effet, que la maîtrise du béton armé passe par le calcul de sections exactes, minimales*. Ainsi Perret veut plier le béton aux moyens techniques de l'architecte en le visualisant pour

⁷ Françoise Choay, op. cit., pp. 409 et 410.

⁸ Charles Edouard Jeanneret, *Etude sur le mouvement d'Art Décoratif en Allemagne*, 1912; cité in Françoise Very, *Construire une petite maison. Reconstruire le monde*. «Architecture. Mouvement. Continuité», n° spécial Le Corbusier, sept. 1979, n° 49. Au sujet des «accusations» qui furent portées contre lui et de leur signification, on peut se reporter à Françoise Very, *Perret*. «Architecture. Mouvement. Continuité», nov. 1975, n° 37.

⁹ Padoue, 1966, cf. édition française, *L'architecture de la ville*, L'Equerre, Paris, 1981.

¹⁰ Cité de Carlo Giulio Argan, *Brunelleschi*, p. 15 de l'édition française Macula, Paris, 1981. Ce livre de 1952 eut en Italie une importance décisive dans l'histoire de l'architecture et du métier d'architecte. Dès la première page il en énonce la substance: *Pour la première fois on voit en l'artiste une personnalité historique, dont l'œuvre va au-delà du monde restreint de l'art et ouvre des horizons nouveaux à la connaissance humaine. Aux tout débuts d'une époque qui définit l'art comme invention, Filippo Brunelleschi fait figure de grand inventeur. Un inventeur qui donne à l'art une nouvelle dimension de l'espace: la perspective, et*

une nouvelle dimension du temps: l'histoire.

Sur le rôle urbain des objets architecturaux de Brunelleschi, cf. en particulier Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, pp. 27 à 30, éd. Sadg, Paris, 1976.

¹¹ Cf. Manfredo Tafuri, *Le Corbusier à Alger. La crise de l'utopie*, chapitre 6 de *Progetto e Utopia*, Laterza éd., 1973, publié in *Le Corbusier*, numéro spécial de la revue «Architecture. Mouvement. Continuité», n° 49, septembre 1979, et édition française *Projet et Utopie*, Dunod, Paris, 1979.

¹² A ce sujet on peut déjà se reporter au rapport de fin d'études d'une recherche effectuée dans le cadre du programme «Science-Technique-Société» du CNRS en 1983: Antoine Picon, Yves Chicoteau, Catherine Rochant, *Les concours techniques du XVIII^e siècle à l'Ecole des Ponts et Chaussées*, avril 1984.

¹³ Cf. Françoise Very, *Perret*, op. cit.

¹⁴ Colloque au Royal College of Art, Bartlett School of Architecture and Planning: Symposium *Classical and modern - A Contradiction?* (Perret, Asplund, Behrens, Loos), Londres, 1982.

ne pas perdre l'unité architecture/construction qui fonde son architecture; Le Corbusier de son côté peut scinder la dialectique architecture/construction, son architecture trouvera son essence ailleurs. Son analyse de Perret le montrera: *Et dès lors voici le paradoxe: Auguste Perret se divise en deux hommes: le constructeur (dans le sens le plus élevé, le plus digne) et l'architecte dans un sens qui n'est pas celui des temps modernes*¹⁶.

Le sens des temps modernes, la vie moderne, prend cependant des formes différentes selon les villes engagées dans le processus de leur transformation en Grande Ville¹⁷. Paris et Berlin sont citées par Otto Wagner non comme exemples à suivre, mais comme manifestations de la relation entre vie moderne et architecture. Vienne en effet n'a pas pour problème comme Paris de s'affirmer comme centre tertiaire, ni comme Berlin de constituer le centre à tous les niveaux: industriel, commercial, politique, etc. (C'est le travail de Behrens à l'AEG de 1907 jusqu'à la première guerre mondiale). Vienne ne se pose pas le problème du centre, ni de l'unité: chacune des autres grandes villes de l'Empire, Budapest, Prague, etc., garde sa spécificité dans l'organisation générale du territoire, dans ses fonctions. Vienne, capitale d'un Empire essentiellement pluriel, est dépassement, déplacement du centre, affirmation de la polycentralité, de la multiplicité.

L'idée de la Grande Ville d'Otto Wagner, bien qu'il affirmât «ne pas se référer à une ville en particulier, mais à la Groszstadt en général»¹⁸, tire sa particularité de la spécificité de Vienne. C'est ainsi que O. Wagner peut voir dans Vienne comme Grande Ville un lieu où se développent les structures non pas de la production (Berlin), ni un lieu de restructuration du capital, où la circulation des marchandises à l'intérieur de la ville est la circulation-accumulation du capital (Paris), mais un lieu où les relations qui s'y construisent sont immédiatement politiques, c'est-à-dire symboliques.

Vienne est la nouvelle nature dans laquelle se déroule la «vie moderne» et l'argent en est l'élément intégrateur. C'est cette nouvelle nature, le monde-technique, que symbolise l'architecture d'Otto Wagner. L'art dans son immédiateté sociale, peut devenir principe et possibilité de développement. La ville n'est plus articulée sur une structure fixe, mais apparaît comme la possibilité pour cette structure de se générer elle-même, de se développer à l'infini: Grande Ville «organique», nécessaire qui s'étend à tout le territoire. La ville doit être générative: c'est la Grosz-

stadt d'Otto Wagner. Lecture toute positive de la Grande Ville, sans conflits, sans contradictions, Grande Ville comme organisme naturel, à croissance illimitée, plus de limites à interioriser, tout est immanence. La rationalisation est totale grâce à cette nouvelle nature qu'est le monde-technique. Les éléments historiques comme la spéculation foncière qui font obstacle à l'élargissement de la Grande Ville (du capital), ne doivent pas être considérés négativement au sens moral: la spéculation n'est pas un «mal», elle est créatrice de plus-value; la spéculation une fois rationalisée, l'obstacle devient instrument du développement de la Grande Ville: la Commune elle-même doit spéculer sur les terrains.

Mais quelle architecture peut correspondre, peut donner forme à une structure dont la qualité est sa capacité générative? Comment le processus de valorisation/argent peut-il se matérialiser sans perdre de sa fluidité? La productivité de l'argent doit s'inscrire directement dans et sur la Grande Ville. Cette forme de valorisation, c'est l'ornement. Adolf Loos nous a donné une interprétation négative de l'ornement dans le système économique¹⁹, Otto Wagner nous en propose une lecture totalement positive liée à la positivité du surplus de production, c'est la surconsommation qui produit l'ornement en tant que fonction du développement.

La notion d'objet est définitivement dépassée. Il n'y a plus d'objet architectural que l'on doit chercher désespérément à singulariser. (C'est le problème de Behrens au même moment à Berlin). C'est la rue qui devient l'enjeu architectural. Elle correspond à la structure de la Grande Ville comme espace-temps. Et l'ornement peut dans un processus de matérialisation/dématérialisation intégrer le processus de valorisation. Le tissu urbain entendu comme système continu permet le décollement du décor de la structure de l'objet — du bâtiment — sans en entraîner la destruction — la perte de valeur. A chaque instant il y a superposition structure/décor dont les valeurs changent. Et le processus de valorisation ainsi produit peut s'appliquer à des bâtiments neutres, équivalents.

L'affirmation de l'art comme technique va permettre à O. Wagner de considérer positivement la différence entre architecture et urbanisme (moderne). Son métier d'architecte «traditionnel» théorisé (selon ses propres termes) dans son livre *Architecture moderne*, initié lors de la construction du Ring²⁰, forgé par le plan régulateur de la ville, la construction du métro, la régularisation du Danube,

¹⁶ Le Corbusier, in «Architecture d'Aujourd'hui», 1932, cit. in Françoise Very, *Perret*, op. cit.

¹⁷ Ce problème a été développé dans la deuxième partie de Françoise Very, *L'Enseignement de l'architecture moderne à l'Akademie der bildenden Künste de Vienne*, op. cit.: *Otto Wagner: Au-delà de la Groszstadt*; nous repartons des résultats de ce travail qui a été rédigé après de nombreuses discussions avec Ellis Donda qui avait réalisé un film «sur» Vienne: *Engel und Puppe* (A partir de quelques vers de la V^e Élégie de Duino de Rainer Maria Rilke), (blanc/couleur 21 mn), production CSS Rome, 1974; cf. Ellis Donda, *Engel und Puppe: cinema e testo*, in «Il piccolo Hans», n° 6/7, 1975.

¹⁸ Cf. Otto Wagner, *Die Groszstadt. Eine Studie über Diese*, Wien in März 1911, p. 2.

¹⁹ Voir l'analyse de Massimo Cacciari, *Loos-Wien*, in Francesco Amendolagine, Massimo Cacciari, *Oikos. da Loos a Wittgenstein*, Officina ed. Rome, 1975.

²⁰ Sur cette lecture de Vienne où le Ring «complète» la ville, cf. Carlo Aymonino, Gianni Fabbri, Angelo Villa, *Le città capitali del XIX° secolo. I Parigi e Vienna*, Officina éd. Rome, 1975. Le chapitre introductif est traduit en français, publié in «Les Cahiers de la Recherche Architecturale», n° 1, *Formes urbaines*, pp. 57-72.

enrichi et renouvelé par l'apport des jeunes Hoffmann, Olbrich, puis Kerndl, etc.²⁰, domine la division architecture/urbanisme. Son appréhension de la ville comprend toutes les données de l'urbanisme moderne: organisation de la ville et du territoire, rationalisation de la nouvelle nature, le monde technique... C'est pourquoi Wagner proposera le seul système urbain qui permette à la fois un contrôle absolu pour ce qui est de l'urbanisme et la liberté en architecture: la grille; grille qui permet l'équivalence des parties, du moins potentiellement.

Otto Wagner a compris la division architecture/urbanisme que le Mouvement Moderne nie en posant la continuité architecture-urbanisme. On doit à la «tendenza» (Rossi, etc.) qui dès le début des années 60 se consacre à l'architecture de la ville, la possibilité de penser autrement que dans la continuité architecture-urbanisme. Pour beaucoup il n'y aurait en effet pas différence de nature mais «simple» différence d'échelle entre architecture et urbanisme. Mais si l'on y regarde de près on peut voir que cette continuité était contestée depuis cinquante ans. Ainsi Le Corbusier dans le plan Obus d'Alger casse la continuité cellule-quartier-ville²¹.

Ici par ville il faut entendre la ville «fonctionnaliste», celle dont l'urbanisme — à savoir la rationalisation et la planification — doit résoudre les problèmes. La ville concrète (celle «de l'architecture») a été réduite à un «centre» ou «centre historique».

Le Mouvement Moderne a scindé architecture/villes et non architecture/urbanisme. O. Wagner fait bien la différence, entre les moyens de l'urbanisme qu'il propose: la grille, et la ville (Vienne), et ce qui permettra de faire fonctionner à la fois la dialectique grille/Vienne et l'architecture comme système de valorisation.

C'est curieusement peut-être «notre inculture» en matière d'architecture²² qui, par la distance qu'elle impose, peut nous aider à comprendre ce processus. Si depuis une dizaine d'années les publications en langue française croissent sans cesse, il y a encore très peu d'attitudes et de prises de positions théoriques et critiques spécifiques; c'est-à-dire produites par les particularités de notre territoire. Le statut de l'architecture y est indéfini, donc inexistant. L'architecture n'est ni connue, ni reconnue aujourd'hui. Il n'est donc pas étonnant que les conditions de possibilité de son émergence et de sa production (donc de son existence même) ne posent pas problème. Le statut de l'architecture ne peut donc ici occulter, en tant que «naturel», la reconnaissance d'autres statuts possibles, tant pour ce qui est de l'architecture comme réponse aux besoins premiers, du commerce, ou dans le monde des arts et des idées. Il semblerait en effet que la ville lui ait tout ravi, toute prise sur le Monde (ou la Nature), c'est d'elle que

viendrait toute possibilité de valorisation. Mais ce retour de la ville subit les conséquences de son antérieur refoulement par l'urbanisme, et il faut de nouveau regarder et réapprendre la ville comme architecture. C'est ainsi que nous nous trouvons devant l'obligation de considérer en même temps la double articulation architecture/urbanisme, architecture/villes²³.

ARCHITECTURE MODERNE

Otto Wagner sait «construire la ville» au sens où l'on entend aujourd'hui cette expression. Il a pendant plus de trente ans construit immeubles, «palais» urbains, banques, magasins... Et c'est de cette expérience de constructeur qu'il va tirer les possibilités de faire jouer en même temps ces deux domaines qui s'excluent (ou s'inféodent): l'architecture et l'urbanisme. Il ne craint pas, comme Perret, ou comme Behrens, de ne pas faire œuvre d'architecture s'il ne singularise pas l'objet. C'est la ville, comme vie moderne, mouvement, multiplicité, qui est le système de valorisation, qui produit l'ornement.

De la même manière qu'il n'y a plus d'objet, il n'y a plus de maison. On habite la ville entièrement. L'espace de la Grande Ville est décidément pensé autrement; il ne s'agit plus d'une dialectique objet/espace, où l'objet par ses limites qualifie l'espace, ses limites/surfaces étant à leur tour qualifiées pour ce qu'elles donnent à voir de la nature de l'objet. Ici ce qui était objet architectural devient simple réponse à des besoins reconnus, et ses limites ne mettent en jeu que le processus de valorisation qui tire son essence non plus de l'«objet» mais de la Grande Ville elle-même.

Ainsi cette valorisation n'est possible qu'avec la possibilité reconnue de l'indépendance du décor de la structure de l'«objet». Si cette indépendance peut aujourd'hui être tranquillement envisagée (après le «hangar décoré» de Venturi ou les différents «post-modernes») il faut cependant ne pas oublier qu'il doit exister des connexions pour que le processus de valorisation puisse fonctionner, c'est-à-dire être reconnu comme tel. Mais ces connexions ne se produisent pas forcément dans le champ architectural, elles peuvent emprunter l'intermédiaire d'un autre domaine artistique. On retrouve là l'intérêt des propositions de G.C. Argan de traiter des arts visuels en général.

On pourra ici convoquer la peinture. On peut se souvenir de l'importance du travail de la surface de Mondrian pour l'architecture de J.J.P. Oud. Tout l'art de Wagner est de situer son travail au croisement des deux champs: le pictural et l'architectural. Pictural où le décor devient le corps comme dans la peinture de Klimt, son ami. On ne peut malheureusement avoir qu'une faible idée de la

²⁰ Cf. Otto Antonia Graf, *Die vergessene Wagnerschule*, éd. Jugend & Volk, Vienne, 1969. On pourrait encore nommer Plečnik, Deiningger, Schönthal, Schindler, ...

²¹ Cf. Manfredo Tafuri, *Projet et Utopie*, op. cit.

²² Dénoncée par Hubert Damisch dans son introduction à l'édition fran-

çaise de Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture*, op. cit.
²³ Thème développé dans la recherche SRA: Jacques Lucan, Odile Seyler, Françoise Verry, *L'architecture et ses terrains*, de prochaine publication.

peinture de Klimt par les reproductions car très souvent les clichés redécoupent le format et suppriment le cadre, sa réalité, réduisant ainsi cette peinture à n'être plus qu'une surface peinte sans sens (sens produit par la dialectique cadre/surface).

Les immeubles «sauvagement sécessionnistes» de la Wienzeile qui se situent chronologiquement exactement à mi-chemin de la carrière d'Otto Wagner, seront reçus comme pure provocation par les Viennois, et la Sécession est vue comme dangereusement révolutionnaire. Le bâtiment recouvert d'un voile de fleurs roses de céramique est celui qui choque le plus, l'autre en effet peut sembler presque «normal»; mais ce voile de fleurs que rien n'arrête, même pas les percements des fenêtres est inacceptable. Incongru donc insupportable. Cependant, l'architecture moderne de Wagner trouve là sa première réelle concrétisation (autre que le métro). Il faut considérer en même temps les deux bâtiments, qui sont les mêmes *au décor près*, pour tenter de reconstruire l'élaboration de l'architecture de Wagner.

Ce n'est pas par hasard qu'il faut considérer *deux* éléments pour pouvoir en étudier le sens: il faut s'appuyer sur une différence, nous sommes dans une pensée moderne, il n'y a pas de référence unique et fixe. Le bâtiment d'angle qui jouxte la maison au décor de fleurs mime un décor classique: un feuillage de stuc doré s'épanouit selon les lits de faux bossages, médaillons et palmes viennent souligner le rythme des fenêtres. Fenêtres déjà toutes égales: «l'uniformité rendue nécessaire par le caractère fonctionnel et économique des maisons d'habitations ... doit s'exprimer fortement dans la nouvelle image de la ville»²¹. La maison de Loos en 1910 sur la Michaelerplatz fera cette même affirmation²². Elle scandalisera à tel point qu'on envisagera de faire un concours de façades pour la rendre présentable. Otto Wagner s'opposera à de tels procédés.

Avec ces deux immeubles sur la Wienzeile, construits en même temps, nous avons deux états de la dialectique structure/décor. La volonté de division est marquée par le retrait d'une trame de loggias au décor vert foncé qui en accuse la profondeur. Il s'agit d'un jeu contraire à ceux en usage au XIX^e siècle à Vienne, où l'on masquait parfois différents immeubles sous une apparence de grand palais²³.

La construction du Ring et la transformation du statut des terrains pour tout le territoire de Vienne entraîne le changement du marché immobilier tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du Ring. Wagner a fait ses débuts dans ce nouveau rôle de l'architecture: comme valorisation marchande. Il ne faut pas oublier non plus qu'il fut reconnu et connu comme architecte par la société viennoise en dessinant en 1879 les tribunes, baldaquins et habits du cortège de Hans Makart et en réalisant en 1881 les décors de la

cérémonie donnée en l'honneur de la princesse belge Stéphanie. Il assimile donc totalement la Grande Ville au lieu de la consommation marchande et de l'échange social.

En regardant les deux villas Wagner de la Hüttelbergstrasse, construites l'une en 1886, l'autre en 1912-13, que l'on peut voir réellement presque en même temps, l'une étant au numéro 26, l'autre au 28, on peut saisir l'évolution/rupture de l'architecture d'O. Wagner. En 1886, alors qu'il a atteint l'âge de la maturité de l'architecte, 40 ans selon lui, il a 45 ans et construit une villa suburbaine à la typologie palladienne caractéristique: composition symétrique, un corps de bâtiment central avec une loggia en creux, quatre colonnes ioniques, les ailes en retrait closes de colonnes doriques; la modénature est très interprétée presque «rococo», cependant la façade porte déjà l'inscription «*Artis sola domina necessitas*» qu'il emprunta à Semper et fit sienne.

L'autre maison, sa maison également (il avait vendu la première «trop grande...»), n'est plus une typologie d'habitat traditionnellement reconnue, mais un bâtiment singulier, presque une tranche d'immeuble urbain qui aurait été détaché et posé là au milieu des arbres. Parallélépipède très simple, juste couronné par une corniche. L'entrée n'est plus centrale mais complètement rejetée vers la droite. La porte ne trouve sa forme définitive que très tard dans le projet, des dessins en couleur présentent en effet la maison avec une entrée très différente, sans ornement particulier. Les fenêtres ont déjà leur rythme régulier, la décoration de la surface est établie, la porte assume ensuite une certaine importance dans la composition générale, le chambranle prend du relief, se détache en ressauts vers l'avant, et l'imposte reçoit un décor allégorique de Kolo Moser.

La situation identique des deux maisons permet une comparaison architecturale précise: les éléments de composition, par la situation identique en bordure de la ville, l'isolement du bâtiment, sont soustraits au jeu de la morphologie urbaine qui pourrait venir les informer différemment. Cependant il faut se poser la question de ce qui vient produire l'architecture de la deuxième maison puisqu'elle n'emprunte pas à un modèle constitué. L'ornement mime une partition traditionnelle: des plaques de céramique alternant avec des cabochons d'aluminium rythment les percements et les hiérarchisent à l'instar de pilastres classiques. Un socle rainuré complète avec la corniche le cadrage du volume. Il s'agit à la fois d'un travail de la surface, au sens pictural ou de «mise en page» et de mémoire du registre classique. On peut difficilement aller plus loin dans l'analyse de cette maison si l'on n'a pas d'autres éléments permettant de retracer l'élaboration de la pensée architecturale de Wagner. Nous en avons vu un

²¹ Cf. Otto Wagner, *Die Groszstadt*, ..., op. cit.

²² Cf. Françoise Very, *Adolf Loos: Ma première maison!* in *Adolf Loos*, catalogue de l'exposition de l'Institut Français d'Architecture, éd. P. Mardaga, 1983.

²³ Voir par exemple, in Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien, 1970, pp. 207, etc.

état avec les deux immeubles sur la Wienzeile, cependant il s'agit encore d'un stade intermédiaire, non abouti. Le dessin en couleur de 1909, «Die Kultur», du projet de monument à l'Empereur François-Joseph devant le Musée (également projet de Wagner) permet bien de comprendre le système (architectural) lentement mis en place. La situation sur la Karlsplatz près de l'église de Fischer von Erlach était un enjeu déterminant pour Otto Wagner²⁷. Il s'agit d'un projet important, qui ne se réalisera pas, mais c'est celui que l'on peut le mieux comprendre de façon livresque: le même décor court sur la façade du Musée et sur le socle de la statue; les rapports tissés urbains/monuments restent ceux des XVIII^e et XIX^e siècles, cependant la forme urbaine traditionnelle est totalement transgressée par la modernité du décor qui entraîne un processus de dématérialisation de la monumentalité et en retour invente une nouvelle valeur.

Il en est de même pour l'église du Steinhof, où si l'on n'a pas cette facilité de lecture du dessin induite par l'ambiguïté de la dialectique figure/fond, comme dans les tableaux de Klimt, il n'en existe pas moins un procédé d'assomption-dématérialisation de la forme classique par le jeu du décor qui vient sans cesse s'appliquer en contre-point de la structure classique. Il est malheureusement impossible sur les images — dessins ou photos — de transmettre la force de l'effet produit, elles ne peuvent que réveiller l'émotion éprouvée là.

Sans la recherche patiente de Pierre Saddy, nous ne saurions pas qu'Otto Wagner a été en son temps connu en France, puis oublié. Les nombreuses publications récentes traitant de Vienne, souvent ne parlent pas d'O. Wagner, ou, s'il en est question, c'est sous l'étiquette Jugendstil, comme art décoratif vidé de sa substance. L'Art Nouveau est en général interprété comme flambée architecturale aux produits heureux, mais sans grandes conséquences au regard des grandes transformations en acte, économiques, sociales, etc., et de leur épigone architectural: le Mouvement Moderne.

La préface de G. Samonà au recueil d'écrits d'Otto Wagner traduits en italien montre bien ce que l'histoire de l'architecture moderne reproche — souvent sans le dire franchement à l'Architecture moderne d'O. Wagner: sa non-participation aux mouvements politiques, son non-engagement, si ce n'est en tant qu'artiste et professionnel: participation à la Sécession et fondation d'une Association d'architectes «modernes». Samonà dépasse cette critique pour analyser en profondeur la portée des textes présentés.

C'est parfois sa formation d'architecte contemporaine de la construction du Ring qui semble rédhitoire, sans que l'on se demande comment Wagner pourrait alors trouver grâce aux yeux de Loos.

Cette recherche d'une architecture moderne dans l'absolu, n'a jamais existé ainsi, du moins pour ses «maîtres» qui étaient «absolument modernes» en opérant à chaque fois un tri minutieux dans la tradition avec des moyens dont on se donne également rarement le soin de questionner la provenance ou simplement de les isoler. De cette velléité de moderne parfait, un revirement s'accomplit avec la même naïveté, qui, s'il s'effectue avec la même légèreté que l'adhésion au moderne, risque d'être beaucoup plus catastrophique, car il s'agit là essentiellement d'un phénomène de mode. Une fois passé l'effet de négation simple à l'architecture moderne et au Mouvement Moderne, le problème des modernités en architecture doit devenir d'actualité.

Peut-être est-ce la figure même du professionnel qui occulte le travail d'Otto Wagner. En effet, Adolf Loos, reconnu en tant qu'intellectuel, commence à être bien connu. Depuis la parution du numéro spécial de la revue «Critique» sur Vienne en 1975, l'article de Hubert Damisch semble avoir porté ses fruits. On lit de moins en moins que l'ornement est un crime et l'on commence à considérer la Maison sur la Michaelerplatz²⁸. Cependant, l'analyse critique de Loos de Massimo Cacciari n'est toujours pas vraiment comprise et la fonction économique de l'ornement tant dans la critique négative de Loos que dans l'usage totalement positif de Wagner n'est pas bien vue, d'où l'incompréhension de son idée de Grande Ville et par là de son Architecture moderne.

L'incompréhension d'aujourd'hui renvoie à l'incompréhension d'alors. Ainsi la modernité constructive de Perret n'entend pas la modernité de Wagner. Cela se lit très bien dans les articles de Paul Guadet, fils du professeur de théorie de l'école des Beaux-Arts: *On vit la même année, en 1895, deux maîtres théoriciens de l'architecture, deux chefs d'école qui ne se connaissaient point, publier simultanément, l'un à Paris — c'était mon père Julien Guadet —, l'autre à Vienne — c'était M. Otto Wagner — leur profession de foi...*; puis en 1906: (à propos du bâtiment de la Caisse d'Epargne): *Le constructeur a revêtu les façades de plaques de marbre maintenues par des boulons scellés dont les têtes sont apparentes... Rien n'est donc caché, toute la construction, tous ses artifices mêmes, sont visibles et contribuent à la décoration de l'édifice. M. Wagner est en train de faire une autre application de ce mode de revêtement à l'asile de fous de la Basse Autriche...* (il s'agit de l'église de Steinhof). Et en 1913, il y fera allusion ainsi en décrivant la façade du Théâtre des Champs Elysées de Perret (ils étaient anciens camarades d'atelier et amis): *... rien n'indique à l'œil du passant que ce sont là revêtement et non blocs de construction. Que si fait! Point n'est besoin de boulons de bronze comme à la Caisse d'Epargne de Vienne...* et Guadet décrit

²⁷ La figure de l'architecte Fischer von Erlach est d'une extrême importance pour l'architecture viennoise et son imaginaire, cf. Pierre Saddy, *Fischer von Erlach: La voûte percée d'étoiles*, in «Austriaca», *L'architecture autrichienne*, op. cit.

²⁸ Cf. l'article de Hubert Damisch, *L'autre «ICH» ou le désir du vide*.

«Critique», *Vienne, début d'un siècle*, n° 339/340, août-septembre 1975; puis Chantal Beret, *Le cas Loos*, «art press» n° spécial *Vienne*, hors série, n° 3, 1^{er} trim. 1984; Jacques Le Rider, *Adolf Loos: ni fleurs, ni ornements*, «magazine littéraire», *Vienne, l'aube du xx^e siècle*, n° 205, mars 1984 et le catalogue de l'exposition *Adolf Loos*, op. cit.

le dessin de l'appareil «en carreau» choisi par Perret, précise Pierre Saddy qui avait cité tous ces textes lors de sa conférence à Londres, le 11 mars 1982⁷.

Paul Guadet avait vu que les boulons — qui ont une tête d'aluminium, Wagner utilise toujours ce nouveau matériau — participaient à la décoration, mais ce qu'il avait pris pour un simple effet joue un rôle beaucoup plus important. Il ne s'agissait pas de vérité constructive, comme il le pensait — ou du moins cela ne s'arrêtait pas là — car la fonction de l'ornement, nous l'avons vu, est essentielle. Si ce sens de l'ornement se comprend difficilement sur les photos de la Caisse d'Epargne, à moins qu'un soleil rasant n'en fasse jouer tous les accidents, il est plus facile de le voir sur les dessins qui en détaillent les signes: têtes de boulons, division des plaques, rythmes conjugués des différents modules et du nombre de points d'accrochage, etc., et ainsi forcent à extrapoler la surface dans sa matière et sa continuité.

La difficulté de lecture que présente l'architecture d'Otto Wagner ne réside pas dans son raffinement, qui se perçoit bien, mais dans la compréhension de sa signification urbaine. Son utopie d'une ville entièrement qualifiée, qui s'étend sur tout le territoire, représente un point particulier de ce que nous avons appelé la double articulation des dialectiques architecture/villes et architecture/urbanisme. L'utopie corbuséenne par exemple, en est une autre. Il nous semble urgent aujourd'hui d'analyser de près ces domaines, car la continuité architecture-urbanisme dans laquelle s'est perdue l'architecture semble aujourd'hui naturelle. Cet héritage du Mouvement Moderne n'est pas contesté, car il n'est pas reconnu comme tel. Il cache la possibilité d'autres rapports entre l'architecture et l'urbanisme. D'autre part, l'opposition urbanisme/villes n'est pas encore bien connue, bien qu'elle soit ressentie.

Le concept de Grande Ville est un des points à étudier, il est le lieu de l'architecture moderne, pour Wagner, pour Behrens, pour Le Corbusier. Il prend cependant à chaque fois un sens différent et produit une architecture particulière. Il se forge sur une image de ville, devient une idée de Ville, Vienne pour Wagner, Berlin pour Behrens, ou s'emprunte et se projette: Le Corbusier sur Paris.

Pour Wagner l'urbanisme organise la planification du territoire, mais n'a pas de prétention de *mise en forme*. On peut noter la coïncidence avec la ville américaine où il aurait dû prononcer sa conférence *Die Groszstadt* en 1910: New York. Cependant le rôle que l'architecture y joue est totalement différent (ainsi que dans d'autres villes américaines), puisque la singularisation des objets architecturaux y est poussée à l'extrême. Et l'on ne peut comparer

simplement architecture américaine et architecture européenne, l'enjeu y est différent, bien que Loos revint d'Amérique et que Schindler puis Neutra y partissent.

On peut mettre en parallèle de l'écrit *La Grande Ville*, l'*Architecture moderne*, qui bien que publiée pour la première fois en 1895, en trace déjà les conditions. On peut voir dans les transformations, les remaniements des différentes éditions, la radicalisation de l'architecture moderne d'O. Wagner, jusqu'à l'édition de 1914 au titre devenu *Die Baukunst unserer Zeit* et à la mise en page totalement différente. Il ne s'agit pas d'un phénomène de mode, nous sommes dix ans trop tôt pour voir l'architecture radicale refuser l'*Architektur*, (architecture) pour promouvoir la *Baukunst* (art de construire), voulant ainsi débarrasser l'architecture de toute connotation culturelle passéiste⁸.

Si le texte subit des transformations relativement peu importantes, les présentations de chaque édition changent de ton, et permettent de suivre le déclin de la reconnaissance de l'architecte viennois par sa ville. Que cette popularité soit due à des circonstances sociales et politiques qui ne permettent pas (ou plus) de porter un tel enjeu «révolutionnaire», sans doute. Mais nous avons vu que la leçon que l'on pouvait tirer de son architecture était difficile, l'étude en est délicate: il faut en même temps élaborer les outils d'analyse et les appliquer, on ne peut ni utiliser les moyens de l'analyse des objets classiques, ni la mesurer aux signes de la modernité en architecture habituellement repérés. Peut-être est-ce l'Invisible de Rilke qui se matérialise dans l'architecture de Wagner: «Il s'agit donc non seulement de ne pas trouver mauvais et méprisable tout ce qui se fait autour de nous, mais, justement, parce que phénomènes et objets sont comme nous éphémères, il nous faut les regarder avec une profonde compréhension, et les transformer. Les transformer? Oui, notre tâche consiste à nous imposer à cette terre éphémère et caduque, si profondément avec tant d'impatience et de passion qu'elle ressuscite «invisible» en nous. Nous sommes les abeilles de l'Invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche de l'Invisible».

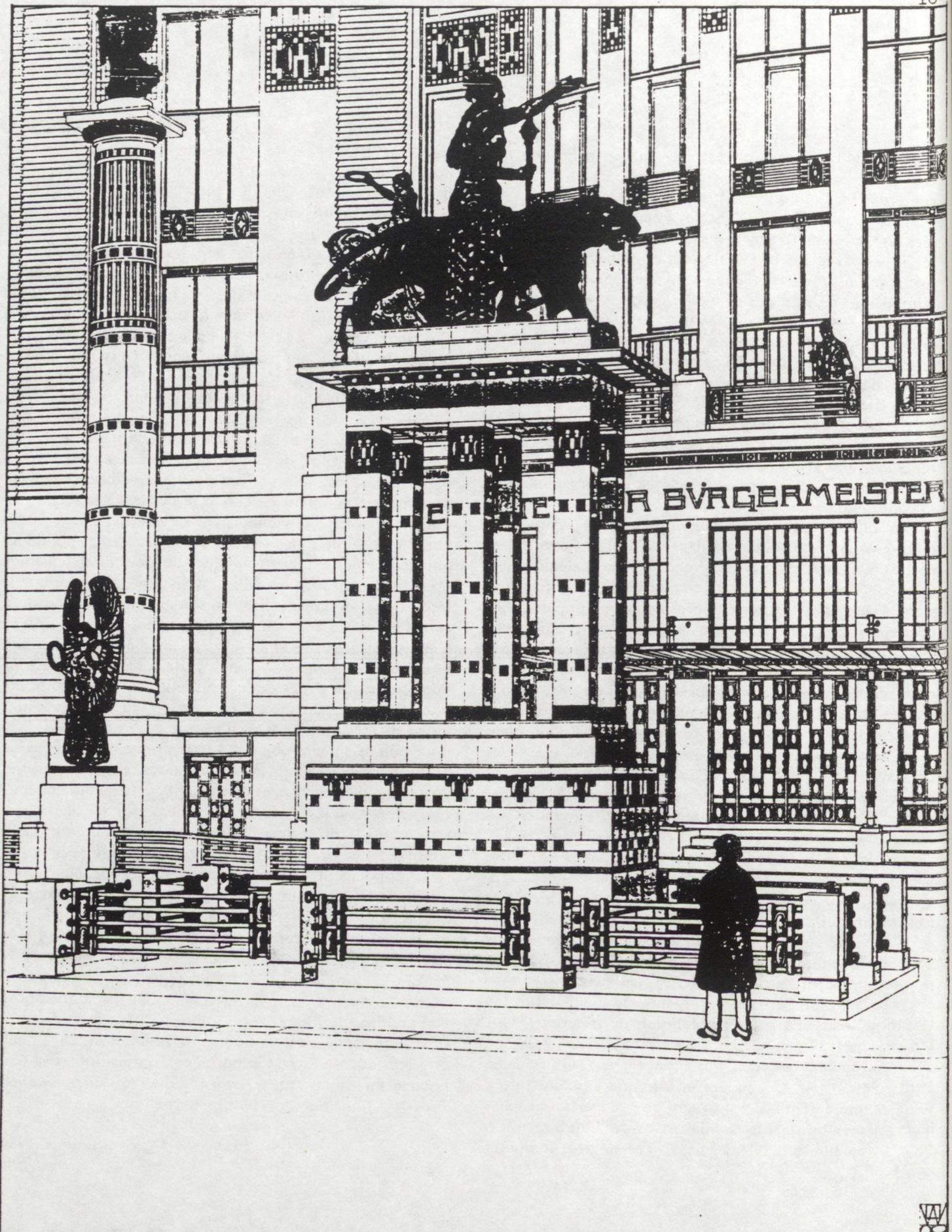
C'est pourquoi malgré les vingt ans écoulés depuis la première version de ce livre en allemand, bien que l'horizon architectural ait changé, il nous a paru utile d'avertir le lecteur français et de montrer avec une insistance peut-être redondante toute l'importance du sous-titre et sa pertinence théorique: *La Grande Ville à croissance illimitée. Une origine de l'architecture moderne*.

Françoise Very, printemps 1984.

⁷ Cf. note 14.

⁸ Cf. de Jacques Gubler, *Post tabulam rasam*, introduction à l'édition en

italien de ABC. *Beiträge zum Bauen 1924-28*, ABC. *Architettura e avanguardia*, Electa ed., 1983.



DIE KULTURDENKMÄLER VOR DEM KAISER FRANZ JOSEF STADTMUSEUM

in Heinz GERETSEGGER et Max PEINTNER, OTTO WAGNER 1841 -1918. La Grande Ville à croissance illimitée. Une origine de l'architecture moderne. P. MARDAGA ed. , Bruxelles, 1985.