



HAL
open science

L'architecture, de la tradition de l'art a la tentation de la science

Daniel Pinson D. Pinson

► **To cite this version:**

Daniel Pinson D. Pinson. L'architecture, de la tradition de l'art a la tentation de la science. Usage et architecture, L'Harmattan, 1993, 2-7384-1800-7. hal-02615630

HAL Id: hal-02615630

<https://hal.science/hal-02615630>

Submitted on 23 May 2020

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.

Daniel Pinson. *Usage et architecture*¹. Editions L'Harmattan, 190 p., 1993, Collection Villes et entreprises, Jean Rémy, ISBN : 2-7384-1800-7.

Chapitre 2

L'architecture, de la tradition de l'art à la tentation de la science

De l'apparence à la vérité

Anciens et modernes ou la crise de la raison

Naissance du fonctionnalisme : la Science éclairera l'Art

Du côté de l'Académisme : rien de nouveau

Théories académiques

¹ Ce texte, sous sa version initiale fournie à l'éditeur, constitue la partie théorique d'une thèse d'Etat sur travaux soutenue à l'Université Paris X Nanterre en décembre 1990, dans la spécialité Sociologie de l'urbain et devant un jury composé de Marcel Roncayolo (Président) , Christian Baudelot, Bernard Huet, Michelle Perrot, Henri Raymond (Directeur de thèse). Sa table des matières est présentée en annexe.

Chapitre 2

L'ARCHITECTURE, DE LA TRADITION DE L'ART A LA TENTATION DE LA SCIENCE

L'architecture connaît, à l'aube de la décennie 90, un regain de prestige. Elle s'extrait ainsi d'une période sombre où elle s'est trouvée le centre de la critique de tous les milieux : les habitants qui la rejetaient dans leurs quartiers modernes, les commentateurs qui la vilipendaient dans les journaux et les revues, les historiens de l'art, les philosophes, les sociologues et les psychologues qui dénonçaient dans les entreprises architecturales des années 60-70 la mort de la ville. Ce mouvement critique, assez unanime, n'est naturellement pas sans relation avec le rôle qu'ont joué les architectes dans la production du logement social et l'occasion me sera donnée d'y revenir.

L'arrêt des grands programmes de logement, qui ont fait la fortune d'argent des architectes en même temps que leur infortune de réputation, se conjugue avec différents autres facteurs pour les libérer d'une honte refoulée et leur donner l'occasion d'exprimer sur d'autres objets un sens artistique mal utilisé. Une nouvelle génération d'architectes, au sein de laquelle se dégage une élite favorisée par le déploiement de ce qu'on appelle le "star-système", a trouvé une fameuse occasion d'exercer son talent dans le cadre de grands projets comme il n'en avait pas existé depuis longtemps, depuis que l'Occident vivait sa crise économique. A cette heureuse circonstance s'articule et s'ajoute le bouleversement idéologique qui, avec la nouvelle légitimité retrouvée par le libéralisme, met en avant le rôle du sujet dans la marche de la société, sujet tout un temps dominé par la structure.

On assiste désormais à une fuite en avant. La critique du Mouvement Moderne s'est faite dans un premier temps à travers la reconstruction de contre-courants : on essayait de fonder en théorie la position alternative suscitée ; tel a sans doute été l'éphémère courant "post-moderne" en architecture. L'architecte américain Venturi en était l'instigateur dans la pratique et le critique de même nationalité Charles Jenks en était l'interprète dans ses attendus théoriques (1).

Aujourd'hui cette brève tentative de reconstruction d'une école théorique, d'un "isme" pour reprendre la caractérisation d'Adorno (2), a largement perdu sa dynamique de départ. Il est vrai qu'elle s'est traduite en très peu de temps par une vulgate des plus simplistes dont on a vu fleurir les effets concrets dans les façades architecturales des années 80.

L'internationalisation du mouvement a bénéficié de cette stupéfiante rapidité de circulation de l'information, des hommes et des idées, qui marque la seconde moitié de notre siècle, et qui, chez les architectes, stimule volontiers la reproduction des images, d'autant que la qualité en est devenue dans la période récente d'une quasi perfection. Ainsi l'effet formel du post-moderne a-t-il beaucoup plus retenu l'attention des architectes que le message désabusé dont il était porteur. Il faudra que j'y revienne.

Mais, déjà, nous n'en sommes plus là, le temps des écoles paraît à ce jour révolu, nous sommes au temps des individualités. Est-ce une période de latence dans la reconstitution des courants ? Il ne semble pas : la démarcation personnelle à laquelle se livrent les architectes aujourd'hui me paraît en parfaite correspondance avec l'affirmation de l'individualisme qui caractérise l'idéologie de l'époque actuelle. Les grands projets, qui ont été l'occasion de concours internationaux en France, ont donné la possibilité à une élite de briller, de triompher, souvent en utilisant les arguments les plus offensifs, les plus provoquants en même temps que les plus simplistes.

Ce qui est particulièrement frappant, c'est que ces arguments se situent principalement au niveau de la forme architecturale, et même de l'image architecturale, du design. Même s'il est difficile de comparer des projets dont les programmes sont très différents, on ne peut s'empêcher d'être étonné par la force symbolique dont ils sont porteurs et la focalisation des critères de leur jugement, dans les jurys, autour de l'effet symbolique du projet.

La monumentalité trouve ainsi une nouvelle légitimité en même temps que se dégage en ces occasions la fine fleur de l'architecture ; de ce point de vue il est évident que les grands équipements culturels sont plus appropriés que le logement. Car c'est bien là, dans ces grands programmes de logements, qu'a sombré l'architecture issue du Mouvement Moderne, en voulant précisément monumentaliser les grands ensembles. Il est alors une certaine "race" d'architectes, et peut-être ceux-là seuls en méritent-ils le nom, qui parvient à se réaliser dans ce qui a été traditionnellement l'essentiel du travail des architectes : la production monumentale dans la ville, celle qui concerne les lieux symboliques de la société, temples des dieux d'autrefois, temples des institutions d'aujourd'hui.

Au demeurant l'architecte retrouve sa légitimité d'"homme de l'art", qu'il avait largement perdue au profit ou au détriment d'une position de "technicien" dont l'avait investi la société industrielle. Or, sur ce terrain, s'était profilée l'ombre d'un personnage mieux armé pour répondre à l'attente des performances techniques, dans un monde envoûté par la séduction de la machine : l'ingénieur. Nous verrons plus loin l'attraction et la concurrence qu'exercera sur le travail de l'architecte le développement de cette nouvelle profession.

Aujourd'hui l'architecte, à travers l'impact formidable de l'image, la demande intense de signes auxquels fait appel la société, aspirant à la surprise, au décalage, à l'évasion, à l'hédonisme, l'architecte trouve le lieu de fournir à la société l'expression formelle forte d'une multitude d'écrans où peuvent s'écrire, se lire, apparaître et disparaître les éclats de cette lumière qui donne sens et sensualité au tube cathodique.

Elle illustre le renouveau d'un espoir un temps effondré avec la crise des années 70 et de la société d'industrie lourde ; il renaît avec la société des industries de l'information dans laquelle le message et surtout sa médiation, l'image, jouent un rôle essentiel autant immatériel que matériel. L'architecte Jean Nouvel fonde-t-il ainsi largement son travail sur cette démarche, autant intéressé par le "réservoir d'images" que lui fournissent les arts plastiques que par la "création d'images techniques" (informatique, aéronautique, recherche spatiale, médicale...) ou médiatiques (spot, télé, affiche, sigle...). "L'architecture, conclut-il, est aussi création d'images" (3).

Il y a là un langage qu'on ne tenait pas quelques années auparavant : il exprime une perte de complexe, une attitude volontairement frondeuse qui affiche sans ambages la dimension essentielle de l'image, de l'apparence (sans pour cela évacuer totalement l'importance de l'usage) comme valeur fondamentale du temps présent. Pour cette nouvelle modernité "branchée", l'un des paradigmes qui ont fondé la croisade du Mouvement Moderne en vient à être lui-même renversé : "oser l'ornement" disait le même Jean Nouvel à l'occasion de l'exposition "Modernité/Post-modernité" (4), produisant ainsi une inversion du rapport entre forme et contenu (forme et fonction). Cela n'est pas sans rapport avec la démarche de certains philosophes, tel Derrida, qui, selon Habermas, "affirme même le primat transcendantal du signe par rapport à la signification" ou les derniers travaux d'un sociologue comme Michel Maffesoli (5), ni avec les plus récentes recherches de la physique, comme la théorie des "structures dissipatives" d'Ilya Prigogine et celle des "catastrophes" de René Thom. Ces théories, estime Alain Boutot, engagent la physique dans la "redécouverte d'un monde sensible" : "A travers ces recherches dont le caractère profondément novateur ne doit pas être sous-estimé, tout se passe comme si la science découvrait, ou plutôt redécouvrait, que notre monde ne se réduit pas à un simple assemblage de particules matérielles inter-agissant les unes sur les autres, mais se compose d'une multitude d'objets possédant chacun une forme caractéristique obéissant à des lois propres" (6).

Ces recherches se préoccupent effectivement, non plus de l'élémentarité, comme cela a été la problématique dominante des sciences de la nature jusqu'à présent, mais du macroscopique et de la morphogénèse. L'apparence, au sens de ce qui apparaît à notre perception, est par là-même prise en compte alors que cet état avait été auparavant "le plus souvent abandonné à la subjectivité". Ainsi la forme retrouve une importance que la pensée dans son ensemble cherchait à expliquer exclusivement par l'existence d'un contenu profond, de la même manière que la physique recherchait dans l'élément l'essence de la matière. La dialectique forme/fonction ou forme/contenu voit ainsi basculer une conception qui avait tendu à privilégier le contenu et à secondariser la forme.

De l'apparence à la vérité

Cette étonnante rencontre de l'art et de la science réédite, en le renversant, le débat qui avait affecté l'art au début du siècle et qu'Adorno a appelé la "crise de l'apparence" (7). En architecture, il s'était exprimé par le rejet de la décoration. En réalité ce rejet de l'apparence n'a pu se réaliser qu'en étant médiatisé par une autre apparence, dans la mesure même où le contenu de l'art a besoin de la forme pour

s'exprimer. Le rejet de la forme et du formalisme est une illusion : l'initiative de sa critique récente en revient sans doute à l'architecte post-moderne Robert Venturi avec sa définition de l'architecture comme "abri décoré". J'y reviendrai plus amplement (8).

La naissance du Mouvement Moderne d'Architecture est en effet très souvent associée à l'assertion d'Adolf Loos : "l'ornement est un crime" (1913) publiée en 1920 dans L'Esprit Nouveau, la "Revue internationale d'esthétique" fondée par Le Corbusier. La philosophie de cette revue affirme peut-être finalement, en reconduisant les termes d'une esthétique néo-platonicienne, beaucoup plus l'aboutissement de toute une évolution de l'architecture comme discipline et pratique artistique, que cette rupture que les modernes ont eux-mêmes proclamée et que leurs exégètes tel Siegfried Giedion ont voulu confirmer. Elle participe, d'une certaine manière, de l'"hyperclassicisme" qu'évoque Luc Ferry à propos des avant-gardes du début du XXe siècle (9).

Au centre de cette évolution se trouve posée la "morale" de l'architecture : l'affirmation péremptoire de Adolf Loos, à travers le qualificatif de "crime" porté à l'ornement, illustre bien la dimension éthique sous laquelle est considérée l'architecture, perdurance d'une certaine conception platonicienne de l'art ; de la même manière le mot "morale" comme celui d'"honnêteté" ne seront pas sans revenir constamment dans les propos d'architectes tels que Le Corbusier. Au début de ce vingtième siècle, cette morale renvoie à une idée de "vérité" qui n'est plus seulement celle de Platon, car elle se réfère aussi au concept de "science". L'architecture sera sans doute ainsi, parmi les disciplines artistiques, en raison même de sa place particulière dans la société industrielle, la plus totalement concernée par cette façon de voir.

Le philosophe Alain exprime à sa manière cette particularité qui lui semble distinguer l'architecture des autres arts : "Il y a dans tous les arts en mouvement (la danse, le théâtre...) une tromperie qu'il faut accepter. Et par opposition, nous pouvons saisir le trait peut-être essentiel de l'architecture, type achevé des arts sans mouvements, qui est de n'admettre aucune tromperie, ni même l'apparence d'une tromperie" (10). Il y a sans doute là, dans ce texte écrit dans les tranchées, l'écho philosophique d'un débat qu'ont depuis longtemps engagé les architectes, mais qui prend la tournure d'une polémique très vive entre les tenants de l'Académisme et les croisés du Mouvement Moderne.

Alain applique sa réflexion à l'aspect constructif, physique de l'architecture : "L'utilité doit y être la raison de tout" dit-il, tout en précisant que "la solidité et on dirait presque la sincérité des monuments éclate encore mieux par leur grandeur et par leur masse" (11).

On notera la résonance morale de la terminologie employée : "mensonge" et "sincérité". On ne peut s'empêcher de les rapprocher de la notion de "vérité" dont le sens renvoie désormais, au-delà de la tradition aristotélo-platonicienne, aux vertus de la démarche scientifique : l'acte de construire, pour produire son effet plastique, poétique et symbolique, mobilise la matière, les moyens de sa mise en oeuvre, de sa

statique et par voie de conséquence la maîtrise empirique de son utilisation et mieux la connaissance scientifique de son équilibre.

En fait, tout le XIXe siècle s'emploiera, et particulièrement dans le domaine de la construction, à réaliser ce passage de l'appréhension empirique à la compréhension scientifique des forces qui naissent de la matière et dont la combinaison savamment calculée permettra la stabilité du bâtiment.

Dans ce contexte et cela à la différence très nette des autres arts, moins directement affectés par les modifications techniques de leur exercice, l'architecture sera confrontée à une "vérité" qui sera avant tout constructive, et au XIXe siècle, une vérité à la fois constructive et scientifique.

Pourtant l'idée de vérité constructive et scientifique n'est pas sans puiser sa source ni avoir un certain rapport avec l'idée d'une vérité intérieure, d'une vérité d'essence divine. L'esthétique de Hegel, mieux que celle de Platon qui dénonce l'apparence comme écran de la "vérité", exprime bien cette dialectique de la forme et du contenu : "L'art n'a pas d'autre mission que celle d'offrir à la perception sensible le vrai, tel qu'il existe dans l'Esprit, le vrai dans sa totalité, dans sa conciliation avec l'objectif et le sensible... Face à la nature extérieure se dresse l'intériorité subjective, l'âme humaine, par et à travers laquelle l'Absolu manifeste sa présence" (12).

Cette opposition duale place la vérité, comme contenu caché, dans une forme matérielle sensible qui ne parvient à exprimer son absoluité qu'à certaines conditions, celles qui en feront un "réceptacle transfiguré par la vérité". Ces considérations fondent la classification à laquelle Hegel procède pour distinguer (mais aussi hiérarchiser) les arts, la poésie étant qualifiée comme "le plus riche de tous les arts", tandis que l'architecture représente les débuts de l'art, "car l'art à ses débuts n'a encore trouvé, pour la représentation de son contenu spirituel, ni les matériaux appropriés ni les formes correspondantes, ce qui l'oblige à la simple recherche de la vraie adéquation et à se contenter d'un contenu et d'un mode de représentation purement extérieurs." (13).

La recherche d'une spiritualité interne, d'essence divine, telle qu'elle s'exprime dans la conception de Hegel donne ainsi une suprématie au contenu sur la forme, à l'intériorité sur l'extériorité, ce qui n'est pas sans trouver un écho équivalent dans la démarche scientifique : il va s'agir de trouver le "démon de Laplace", la ou les lois cachées qui sont à la source des phénomènes naturels, qu'ils relèvent d'un monde apparemment inerte ou du monde vivant. La statique, comme branche de la physique, est particulièrement concernée par cette démarche : essentielle pour les progrès de la construction, elle va en même temps séparer, dans le milieu des "hommes de l'Art", ceux qui possèdent, en plus de l'Art, la science et, un peu plus tard, ceux qui possèdent exclusivement l'Art, le savoir-faire d'une certaine tradition préservée par l'Académie, et ceux qui détiennent la science, enseignée en France dans les Ecoles d'Ingénieurs.

Anciens et Modernes ou l'émergence de la Raison

On le sait, un débat plus lointain a ouvert la fameuse "querelle des Anciens et des Modernes". Dans cette discussion, Charles Perrault, dont le frère Claude avait été l'architecte de la célèbre colonnade du Louvre, s'était opposé à Boileau. Le débat était

avant tout littéraire, mais concernait en réalité l'art en général. Charles Perrault rend compte de la teneur des échanges dans son *Parallèle des anciens et des modernes* (1688). Un président, un abbé et un chevalier disputent sur les arts et les sciences. Au coeur du débat est posée la question de l'art antique et de son imitation, dont l'architecture qui vient un moment au centre de la discussion. Charles Perrault s'y fait le porte-parole d'idées partagées avec son frère Claude : on ne peut copier servilement, "arbitrairement", le système des ordres de l'architecture antique; l'architecte habile doit faire appel à son "libre arbitre", à sa capacité de jugement. Comparant les ordres d'architecture, leurs colonnes, architraves et corniches aux figures de la rhétorique, métaphore, apostrophe, hyperbole, l'abbé "moderne" du "Parallèle" en conclut que "la louange d'un architecte n'est pas aussi d'employer des colonnes, des pilastres et des corniches, mais de les placer avec jugement".

Le débat, essentiellement circonscrit à la question des ordres et aux règles de leur utilisation est manifestement très en rapport avec la construction de la colonnade du Louvre, par Claude Perrault, réalisée à l'issue d'un concours disputé, en particulier avec Le Bernin. Il sert de prétexte à justifier les libertés qu'avaient prises Claude Perrault avec le système des ordres antiques, en particulier cette "rationalisation" à laquelle il avait procédé en les simplifiant pour parvenir à des beautés "positives et convaincantes" (14).

L'influence de la raison cartésienne est désormais bien établie, mais la querelle des Anciens et des Modernes témoigne des premières contestations de ceux qui, à l'exemple de Bouhours, avancent, contre l'extension du règne totalitaire de la raison dans les arts, la suggestion d'une esthétique du sentiment, préfiguration de la philosophie kantienne du jugement subjectif (15).

Mais nous n'en sommes pas encore là. Certes, le modèle newtonien, préconisant l'observation des phénomènes avant leur conceptualisation théorique, met à mal un certain dogmatisme du modèle cartésien, et donne argument à ceux qui veulent restituer le primat du sensible sur l'intelligible. Toutefois la physique newtonienne nourrit une ambition qui reste, quant au fond, identique au "cogito" cartésien : elle prétend ramener l'explication de l'univers à une loi unique, simple. Charles Batteux, un disciple de Boileau, y trouve la source d'inspiration de son ouvrage paru en 1746, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* : "Imitons, dit-il, les vrais physiciens qui amassent des expériences et fondent ensuite sur elles un système qui les réduit en principe" (16), tandis que l'architecte Boullée, fervent admirateur de Newton, y puisera de nouveaux arguments pour alimenter la discussion entre les Anciens et les Modernes et conforter les thèses du mouvement néo-classique, en opposition aux fantaisies baroques et rococo.

Elève de Jacques-François Blondel, lui-même neveu de François Blondel, Boullée conteste la position de Perrault selon laquelle l'architecture serait un "art de pure invention" (17). Ce n'est pas le recours à la "raison", au jugement que condamne Boullée, mais l'écart que lui semble prendre Perrault avec "la nature". Pour Boullée, il existe des lois, "des régularités" qui organisent les "corps", Perrault reconnaissait ainsi de telles lois pour la musique, mais les rejetait pour l'architecture: "La loi première et celle qui établit les principes constitutifs de l'architecture naissent de la régularité, et

[...] il est aussi inconcevable de s'écarter dans cet art de la symétrie (18) que de ne pas suivre dans l'art musical la loi des proportions harmoniques." (19).

Avec Boullée nous avons franchi un siècle et nous côtoyons désormais un architecte "révolutionnaire" (20) particulièrement sensible à l'avancée de la science, en particulier de la physique avec la découverte de la loi de l'attraction par Newton. Ce même Newton auquel Boullée dédiait son célèbre cénotaphe : "Esprit sublime ! Génie vaste et profond ! Etre divin ! Newton, daigne agréer l'hommage de mes faibles talents !" (21).

Ce qui est précisément intéressant dans ce projet de cénotaphe, c'est aussi l'illustration que donne Boullée de sa théorie des corps. Elle n'est pas sans trouver son inspiration formelle dans la physique newtonienne, mais elle constitue également, même si elle ne fait que revenir d'une certaine manière sur les corps néoplatoniciens étudiés par les géomètres et architectes de la Renaissance (22), un renouvellement de la pensée architecturale, alors très axée sur l'aspect ornemental de l'architecture avec la théorie des Ordres. En tout cas l'ombre newtonienne s'y trouve, manifeste, dans les explicitations écrites : "En cherchant à découvrir, dans l'essence des corps, quelles étaient leurs propriétés et leurs analogies avec notre organisation, j'ai commencé mes recherches par les corps bruts... Fatigué de l'image muette et stérile des corps irréguliers, je suis passé à l'examen des corps réguliers". Déçu par la confusion des "masses" brutes, Boullée souligne les vertus de la "régularité" qui "avait pu seule donner aux hommes des idées nettes de la figure des corps et en déterminer la dénomination".

On notera, dans le raisonnement de Boullée, l'effort auquel il se livre pour parvenir à découvrir une "essence" des corps, quelque chose de caché au-delà de leur apparence. L'impossibilité dans laquelle il se trouve de comprendre les corps complexes le conduit à privilégier les corps réguliers dans la mesure où ils sont accessibles à l'entendement humain. Seul ces corps expriment la proportion, les autres expriment la confusion. Par "proportion", il entend la réunion de trois propriétés : la régularité, la symétrie et la variété. "Or, de la réunion et de l'accord respectif, résultant de toutes les propriétés, naît l'harmonie des corps" (23).

Indépendamment de la place essentielle qu'occupe la géométrie dans la définition de l'harmonie, idée platonicienne s'il en est, la démonstration de Boullée n'est pas sans renvoyer au rationalisme cartésien et à l'interrogation scientifique : la loi qui préside à l'existence des choses de la nature est intérieure aux choses, indépendante de leur apparence extérieure qui, prise comme explication, ne permet pas de les comprendre réellement ; pour parvenir à comprendre ces lois, il faut réduire la complexité à des catégories simples et fondamentales qui seules permettent l'accès à la réalité cachée.

En fait, appliqué à l'architecture, ce raisonnement privilégie sans doute la beauté de la démarche plutôt que sa capacité à comprendre les corps eux-mêmes : ce qui peut être compris, donc ce qui est simple pour l'entendement, atteint la beauté. Voilà sans doute comment peut être résumé le raisonnement de Boullée : la beauté est par

conséquent l'harmonie en même temps que la régularité (la simplicité ?), tandis que l'irrégularité (la complexité) est "l'image de la confusion".

Ici me semble naître ou renaître tout un ensemble de paradigmes conceptuels qui vont fonder pour une période assez longue l'ancrage de la discipline architecturale sur des notions d'ordre géométrique empruntées d'abord à l'harmonie platonicienne, ensuite à la physique newtonienne. La beauté se trouve ainsi étrangement associée à l'ordre géométrique et à la science qui va en rendre compte à travers l'analyse de l'organisation de la matière. C'est l'apogée d'un nouveau classicisme, éclairé par les développements les plus avancés de la science à cette époque, qui ne sera pas sans inspirer l'"hyperclassicisme" des avant-gardes du XXe siècle identifié par Luc Ferry (24).

Au sommet de la représentation boulléenne de l'ordre géométrique se trouve précisément la sphère : elle constituera d'ailleurs la masse géométrique essentielle du cénotaphe dédié à Newton : "... le corps sphérique peut être regardé comme réunissant toutes les propriétés des corps. De cet avantage unique, il résulte que sous quelque aspect que nous envisagions ce corps, aucun effet d'optique ne peut jamais altérer la magnifique beauté de sa forme qui, toujours, s'offre parfaite à nos regards." (25).

Boullée distingue ainsi dans l'architecture ce qui revient à l'art et ce qui revient à la science ; mais sous ces concepts, il entend d'une part l'acte constructif ("l'art de bâtir" de Vitruve) et d'autre part la connaissance de la "proportion". L'art devient ici la technique, la mise en forme la science ; en tout cas, même si sa terminologie n'est pas toujours d'une très évidente clarté, s'efforce-t-elle de distinguer ce qui revient à la science et ce qui revient à l'art.

Boullée, architecte du néo-classicisme, me permet de faire la transition avec le XIXe siècle. Avec lui nous sommes en même temps à l'aube de la redécouverte du gothique, ce qu'Hegel appellera "l'architecture romantique". Boullée n'y est d'ailleurs pas totalement insensible et nous donne l'indication d'un intérêt qui va devenir grandissant et trouver son intensité maximale avec Viollet-le-Duc : "Quoique les Goths aient bâti dans des temps où les arts étaient peu avancés, nous dit Boullée, quoiqu'ils semblent n'avoir pas eu les connaissances de la belle architecture, cependant ils ont trouvé l'art de donner à leur temple un grand caractère. Ils les ont rendu étonnants en les portant à une élévation si extraordinaire qu'ils semblent s'élancer dans les nues." (26).

Mon intention n'est pas ici d'entrer dans l'explication des styles et de leur rapport avec la formation des grandes nations européennes, en particulier allemande et italienne. Notons simplement que Goethe, en Allemagne, avait déjà engagé ce mouvement en faveur de l'architecture gothique, en publiant en 1772 un essai sur "l'architecture allemande". Ce dernier est significatif d'un engouement de jeunesse pour "l'art national"(27), que devait systématiser plus tard son ami Herder dans le concept de "*Volksgeist*", le "génie national", moteur essentiel de la naissance du romantisme allemand (28).

Le mouvement gagna ensuite toute l'Europe, mais c'est peut-être en France, et dans le domaine de l'architecture qu'il trouva le plus de résistance. Tandis que Vitet,

en 1931, et plus tard Mérimée commençaient l'inventaire de l'architecture gothique en France, "les architectes couraient en Italie, ne commençant à ouvrir les yeux qu'à Gênes ou à Florence" (29), nous dit Viollet-le-Duc, principal instigateur du renouveau d'intérêt pour l'architecture gothique en France.

Naissance du fonctionnalisme : la science éclairera l'art

La préférence marquée de Viollet-le-Duc pour l'architecture gothique n'est pas sans rapport avec une évolution du classicisme vers ce que cet architecte considère comme une paralysie académique. Il est d'ailleurs frappant de noter l'orientation systématiquement contradictoire de ses propositions formelles : à la régularité, aux égalités et à la symétrie de l'architecture néo-classique de Boullée s'opposent ainsi l'irrégularité, les inégalités et l'asymétrie, qui trouvent leurs références dans l'architecture militaire, domestique et religieuse du Moyen-Age.

Mais ce n'est pas tant la question du style architectural qui nous intéressera ici que la manière même dont Viollet-le-Duc appréhende l'architecture. Sur ce plan Joseph Rykwert (30) donne une idée assez précise de l'approche très sensiblement différente qu'ont Viollet-le-Duc et l'anglais Ruskin de l'architecture gothique. A la nostalgie de Ruskin pour l'artisan du Moyen-Age s'oppose la quête de rationalité de Viollet-le-Duc, puisant dans l'invention géniale du passé l'argument de l'architecture de l'avenir. Ce noyau rationaliste de la pensée de Viollet-le-Duc n'est pas sans rapport, au-delà de l'identification de cet architecte à la pratique de la restauration, avec sa réputation de père du fonctionnalisme. Berlage, l'architecte néerlandais qui participait à la fondation des CIAM à La Sarraz en 1928, le considérait en effet, avec Gottfried Semper, l'architecte historien allemand, comme le seul théoricien du XIXe siècle digne de ce nom (31).

La "raison" est ainsi constamment sollicitée dans l'ensemble des éclairages multiples qu'apporte Viollet-le-Duc à l'architecture ; la science moderne lui en paraît de ce point de vue l'incarnation la plus accomplie, au point qu'il conclut ses Entretiens sur l'architecture, l'un de ses ouvrages théoriques les plus importants, de la manière suivante : "Or peu de siècles présentent autant que le nôtre une série de progrès scientifiques d'une valeur incontestable... Nos architectes, comme leurs devanciers, vont-ils s'empresse de recourir à cette source de rénovation ? Non, ils préfèrent nier l'influence nécessaire de la science sur l'art et nous donner des monuments de style bâtard, plus ou moins inspiré de l'architecture de décadence des deux derniers siècles. Eh bien ! je le redis en finissant : s'ils persistent à nier ainsi la lumière, à refuser à la science le concours qu'elle ne demande qu'à leur prêter, les architectes ont fini leur rôle ; celui des ingénieurs commence, c'est-à-dire le rôle des hommes adonnés aux constructions, qui partiront des connaissances purement scientifiques pour composer un art déduit de ces connaissances et des nécessités imposées par notre temps" (32).

Il serait trop long d'analyser en détail les différents aspects de la pratique architecturale que Viollet-le-Duc estime devoir être éclairés par la science : ils relèvent aussi bien de la construction et de l'emploi judicieux des matériaux de l'époque, de l'usage (j'y reviendrai plus amplement) que des proportions. Pour celles-ci, Viollet-le-Duc fait ainsi référence aux ouvrages d'un certain Henszlmann (Théorie des

proportions appliquées à l'architecture), et d'un ingénieur en chef des Ponts et Chaussées, M. Aurès (Nouvelle théorie déduite du texte même de Vitruve) et affirme qu'"il serait étrange que l'architecture, fille de la géométrie, ne pût démontrer géométriquement pourquoi il se fait que l'oeil est tourmenté par un défaut dans les proportions d'un édifice, et je ne considère pas comme une démonstration les méthodes empiriques de Vignola et de ses successeurs" (33).

Viollet-le-Duc se livre alors à une mise en évidence des tracés géométriques, fondés sur des figures remarquables, qui organisent la composition d'un certain nombre d'édifices. Ce travail n'est naturellement pas sans parenté avec les recherches qu'effectueront plus tard des modernes tels que Le Corbusier (avec son "Modulor") et Lurçat (avec ses *Eléments d'une science de l'esthétique architecturale* : formes, composition et lois d'harmonie), ni sans filiation avec les spéculations platoniciennes des humanistes de la Renaissance, comme celles du moine Luca Pacioli et celles des frères Barbaro, amis de Palladio.

Plus que sur un rapprochement concret entre l'architecture et la technique, l'art et la production (comme c'est le cas en Angleterre avec le mouvement *Arts and Crafts*, axé sur le renouvellement de l'artisanat, à la fin du XIXe siècle, ou avec le *Werkbund* allemand, au tout début du XXe, préoccupé de l'amélioration de la qualité industrielle), l'héritage rationaliste français est davantage centré sur l'élaboration intellectuelle d'un système scientifique de l'art architectural.

Plus tard la revue *L'Esprit Nouveau* portera totalement ce projet. Créée en octobre 1920 par Le Corbusier, Paul Dermée et le peintre Ozenfant, elle apparaît un an après la création du Bauhaus de Gropius, lui-même situé dans la filiation du *Werkbund*.

L'Esprit Nouveau se présente comme "revue internationale d'esthétique" et elle affichera bientôt les différents thèmes qu'elle entend traiter : essentiellement "Arts, Lettres et Sciences" devenant ainsi une "revue internationale illustrée de l'activité contemporaine". On retrouve dans les articles de la revue des centres d'intérêt partagés par le Bauhaus et qui ont trait à "l'esprit de l'époque", "mécanique, machiniste et industrielle"(34). Cette sensibilité nouvelle justifie l'existence d'un thème repris par Le Corbusier dans son premier ouvrage *Vers une Architecture*, celui d'une "esthétique de l'ingénieur". Selon la revue, les promoteurs de cette production industrielle n'ont pas conscience de la valeur artistique potentielle de leur oeuvre, et pour cette raison *L'Esprit Nouveau* fait de la rencontre "entre le monde des Arts, des Lettres d'une part, et, d'autre part, le monde des Sciences et de l'Industrie"... "un des articles les plus importants de son programme" (35).

Mais un autre axe se dégage également des orientations de la revue et développe en quelque sorte les directions déjà tracées par Viollet-le-Duc. Il s'agit d'ériger l'activité artistique au rang d'une véritable discipline scientifique, guidée par la découverte d'un certain nombre de lois : "Nous sommes aujourd'hui quelques esthéticiens qui croyons que l'art a des lois comme la physiologie ou la physique..." (36).

Cette conviction s'appuie sur les travaux de la psychologie expérimentale, en particulier la "psychologie physiologique" permettant de révéler les mécanismes

psychologiques de la contemplation esthétique. Dans un article du premier numéro de L'Esprit Nouveau, "Sur la plastique", Ozenfant et Le Corbusier essaient ainsi de cerner "l'origine mécanique des sensations". "Prouver que les formes et les couleurs primaires déclenchent en tout être humain, mécaniquement, une réaction primaire constante, c'est donner enfin à l'esthétique un point d'appui expérimental fixe" (37).

Cette assertion illustre, de manière assez radicale, le caractère quelque peu réducteur de la science esthétique que prétendait mettre en oeuvre L'Esprit Nouveau : il y a quelque chose d'évidemment très primal dans cette conception, voire d'animal, en particulier une évacuation de la charge historique qui accompagne la formation de la culture esthétique.

Cette vision scientifique n'est pas insensible, à partir de là, au recours à une instrumentation, en réalité rigide et simpliste, pour provoquer les "réactions primaires" attendues : le standard, l'ordre, le rythme, "rail conducteur impératif de l'oeil", le nombre. Cette entreprise se concrétisera à travers cet outil fameux et si cher à Le Corbusier : le "Modulor", qu'il exposera dans un "essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique" (sous-titre de l'ouvrage publié en 1948) (38).

La musique comme la mathématique sont ainsi convoquées pour fonder théoriquement le "Modulor". La "gamme tempérée" de Jean-Sébastien Bach, "outil neuf" a donné, dit Le Corbusier, "un essor immense à la musique" et justifié une entreprise comparable dans la mesure des constructions : ainsi "l'apparition d'une gamme de mesures visuelles... aura pour premier effet d'unir, de rallier, d'harmoniser le travail des hommes..." (39).

Rameau aide aussi Le Corbusier à faire la transition entre la musique et les mathématiques : "Ce n'est pas la musique qui est une partie des mathématiques, déclarait le musicien du XVIIIe, mais au contraire, les sciences qui sont une partie de la musique, car elles sont fondées sur les proportions et la résonance du corps sonore engendrent toutes les proportions." (40).

La science des nombres fonde donc, selon Le Corbusier, toutes choses en ce monde : "Les mathématiques sont l'édifice magistral imaginé par l'homme pour sa compréhension de l'univers", dit-il. "L'année a quatre saisons, douze mois et des jours de vingt-quatre heures. Avec des heures, des jours, des mois et des années, nous établissons le programme de nos entreprises. Tout ceci est le fruit des ordres cosmiques et humains conjugués. L'ordre est la clef même de la vie", ajoute-t-il encore plus loin (41).

Cette "recherche", qui n'est pas sans relation avec la théorie des corps de Boullée (justifiant ainsi le qualificatif d'"hyperclassicisme" de L. Ferry), les "tracés régulateurs" de Choisy (cité par Le Corbusier lui-même) (42) et ceux de Viollet-le-Duc, conduit à un dispositif de mesure fondée sur la proportion d'or, celle dont Platon parle dans son Timée : "Il est impossible de bien combiner deux choses sans une troisième : il faut entre elles un lien qui les assemble. Il n'est pas de meilleur lien que celui qui de lui-même et des choses qu'il unit fait un seul et même tout. Or telle est la nature de la proportion..." (43). Amorcée en 1921 avec un premier article sur "les tracés

régulateurs" dans L'Esprit Nouveau, la quête de cette mesure idéale s'alimente des travaux savants de Matila Ghyka sur les "proportions dans la nature et dans les arts" (44), de conversations avec des mathématiciens, et même avec Einstein qui, à Princeton, en 1946 lui dira, "gentiment, le soir-même : "c'est une gamme des proportions qui rend le mal difficile et le bien facile." (45).

En 1948, le système du "Modulor" sera fin prêt, disponible pour d'autres finalités que purement esthétiques : l'outil permettra la normalisation dans le domaine de la construction et contribuera à une "science du logis" sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

En réalité cette sensibilité n'est pas seulement celle de Le Corbusier, elle est aussi celle de l'époque et de tout le Mouvement Moderne. Le rapprochement de l'Art et de la Science, de l'Art et de la technique est une entreprise à grande échelle : toutefois les deux termes de cette rencontre souhaitée ne paraissent pas équivalents. L'Art vient sur le terrain de la science et non l'inverse. C'est le sentiment que l'on peut tirer de la lecture des entreprises d'"esthétique scientifique" conduites par Le Corbusier et d'autres, quoique leurs commentateurs essaieront de les interpréter en insistant sur leur finalité émotive (46).

Bien qu'il participe à cette perspective scientifique, une place à part doit toutefois être réservée à l'important travail théorique entrepris par André Lurçat : Formes, composition et loi d'harmonie. Commencé en 1937, achevé en 1944, ce travail publié en 1957 (47) s'inscrit dans la tradition de l'architecture classique française. En effet, son objet est essentiellement axé sur ce que Jacques-François Blondel considérait comme la "Science" de l'architecture, à savoir ce qui relève de la "décoration", les autres aspects, constructif et distributif, relevant de la "pratique". Cette conception est en retrait par rapport à celle de Boullée qui considérait les trois paradigmes de Vitruve : "*Firmitas, Utilitas, Venustas*", repris plus tard par Alberti, comme participant également de la "science" de l'architecture (48).

A cette époque, André Lurçat, dont on connaît les sympathies pour l'Union soviétique, marquait une distance critique à l'égard du "fonctionnalisme" et critiquait son dédain de la tradition : "certains architectes continuent mécaniquement le "fonctionnalisme", proposent une architecture qui exalte l'utilitaire et le technique, seules sources pour eux de l'expression formelle" (49).

Rejetant à la fois "l'Académisme et le Fonctionnalisme", l'ouvrage d'A. Lurçat se propose d'"introduire dans le domaine de la création architecturale des méthodes rationnelles". Celles-ci sont toutefois situées au-delà des "multiples données économiques, techniques, sociales, esthétiques et idéologiques que comporte chaque problème de construction". Elles constituent des "méthodes de travail scientifiques [qui] remplacent, dans la création architecturale, les vieux procédés empiriques", en substituant au "goût", une "analyse scientifique" des leçons de la tradition et "leur apport en lois" (50).

Cet ouvrage mérite d'être mentionné car il est extrêmement savant dans le domaine qu'il investit. Il est, de plus, l'un des rares ouvrages de référence publiés à cette époque sur ce type de questions : l'approche en reste certes marquée par le

crédo scientifique du XIXe siècle, voire par une interprétation naïve et caricaturale du matérialisme dialectique de Marx, posant tout problème comme s'il devait trouver sa résolution dans la découverte de "lois fondamentales", internes à la réalité, cachées derrière l'apparence des phénomènes ; mais rares sont les tentatives qui visent à analyser l'expérience esthétique, le travail architectural dans leur dimension plastique. La forme habituelle de présentation de ce savoir reste la plupart du temps la monographie des œuvres. C'est la forme essentielle de publication du travail de Le Corbusier ; la production écrite, pour abondante qu'elle soit, consiste beaucoup plus souvent en recueil d'articles polémiques ou en journal quotidien. L'ouvrage de Lurçat, au contraire, (il reste d'ailleurs très silencieux sur Le Corbusier), adopte la forme beaucoup plus construite et beaucoup plus rigoureuse d'un traité théorique.

Je me suis efforcé jusqu'ici de faire apparaître cette lente montée de la séduction du modèle de la démarche scientifique dans la pensée architecturale au cours du XIXe siècle et la forme quasi caricaturale qu'elle a tendu à revêtir au XXe siècle avec le Mouvement Moderne. A vrai dire ce projet me semble avant tout inscrit dans les doctrines déclarées, et sa transposition dans la pratique architecturale, même si elle est réelle, n'entame en aucune façon toute l'expression d'un inconscient, d'un talent artistique dont les ressorts relèvent de facteurs dont beaucoup sont de l'ordre du non rationnel, laissant à la critique d'art tout un champ de liberté critique. De ce point de vue on peut même estimer que la velléité scientifique exprimée par l'architecte du XXe siècle participe des armes que se constitue l'artiste dans l'affirmation de ses prises de positions. Elles lui permettent ainsi de se distinguer d'autres courants dans la querelle des écoles qui, selon Pierre Bourdieu, structure le champ des disciplines artistiques (51). Sur ce plan, si l'essai de Lurçat relève d'une tentative théorique, Le Modulor de Le Corbusier, dans sa version "Manifeste", constitue bien plus une arme contre l'Académisme et la bureaucratie qu'un ouvrage à prétention scientifique.

Il fallait présenter ce cheminement de la velléité scientifique des architectes, pour mettre en évidence la séduction qu'avait ce modèle, dans les années 60, jusque dans les ateliers d'Architecture relevant de l'ENSBA. Ce rayonnement, qui rejaillissait sur le Mouvement Moderne, en contraste avec les vieilleries de l'Académisme, est sans doute pour beaucoup redevable au prestige qu'avaient (que conservent toujours, sous des formes moins péremptoires) les disciplines scientifiques gravitant autour de la physique, science phare du XIXe siècle et de la première moitié du XXe siècle, inspiratrice d'un mouvement d'expansion scientifique qui gagna aussi, à la fin du XIXe siècle, la pensée sur l'homme et la société .

La perte d'influence de ce modèle scientifique, dans le domaine de l'architecture, est en fait relativement récente, et il me faudra évoquer plus loin, à propos de l'impact des sciences sociales sur l'architecture, la puissance que conserve encore la tentative scientifique dans des entreprises telles que celle de l'architecte Aldo Rossi. Son projet théorique, par ailleurs subtilement dirigé contre le Mouvement Moderne, vise en effet, à travers cet ouvrage marquant que constitue L'architecture de la ville, à fonder une "science des faits urbains" (52).

En évoquant la montée de l'exigence scientifique dans la pensée architecturale, j'ai essentiellement fait référence, jusqu'ici, aux théoriciens qui, de près comme de

loin, ont contribué à la fondation du courant rationaliste, puis fonctionnaliste et moderne. Voyons ce qu'il en est du côté des courants qui se solidifieront dans l'Académisme de la fin du XIXe siècle et du début du XXe.

Du côté de l'Académisme, rien de nouveau

Le dernier bastion de l'Académisme en architecture fut sans doute l'Ecole des Beaux-Arts. L'Académisme, que l'on peut définir comme le conformisme dans le domaine de la création artistique, a peut-être connu sa forme achevée dans la discipline architecturale, et tout particulièrement en France. On peut le concevoir en mettant en relation deux moments essentiels, qui, c'est vrai, me sont particulièrement sensibles dans la mesure où ils balisaient le départ et l'arrivée du parcours du combattant qu'était celui de l'étudiant en architecture : le Concours de Rome, consécration suprême des études et le concours d'admission qui en était l'avant-goût. Mais, au-delà, il y avait aussi des enjeux professionnels considérables.

Encore dans la première moitié de ce siècle, la qualité de pensionnaire de l'Académie de France à Rome permettait de cumuler, après le séjour à la Villa Médicis, et comme au XIXe siècle, "titres et fonctions, chefs d'atelier (à l'ENSBA), membre du Conseil des Bâtiments Civils et plus tard architecte en chef des Bâtiments Civils et Palais Nationaux, membre de l'Institut" (53). La transmission de ces charges n'étaient d'ailleurs pas sans avoir, au-delà de la fidélité idéologique qui les marquait, un certain caractère népotique, les Baltard succédant au Baltard, les Vaudoyer aux Vaudoyer et les Lemaresquier aux Lemaresquier.

Le concept d'Académisme renvoie aux Académies, autant à celle qui a été fondée à Rome en 1666, qu'à celles qui ont été créées en France, dont la plus ancienne, l'Académie Française, a vu le jour en 1635. L'Académie d'Architecture date pour sa part de 1671, et la connotation péjorative qui s'attache désormais à l'Académisme provient de la sclérose de cette institution à la fin du XIXe siècle. A l'inverse, aux premiers temps de sa création, l'Académie faisait preuve d'un certain souci de réflexion et de renouvellement, suscité aussi bien par ses membres que par ceux qui en étaient les élèves.

Car, née d'abord pour régler des problèmes professionnels, l'Académie d'Architecture deviendra rapidement un lieu d'enseignement (le premier cours de François Blondel a lieu le 31 décembre 1671).

Une lettre de l'architecte nantais Mathurin Cracy, Grand Prix de Rome en 1774 et condisciple de David pendant le séjour à Rome, témoigne à la fois de la pesanteur de l'autorité académique et de l'esprit de liberté des élèves: "Lorsque je fus délivré de ce pédant de Blondel [Jacques-François, laudateur du classicisme français, neveu de François, alors que Cracy, à l'exemple de son tuteur Boullée, aspire à l'épuration néo-classique, D.P.], je pris un essor plus étendu dans le projet de bains publics que je composais à l'Académie. Ce projet a été fait dans le genre des anciens, sans ressembler à aucun de leurs monuments. Il obtint l'unanimité des suffrages de l'Académie... Je t'avoue que cette époque a toujours été à mes yeux celle de la restauration de l'Architecture à l'Académie, c'est à dire celle de la suppression des colonnes accouplées ou montées les unes sur les autres, des balustres que l'on mettait partout,

des pilastres multipliés que l'on plaçait même derrière les colonnes et dans les angles des avant-corps et des arrière-corps ; enfin ce projet a servi à épurer le goût, et, dans l'espace de quelques années, l'Ecole a été purgée de tout ce fatras de choses inutiles et superflues." (54).

A son apogée, l'Académie, comme le fait remarquer Jean-Pierre Epron, cumulera d'importantes prérogatives, très directement liées au pouvoir politique : "la représentation de l'architecture ([l'Académie] a autorité sur la doctrine), le contrôle architectural (ses membres jouissent quasiment du monopole de la commande publique), la normalisation technique (elle intervient sur la norme) et l'enseignement (elle exerce dans ce domaine un véritable monopole) (55). Dans ce dispositif, le Grand Prix de Rome "est à la fois une procédure pédagogique, parce qu'il consacre le genre pédagogique du concours d'émulation, mais en même temps une procédure professionnelle parce qu'il désigne ceux qui, à leur tour, pourront prétendre au titre d'académicien et à la "fonction d'Architecte du Roi" (56).

Les choses évolueront par la suite, notablement bouleversées par la Révolution - David réussit à obtenir la suppression des Académies (1793), plus tard rétablies au sein de l'Institut (1797)-. La représentation de l'architecture se sépare ainsi de son enseignement ; toutefois le Grand Prix restera le lieu qui articulera les différentes dimensions désormais séparées de l'architecture : son statut de discipline, le lieu de son enseignement, l'organisation de son système professionnel. Julien-Azaïs Guadet, Prix de Rome en 1864, patron d'atelier, professeur de théorie à l'aube du XXe siècle, organisateur de la profession avec le code qui porte son nom, est particulièrement représentatif des personnalités les plus en vue de cette hiérarchie. Nous reparlerons de lui comme théoricien de l'architecture.

A la fin du XIXe siècle, le système s'immobilise : le Grand Prix devient un exercice de style dont les règles sont désormais fixées à jamais, codifiées et normalisées dans des canons immuables, des conventions prédéterminées qui excluent toute tentative d'innovation. "L'âge relativement élevé des juges, note Vincent Bouvet, conditionnait l'épreuve. Pour leur plaire, les élèves cherchaient plus souvent à copier des données confirmées qu'à prouver une inspiration originale. Les chefs d'atelier, qui le plus souvent ambitionnaient de siéger à l'Académie en fin de carrière, avaient aussi à ménager les membres du jury dont la totalité était à la fin du siècle constituée d'anciens Prix" (57).

Jusqu'en 1968, le courant académique tiendra l'Ecole des Beaux-Arts et dominera le milieu professionnel. Pourtant le demi-siècle qui s'écoule de la fin du premier conflit mondial jusqu'au mouvement de mai 1968 est aussi l'époque de son lent déclin, un temps stoppé par la création de l'Ordre des Architectes sous le régime vichyste (58).

En réalité ce déclin est autant le résultat de la paralysie du courant lui-même, enchassé dans l'immobilisme doctrinal et le féodalisme professionnel, que celui de la croisade montante du Mouvement Moderne. La force de proposition de ce dernier en matière de doctrine apparaît assez considérable, bien embrayée sur le développement social et économique de la société "machiniste", en particulier sur la question du

logement et plus généralement de l'urbanistique. Ses congrès et ses exégètes assument toute une entreprise de préparation des esprits qui s'adresse autant aux professionnels qu'aux gens de pouvoir et qui, au lendemain de la seconde guerre, en France, constituera une alternative opérationnelle à la grave crise du logement des années 50.

Pourtant, aujourd'hui, on semble reconsidérer le fossé antagoniste qui mettait face à face courant académique et Mouvement Moderne. En effet à l'intérieur même du premier se développait depuis le début du siècle une opposition aux conceptions et aux pratiques surannées de la tradition architecturale française. Jean-Pierre Epron a bien montré en quoi cette opposition était le prolongement, dans des cadres sans doute devenus inadaptés, d'un mouvement incessant de remises en causes propre au XIXe siècle (59).

Différents ateliers furent ainsi créés par la scission d'ateliers existants où certains élèves contestaient les vues du Maître. C'est ainsi que Labrouste, l'architecte de la Bibliothèque Nationale, Prix de Rome en 1827, fut sollicité en 1830 pour créer un nouvel atelier, en dehors de celui très influent de Lebas (60). Au centre des débats qui suscitaient ces scissions, la question des références était centrale : la relation à l'antiquité, au classicisme, au néo-classicisme, au gothique fondaient les rivalités d'écoles autour de la question du style, mais plus fondamentalement autour des courants esthétiques et de leur relation à la société : classicisme contre romantisme, art de la tradition antique contre art national, et autour des évolutions constructives liées au développement industriel : fantaisie décorative contre vérité constructive.

Jusqu'à la fin du XIXe siècle, ces tentatives de renouvellement de la pensée architecturale à l'intérieur du système d'enseignement des Beaux-Arts ont empêché la sclérose académique, au moins en partie. Ce système, que Guadet qualifiait de "libéral", essentiellement fondé sur le choix du Maître par ses élèves, fonctionna d'ailleurs jusqu'en 1968. Peu avant cette date, l'ENSBA s'était ainsi divisée en trois groupes A, B, C, dont l'existence était liée à différents courants dont le groupe C, avec des personnalités telles que Georges Candilis comme chef d'atelier, représentait la branche affiliée au Mouvement Moderne. C'est aussi dans le cadre de ce système qu'Auguste Perret fonda l'atelier du Bois (61) en 1928 et que fut sollicité Le Corbusier. Il n'est pas impossible que son accord eût changé l'avenir de l'Ecole des Beaux-Arts, mais, en soi, le système contenait des vices structurels, favorisant un conformisme de pensée très pesant.

En effet, les novateurs arrivaient difficilement à faire reconnaître leurs idées dans ce cadre, où l'aréopage des pairs tenait, dans le jugement des concours, en particulier du Prix de Rome, au strict respect des dogmes. Labrouste comme Perret purent vérifier, et leurs élèves encore plus, à quel point leur velléité de rénovation était fort peu récompensée à l'Ecole des Beaux-Arts. Jean-Claude Vigato dans une analyse des Prix de Rome présentés entre 1919 et 1939 fait ainsi très bien ressortir l'allégeance des lauréats aux traditions figées des jurés. Si la présence de Tony Garnier, loup blanc du jury de 1924, permet d'éviter la colonnade dans le Second Grand Prix d'Audoul, elle réapparaît bien vite dans le Grand Prix de Leconte en 1927. C'est le "rappel aux ordres", dit Jean-Claude Vigato (62).

Tony Garnier, précisément, illustre avec éclat la fronde anti-académique qui naît au début du XXe siècle, et dont Ravel, dans le domaine de la musique constitue un autre exemple. Tony Garnier manifestera en effet sa docilité à l'égard des règles cano- niques jusqu'à l'obtention du Grand Prix en 1889, mais il saisira par la suite l'occasion de ses envois de Rome pour manifester ses espoirs dans la ville industrielle et dans une architecture qui en traduit l'esprit, au grand désarroi de l'Académie stupéfaite de "l'outrecuidance" de ce brillant élève (63). A partir de ce moment, le Prix de Rome perd beaucoup de son prestige et démontrera avec suffisamment d'évidence que seuls sont consacrés ceux qui se soumettent aux rites et aux traditions pieusement conservés par une coterie satisfaite d'elle-même, reproduisant ses membres par serment de fidélité, voire de stricte filiation.

Cela n'empêchera ni les associations inattendues, telle que celle de Beaudoin, Grand Prix 1928, avec Lods, franc partisan du Mouvement Moderne (64), ni les "trahisons" radicales telle que celle de Zehrfuss, pas plus que les affrontements très durs comme celui du concours du Palais de la Société des Nations en 1927 et, bien après la seconde guerre mondiale celui du concours de Strasbourg en 1951. Même si ce concours inaugure, sous la houlette du Ministre ami de Le Corbusier, Claudius-Petit, le départ de l'entreprise publique des Grands Ensembles, il sanctionne pourtant une nouvelle déconvenue de Le Corbusier (qui y avait présenté ses cités radieuses adaptées aux normes H.L.M.), classé 4ème, et traduit aussi le reste de l'influence du vieux Pontremoli, juré du concours, Prix de Rome en 1890, qui porte son disciple Beaudoin, désormais séparé de Lods, à la victoire (65).

Tout ceci peut paraître anecdotique, mais rend finalement bien compte de l'âpreté de la compétition entre le Mouvement Moderne et l'Académisme, d'une part, et de l'état de déliquescence, de division et de déroute propositionnelle du courant académique au lendemain de la seconde Guerre Mondiale, d'autre part. Sur le sujet, avec les mêmes personnages, Fernand Pouillon, dans ses Mémoires, plante un tableau très édifiant des luttes d'influence divisant le milieu architectural (en particulier les personnalités les plus en vue du courant académique), dans le contexte de la recons- truction du Vieux Port de Marseille : l'élimination "politique" de Beaudoin, l'échec de Roger Expert, autre Prix de Rome, et enfin la déconvenue de Leconte, Prix de Rome de 1927, pourtant défendu par son vieux maître Pontremoli, mais "descendu" par Auguste Perret. Grâce à ce dernier, c'est finalement Pouillon, qui n'est pas Prix de Rome, qui remportera la mise (66).

Théories académiques

Je quitterai ici ces scènes de la décadence académique pour m'attarder un peu plus longtemps sur le substrat théorique qui fondait le courant lié à l'Institut et à l'Ecole des Beaux-Arts. Il est intéressant, à ce sujet, de confronter les écrits de deux théoriciens officiels professant à l'Ecole des Beaux-Arts : Julien Guadet, professeur de Théorie à partir de 1894, après avoir dirigé un atelier entre 1872 et 1894 et Georges Gromort, professeur de Théorie à partir de 1937, après avoir lui-même partagé la responsabilité d'un atelier.

En 1964, les "admissionnistes" à l'ENSBA travaillaient encore avec le Rudiment de Gromort (67), "série de notes élémentaires à l'usage des élèves de la classe préparatoire au cycle des études normales". Il s'agissait d'une "Introduction à la Théorie de l'Architecture" qui nous livrait les clefs essentielles à la réalisation de l'esquisse d'architecture en huit heures du concours d'admission. Dans ses derniers chapitres, le Rudiment donnait d'ailleurs "l'exercice corrigé" de programmes tels qu'ils étaient proposés dans le cadre de cette terrible épreuve : "étude d'une petite loge vouûtée, étude d'un petit pavillon d'habitation".

Le dernier programme est révélateur des "vieilleries" que nous avons le sentiment d'étudier : "L'habitation du régisseur d'une grande propriété. On suppose qu'une propriété d'une certaine importance et qui date de la seconde moitié du XVIIIe siècle comporte, à proximité de l'entrée principale et le long de l'avenue qui conduit au château, une habitation destinée au régisseur et à sa famille..." etc., etc.

Gromort nous convie alors à deux ou trois croquis qui, au-delà du plan, définissent "l'esprit" de la construction : "Nous reconnâtrons assez vite qu'à l'entrée de l'avenue et en vue du château, il convient de sacrifier beaucoup au caractère de dignité de l'ensemble ; faisant appel dès lors à nos souvenirs, nous établirons rapidement trois croquis : l'un dans l'esprit de certains ermitages conçus par Gabriel, un autre se rapprochant des folies de Bélanger, un dernier enfin, d'un caractère plus simple, traité modestement en brique et pierre" (68).

C'était là notre initiation à l'architecture classique, mais, à vrai dire, elle se faisait beaucoup plus en dessinant, à en devenir abruti, les ordres, avec corniches, colonnes et entablements, et les portiques à la manière de Vignole et Palladio qu'à lire les justifications de Gromort : "Les élèves qui abordent l'étude d'un art qui est le premier de tous, et auxquels on demande aujourd'hui d'avoir fait des études secondaires, ne sauraient avoir oublié déjà que, lorsqu'il s'agissait pour eux de commencer à écrire en français, on ne leur proposait pas de rédiger une de ces lettres familières ou commerciales comme nous en envoyons journellement, mais bien de comparer entre eux - ce qu'ils feront rarement plus tard - le caractère d'Hermione à celui de telle autre héroïne tragique..."

Certes ! Pourtant ce n'était pas de cette manière que nous le comprenions : nos exercices de copie des Ordres nous identifiaient plus au moins copiste du Moyen-Age qu'ils ne nous introduisaient à une compréhension historiquement restituée de l'architecture.

Mais Gromort est intéressant à un autre titre : il est l'un des derniers professeurs de Théorie à l'Ecole des Beaux-Arts et le cours qu'il a laissé illustre bien l'immobilisme académique. Sa comparaison avec le cours de Guadet, qui enseigna la même matière à la fin du siècle dernier le montre avec assez d'évidence.

Son Essai sur la Théorie de l'Architecture publié en 1942 (69) commence, comme il se doit, par une "leçon d'ouverture". Il faut en lire, dans le texte et entre les lignes, les flèches dirigées contre les tenants du courant rationaliste. Si Labrouste et Guadet méritent une critique amicale, chose admise entre Prix de Rome, les brebis galeuses ne

sont évoquées qu'indirectement, à travers les errements théoriques vers lesquels ils menacent d'entraîner les esprits fragiles qui aspirent au métier.

Gromort conteste ainsi la définition de Labrouste (reprise de Vitruve) selon laquelle l'architecture serait "l'art de bâtir", et semble reprocher à Guadet son adhésion à un tel credo (70), alors que ce dernier reprochait au même Labrouste de "pêcher à son tour par l'oubli de la composition artistique" (71). Ces énoncés théoriques ne peuvent être compris si l'on oublie de considérer la position de leurs auteurs dans les différents ateliers de l'Ecole des Beaux-Arts. Guadet fut d'abord l'élève de Labrouste avant de devenir celui de son successeur André et Labrouste fut par ailleurs un Prix de Rome brillant mais dont les envois de Rome, trop soucieux de restituer un mode de construction, furent mal reçus par l'Académie, ce qui le marginalisa longtemps dans le milieu des architectes (72). Guadet, pour sa part, et nous le verrons à travers son cours, sut composer avec les différentes chapelles de l'Ecole des Beaux-Arts et de l'Académie, tout en restant fidèle à certains enseignements essentiels de son maître Labrouste.

Avertis de ces nuances, examinons maintenant la conception qu'a Gromort de sa discipline: "Si l'architecture n'était que la science de bien bâtir, elle se confondrait avec ce sujet que tout le monde appelle la construction, alors que ce qui élève l'architecte digne de ce nom bien au-dessus du constructeur le plus adroit, c'est son désir constant et entièrement désintéressé d'ennobler le décor de notre vie. Il est prêt à sacrifier pour cela bien des choses - sa peine en tout cas, et son temps. Nous ne craignons pas de dire que c'est au sacrifice que l'architecture commence".

Ce à quoi il va donc falloir sacrifier, c'est à la beauté, "l'ennoblissement du décor de notre vie". Dans cette perspective nettement kantienne, qui s'applique au goût, mais qu'il étend à la pratique artistique, Gromort s'efforce d'élaborer péniblement une définition du beau, oscillant entre l'unité, le caractère et l'harmonie, pour s'arrêter finalement, j'en ai déjà parlé, à la métaphore de la poésie: "L'Architecture, c'est la poésie de la construction". Préalablement il aura déjoué le mauvais procès que pourrait lui faire un esprit rationaliste mal intentionné: "Or quel que soit le charme de la poésie, il est évident qu'elle demeure sans défense si on l'attaque - avec une bonne foi contestable - en invoquant contre elle l'utilité, la vérité ou la raison" (73).

Par l'évocation de ces trois derniers concepts, ce sont Labrouste, et même Guadet, mais aussi Viollet-le-Duc, qui sont ainsi visés, et, bien que ce texte écrit en 1940 fasse comme s'il n'existait pas, tout le courant moderne, contemporain de Gromort. La "leçon d'ouverture" se termine donc par ce pieux rituel de sacrifice, offert sur l'autel de la Beauté, aux futurs architectes: "Je ne pense pas que ce soit tromper des jeunes gens que de leur conseiller ceci: sacrifiez surtout à la beauté. S'il veut être mieux qu'un simple bâtisseur, l'architecte est amené constamment à lui sacrifier bien des choses et même parfois une petite part de l'utilité même... Le talent ne va guère sans une nuance de déraison, et le génie sans un grain de folie... sacrifiez à la Beauté..." (74).

Voilà une profession de foi qui est en totale contradiction avec les théories que le Mouvement Moderne consolidait, au même moment, dans l'unité de la forme et de

la fonction et par l'appel à la raison scientifique. Sans doute ce langage retrouverait-il, avec d'autres références que l'architecture classique, une certaine actualité de nos jours, dans un monde qui veut prendre distance avec l'excessive matérialisation du produit et l'envelopper dans une gangue où l'esprit désintéressé puisse trouver une dimension de plaisir gratuit.

En réalité, dans le contexte où il est proclamé, celui de la montée en puissance des avant-gardes, ce message a quelque chose d'anachronique. On est même surpris d'un tel discours : n'est-il pas étonnant d'en voir surgir les thèmes quasi-nietzschéens de la déraison et de l'orgie dionysiaque, alors qu'il est prononcé au centre du bastion académique, en général inspiré par la sagesse des anciens et l'attitude d'imitation ? Il est peut-être finalement l'abandon désespéré d'un mouvement d'adaptation qui, avec Guadet, quarante ans plus tôt, avait tenté d'accompagner, tant bien que mal, les évolutions de la société et de la production industrielle et d'éviter le refuge dans les certitudes frileuses des traditions académiques et dans la forteresse des privilèges professionnels que l'on croit imprenable.

Le cours de Guadet est précisément, quant à lui, d'un contenu sensiblement différent, tout en restant fidèle à la tradition académique : il marque sans doute l'apogée du système des Beaux-Arts, son rayonnement réel en Europe et dans le monde, en particulier auprès des élèves américains, plus tard célèbres, qui œuvreront au sein de l'Ecole de Chicago (celle de l'architecture, antérieurement à celle de la sociologie).

Guadet, en tant qu'élève de Labrouste, attache une grande importance à la construction, tout en la subordonnant à l'expression artistique. Mais reprenant la conception de Jacques-François Blondel qui distinguait la "pratique" de l'architecture, associée à la distribution et à la construction, et la "science" de l'architecture identifiée à la "décoration", Guadet distingue lui aussi ce qui relève de l'art : la "composition" et ce qui relève de la "science" : la construction. Entre temps, bien entendu, le terme science a précisé son sens : de connaissance générale ou de savoir intellectuel il est devenu connaissance scientifique, témoignant de l'avancée des sciences de la nature au XIXe siècle.

En opérant cette distinction, en considérant l'importance de la science pour le travail de l'architecte dans ce domaine précis qu'est la construction (et en cela il se distingue d'autres courants qui la jugent superflue) et en lui soustrayant tout ce qui relève de la "composition", Guadet se démarque des théories qui sont celles de Boullée et de Viollet-le-Duc dont le projet est d'étendre la démarche scientifique à la définition de la mise en forme, dans le processus même de la création artistique.

Pour autant cette dernière n'est pas étrangère à toute approche rationnelle : mais celle-ci ne relève pas du même statut que la science de la construction, à savoir un ordre géométrique ou mathématique. Il s'agit d'un autre type de rationalité, qui renvoie à l'idée d'une vérité platonicienne et non d'une vérité scientifique. Guadet cite ainsi Platon : "Le beau, a dit Platon dans une magnifique définition, le beau est la splendeur du vrai. L'art est le moyen donné à l'homme de produire du beau ; l'art est donc la poursuite du beau dans le vrai, et par le vrai" (75). En architecture, le vrai,

poursuit Guadet peut "se traduire d'un mot : la conscience", et on glisse alors vers une conception morale de la vérité qui, n'étant qu'en partie expérimentalement vérifiable, ne peut relever pour le reste que de l'"honnêteté" de l'artiste. C'est sous cet angle que Guadet examine alors les divisions habituelles de l'architecture : "disposition, proportions et constructions".

Pour la disposition ou la composition, l'inspiration, l'"intuition", précèdent le contrôle. "Pour composer, il faut l'idée... rarement cette idée sera la conclusion d'un échafaudage de raisonnements ; le plus souvent elle sera synthétique, surgissant entière à votre esprit : ce mode de création, [...] qui dément Bacon et Descartes, c'est l'intuition, la vraie genèse de l'idée artistique". Toutefois l'éclair de génie n'exclut pas le raisonnement, la critique : "[Ils] viendront à leur tour, pour contrôler votre conception..." (76).

J'ai déjà mentionné plus haut la nature composite de la pensée de Guadet, à la fois platonicienne et plus ou moins scientifique dans sa conception de la vérité, et en même temps prékantienne par sa référence à "l'intuition". Or, cette dernière notion, comme idée d'une totalité surgissant dans l'esprit de l'artiste, n'est pas sans rappeler les thèses du "Platon anglais", Shaftesbury, dont l'influence dans toute l'Europe fut importante (77).

Ainsi Guadet insiste-t-il de manière continuelle sur le recours conjoint au sens artistique, expression à la fois spontanée et éduquée de l'esprit, et à la démarche rationnelle, opération maîtrisée et méthodique de la connaissance et du contrôle de son application. Cette éthique s'applique par exemple au respect du programme pour lequel il réclame une "fidélité loyale", et paraît être à l'origine du concept de "surface utile" (qui distingue en architecture les pièces des espaces de circulations), condamnant ainsi les gaspillages qu'entraîne une composition excessivement "fantaisiste" (78).

Dans le domaine de la construction, Guadet affirme les leçons qu'il a puisées dans l'enseignement rationaliste de Labrouste en même temps que ses limites, ce qui lui permet de trouver un terrain de compromis avec les adversaires du même Labrouste. La construction doit avant tout exprimer "la structure même de l'édifice", et sur ce plan il dénonce "les mensonges" en architecture, parmi lesquels il place la colonnade de Perrault (79).

"La construction, précise-t-il plus loin, est un art et une science. Art par l'invention, la combinaison, la prévision ; science par le contrôle et la rigueur de vérification". Et c'est à partir de là qu'il établit le rapport entre l'un et l'autre dans le processus de création architecturale : "L'art ne suffit pas à donner les certitudes nécessaires, la science ne suffit pas à créer, ou plutôt la science ne crée pas, mais elle apporte sa garantie à la création de l'art." (80).

C'est en fait dans ce qui touche aux proportions (à "l'étude") que Guadet se montre le plus sceptique sur l'intérêt du calcul dans le choix des mesures. Dans une explication assez embarrassée, convoquant et comparant tout un ensemble d'exemples, Guadet rejette tout "dogme des proportions" et s'en remet à la liberté de l'artiste : "Il faut que l'architecte soit maître de ses proportions ; sans cette liberté il n'y

a pas d'architecture" (81). Visant manifestement Viollet-le-Duc, il fustige "les auteurs qui ont cherché à établir un dogme de ces proportions, à créer une sorte de hiératisme de l'architecture, ont essayé de donner une base solide à leurs théories : on a voulu invoquer la science : elle n'a rien à voir ici... Pures chimères" (82).

Selon lui, c'est là que se trouve la liberté de l'artiste, "l'étude où vous êtes libres", mais cette liberté n'a rien à voir avec une "fantaisie irraisonnée" (83). "Car, si la liberté est le régime le plus vivifiant, il est aussi celui qui impose le plus de devoirs".

Sans nécessairement se mettre à l'écart d'une certaine conception de l'art qui place le bien comme fin morale de la création du beau, conception qui n'est ni étrangère à Platon, ni même à Kant (le beau comme "symbole de moralité") (84), Guadet nous renvoie peut-être beaucoup plus à un ensemble de valeurs qui relèvent du domaine d'une certaine morale de la société bourgeoise.

Par là-même Guadet assume en quelque sorte une position d'artiste officiel, ce qu'il est assurément en vertu des honneurs et des attributions qui sont les siennes, et en même temps, par l'ambiguïté de sa conception de l'art, partagée entre l'imagination et la raison, une attitude de mesure et de tolérance, de conciliation entre des points de vue qui s'affrontent. Comme figure du monde architectural de la fin du XIXe siècle, il contraste notablement avec des personnalités telles que Labrouste et Viollet-le-Duc, Anatole de Baudot et Tony Garnier, qui, à un titre ou à un autre, s'opposeront aux tendances dominantes de leur milieu, si ce n'est de la société toute entière.

Ce souci d'équilibre n'est pas étranger à l'itinéraire académique et professionnel de Guadet : il vit, dans l'atelier de Labrouste, puis dans celui d'André, les débats entre le Classicisme et le Romantisme, entre les défenseurs de l'architecture de l'antiquité et de l'architecture gothique, il vit également le creusement de ce fossé qui finira par séparer l'architecte de l'ingénieur, en tout cas en France ; il participe lui-même à la clarification déontologique du statut d'architecte qui, avec le code qui portera son nom, permettra de séparer l'architecte de l'entrepreneur ; enfin à l'Ecole des Beaux-Arts, il a été, comme le montre son cours, celui qui, au-delà de ses propres inclinations, s'efforça de tenir l'équilibre entre les partisans de l'art "national" (le gothique) et ceux de l'art antique : "Je ne conçois ni l'enseignement qui au nom de l'antique exorcise le Moyen-Age, ni celui qui, au nom du Moyen-Age, se renferme entre deux écrans ou deux murailles de la Chine, dont l'une lui cache le passé, l'autre l'avenir" (85).

Sur un autre plan on ne peut pas s'empêcher de voir dans Guadet le porte-parole d'un milieu architectural, voire même d'une élite, qu'il personnifiait par son appartenance aux Prix de Rome, exclusivement concernée par les commandes d'un Etat qui ne cesse, malgré l'instabilité politique du XIXe siècle, de se consolider et de mettre en oeuvre, à la faveur d'une urbanisation et d'un développement industriel considérable, une série de programmes complètement nouveaux en matière d'édifices architecturaux.

C'est effectivement à cette époque que se constitue, avec l'émergence de ce qui sera plus tard "l'Etat-providence", mais qui reste à cette époque l'Etat du pouvoir de la société des libertés bourgeoises, une cohorte d'architectes chargés de créer

l'architecture édilitaire monumentale : palais de justice et prisons, écoles et lycées, mairies et musées, hôpitaux et autres "équipements du pouvoir"...

L'essentiel du cours de Guadet est peuplé de ces programmes qui l'envahissent au point de ne laisser à l'habitation qu'une part extrêmement congrue. La connaissance du contexte dans lequel il intervenait montre alors que l'habitation était traitée soit par des architectes de moindre prestige, pourtant formés aux Beaux-Arts, travaillant sur des immeubles de rapport en milieu urbain, ou de grandes demeures en zone rurale et péri-urbaine, soit par les ingénieurs, directement liés aux entreprises industrielles, travaillant à la réalisation des programmes patronaux d'habitat. Pas un mot n'est dit chez Guadet de ces derniers, alors que Viollet-le-Duc, trente années auparavant, les mentionnent dans les Entretiens (86) (il n'en sont pourtant qu'à leur tout début).

Cette absence, au-delà des tentatives de rapprochement de l'Art et de la Science, marque l'œuvre théorique de Guadet, montre que sa finalité essentielle reste la production des Grands Prix de Rome, plus tard Architectes des Bâtiments Civils et Palais Nationaux et se confirmera dans l'orientation encore plus académique de Gromort, invitant les élèves des Beaux-Arts à "sacrifier à la Beauté".

Au demeurant, Guadet n'est pas, intrinsèquement, l'idéal-type du représentant de l'Académie : l'existence même de sa production théorique et d'une production théorique en général n'est sans doute pas le mode d'expression privilégié par lequel se médiatisent la pratique et l'éthos académiques. Au contraire, il y a, à travers une telle entreprise intellectuelle, un décentrement virtuel qui est en contradiction avec l'attitude conformiste propre à l'académisme ; cette dernière procède par copie et poncif, répétition de modèles considérés comme des canons dont la valeur universelle transcende les contingences du moment. Elle favorise l'imitation servile, dénuée de sens critique, appelant par là-même l'attitude inverse, qu'incarnera l'avant-garde du début du XXe siècle, caractérisée par le principe de la rupture systématique, voire de la provocation délibérée.

Finalement c'est sans doute d'autres figures d'architectes, sans production théorique notable, mais néanmoins Prix de Rome et chefs d'atelier, qui représentent le mieux l'Académisme à travers leur œuvre d'une part et la perpétuation de ce mode essentiel de formation de l'architecture que constituera jusqu'en 1968, mais aussi de nos jours, le concours d'émulation. Le "père Laloux", Grand Prix de Rome de 1878, issu du même atelier que Guadet (l'atelier André), plus tard lui-même chef d'atelier (1890), architecte de la Gare d'Orsay, n'est pas sans correspondre à ce portrait : "(Ce) colosse, par ailleurs fort sympathique, nous dit Marcel Lods qui le connut personnellement, faisait la pluie et le beau temps dans le domaine architectural en raison de sa double appartenance à l'Institut et à l'enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts. Il avait une vision des bâtiments aussi massive que sa corpulence de géant, mais sa manie était d'agrémenter à tout prix ces robustes ensembles de jolissesses anachroniques inspirées par son culte pour l'Hellade. Cela nous a valu le Crédit Lyonnais des Grands Boulevards, avec une débauche de bossages et de cariatides de la base au sommet des bâtiments" (87).

J'achèverai ainsi cette tentative de mise en confrontation du rationalisme et de l'académisme en architecture. J'ai concentré mon attention sur la manière dont, en théorie, ces deux courants se sont, au XIXe siècle, positionnés en regard de l'Art et de la Science. Il n'est pas facile de figer les positions, le dualisme que j'ai évoqué n'est pas monolithique : le rationalisme n'a pas une expression unique et la tradition issue de l'Académie est elle-même traversée de divergences. Ce n'est sans doute qu'au lendemain de la première guerre mondiale que les positions deviendront plus antagoniques avec l'organisation des fonctionnalistes en Mouvement capable de contester, dans la pratique même et dans les institutions de l'architecture, le pouvoir de l'Académie.

Il faut par ailleurs situer exactement l'enjeu de la référence respective faite par ces deux courants à l'art et à la science. On peut considérer qu'il consiste autant à défendre, asseoir ou conquérir des positions d'hégémonie qu'à fonder conceptuellement l'exercice de l'art ou du métier. Ainsi, au-delà de la querelle sur la décoration, il y a la découverte des possibilités du fer et du béton, et consécutivement le renouvellement du langage des formes architecturales, auquel s'oppose l'immobilisme académique, de la même manière qu'au-delà de la commande monumentale ou aristocratique et bourgeoise s'annonce, dans la brutale extension urbaine du XIXe siècle, la nécessité du logement du plus grand nombre.

Finalement c'est d'abord parce qu'il a été plus sensible à ces grandes évolutions du monde industriel, que le Mouvement Moderne a supplanté l'Académisme et gagné les faveurs du pouvoir; mais c'est aussi parce qu'il proposait des solutions grossièrement conformes à ces évolutions, voire même en relative communion avec le crédo scientifique et la foi hypertechnicienne qu'avaient les sociétés industrielles dans leur progrès. En ce sens la "scientification de l'art", notée comme une illusion par Adorno, constituait une tentation à laquelle l'architecture pouvait difficilement échapper. Elle n'aura peut-être pas été totalement vaine, ouvrant à l'architecture des champs nouveaux d'investigation, dont elle risquait d'être écartée. Ici s'annoncent d'autres voisins de l'architecte, l'ingénieur et l'urbaniste.

NOTES

(1) Voir par exemple: "Postmoderne, les termes d'un usage" in *Les Cahiers de Philosophie* n° 6 Lille, décembre 1988.

(2) Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez (édition allemande, Francfort, 1970), Klincksieck, Paris, 1982.

(3) Jean Nouvel, "Interview : en direct" in revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 231, Boulogne, février 1984.

(4) *Architectures en France : Modernité/Post-Modernité*, catalogue d'exposition, IFA - Centre G. Pompidou, Paris, 1981, pp. 160-163.

(5) Jürgen Habermas, *Le discours philosophique de la Modernité*, traduit par C. Bouchindhomme et R. Rochlitz (édition allemande, Francfort, 1985), Gallimard, Paris,

1988, p. 203 ; Michel Maffesoli, *Au creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 1990.

(6) Alain Boutot, "Structures dissipatives et catastrophes : la redécouverte du monde sensible", in *Revue philosophique*, n° 2, 1988.

(7) T. W. Adorno, op. cit., pp. 139-144.

(8) Robert Venturi, "Une définition de l'architecture comme abri décoré", in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 197, Boulogne, Juin 1978, pp. 7-16.

(9) Luc Ferry, *Homo Æstheticus*, Grasset, Paris, 1990, pp. 292 sq.

(10) Alain, *Système des Beaux Arts*, Paris, Gallimard, 1926, p. 177.

(11) Ibid.

(12) G.W.F. Hegel, *Esthétique (1820-1829)*, réédition Champ Flammarion, Paris, 1979, T. 3, p. 15.

(13) Ibid., pp. 16-17.

(14) Cité par Joseph Rykwert, *La maison d'Adam au Paradis*, (édition américaine, Chicago, 1972), Le Seuil, Paris, 1976. Le *Parallèle* de Charles date de 1688, tandis que le *Traité* de Claude date de 1683.

(15) L. Ferry, op. cit., pp. 51-52.

(16) Ibid.

(17) Etienne-Louis Boullée, *Essai sur l'Art*, Paris, Hermann, 1968 (Documents rassemblés après la mort de l'architecte, 1799).

(18) A cette époque le terme symétrie est plus à comprendre comme égalités d'intervalles que comme axialité de deux parties.

(19) E.L. Boullée, op. cit., p. 68.

(20) Emil Kaufmann, *Three Revolutionary architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*, The American Philosophical Society, Philadelphie, 1952.

(21) E.L. Boullée, op. cit., pp. 137 sq.

(22) Voir Matila Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Gallimard, Paris, 1927.

(23) E.L. Boullée, op. cit., p. 63.

(24) L. Ferry, op. cit., pp. 292 sq.

(25) E.L. Boullée, op. cit., p. 63.

(26) Ibid., p. 89.

(27) Voir à ce propos Goethe, "Architecture allemande" in *Ecrits sur l'Art*, Klincksieck, Paris, 1983.

(28) Voir à ce sujet Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987.

(29) Viollet-le-Duc, Préface au *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Morel, Paris, 1875.

(30) Joseph Rykwert, op. cit., pp. 34-40.

(31) Georg Germann, "Viollet-le-Duc, théoricien et professeur", in *Viollet Le Duc*, centenaire de la mort à Lausanne, Musée Historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne, 1979, pp. 9-18.

(32) Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Morel, Paris, 1863, T. II, p. 445.

(33) Paul Dermée, "Découverte du lyrisme", in *L'Esprit Nouveau* n° 1, p. 29 (cité par Joseph Abram in "Hiératisme et modernité : la revue L'Esprit Nouveau" in *Les Cahiers de la Recherche Architecturale* n° 12, L'Equerre, Paris, nov. 1982).

- (34) "Domaine de L'Esprit Nouveau, Programme de la revue", in *L'Esprit Nouveau* n° 1, mentionné par Joseph Abram, art. cit.
- (35) Mentionné par Joseph Abram, art. cit.
- (36) Ibid.
- (37) Ibid.
- (38) Le Corbusier, *Le Modulor*, Ed. de L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, 1948, réédition Denoël-Gonthier, Paris, p. 16.
- (39) Ibid., p. 16.
- (40) Ibid., p. 76.
- (41) Ibid., pp. 77-78.
- (42) Ibid., p. 23.
- (43) Matila Ghyka, op. cit.
- (44) Le Corbusier, op. cit., p. 26.
- (45) Ibid., p. 61.
- (46) Siegfried Giedion, en plein début d'essoufflement du Mouvement Moderne (années 60), recommandait la recherche simultanée de la pensée, de l'intelligence et de la sensibilité (*Espace, temps, Architecture*, réédition de 1968, Bruxelles). C'est aussi le projet de Pierre Francastel dans *Art et Technique*, Minuit, Paris, 1956.
- (47) André Lurçat, *Formes, composition et lois d'harmonie, éléments d'une science de l'esthétique architecturale*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1957, 4 tomes.
- (48) Voir à ce sujet la note 4, p. 60, de J.M. Pérouse de Montclos dans *l'Essai sur l'Art de Etienne-Louis Boullée*, op. cit.
- (49) A. Lurçat, op. cit., p. 10.
- (50) Ibid., p. 11.
- (51) "Il n'y a pas d'autre critère de l'existence d'un intellectuel, d'un artiste ou d'une école que sa capacité à se faire reconnaître comme le tenant d'une position dans le champ, position par rapport à laquelle les autres ont à se situer, à se définir..." (Pierre Bourdieu in : "Mais qui a créé les créateurs", exposé fait à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en avril 1980, publié dans *Questions de sociologie*, Minuit, Paris, 1980).
- (52) Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, (édition italienne, Padoue, 1966), l'Equerre, Paris, 1981.
- (53) Jean-Pierre Martinon, "Formation et carrière du Grand Prix au XIXe siècle", in *Monuments historiques* n° 123, revue de la CNMHS, Paris, oct.-nov. 1982.
- (54) Jean-Pierre Epron, "De l'enseignement de l'Art à la distinction de l'artiste", in *Monuments historiques* n° 123, op. cit.
- (55) Lettre de Crucy à Baraguey, 1807, in *Mathurin Crucy (1749-1826), architecte nantais néo-classique*, catalogue d'exposition, Musées Départementaux de Loire-Atlantique, Musée Dobrée, Nantes, 1986, p. 147.
- (56) J.-P. Epron, art. cit.
- (57) Vincent Bouvet, "Les conditions du concours et l'importance des ateliers", in *Monuments historiques* n° 123, op. cit.
- (58) Raymonde Moulin et Alii, *Les architectes, métamorphose d'une profession libérale*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

- (59) Jean-Pierre Epron, "D'une scission à un manifeste", in *Les premiers élèves de Perret*, supplément au Bulletin d'Informations architecturales n° 91, Institut Français d'Architecture, Paris, Janvier 1985.
- (60) Ibid.
- (61) Ibid.
- (62) Jean-Claude Vigato, "Prix de Rome modernes, 1919-1939", in *Monuments Historiques* n° 123, op. cit.
- (63) Voir à ce sujet le "Jugement sur l'envoi de Tony Garnier pour l'exposition de 1ère année", Académie des Beaux-Arts, cité dans les actes du *Colloque Architecture-architectes*, 8, 9, 10 octobre 1981, Institut Français d'Architecture, Paris.
- (64) Marcel Lods, *Le métier d'architecte, entretiens avec Hervé Le Boterf*, France-Empire, Paris, 1976.
- (65) *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 36, Boulogne, Août 1951.
- (66) Fernand Pouillon, *Mémoires d'un architecte*, Seuil, Paris, 1968.
- (67) Georges Gromort, *Rudiment*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1946.
- (68) Ibid., p. 79.
- (69) Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1942.
- (70) Ibid., p. 17.
- (71) Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture*, Librairie de la Construction Moderne, Paris, s.d. (1902 ?), T I, p. 108.
- (72) Pierre Saddy, "Labrouste, architecte-constructeur", in *Les monuments historiques de la France*, revue de la CNMHS, n° 6, Paris, 1975.
- (73) G. Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture*, op. cit., p. 20.
- (74) Ibid., p. 20.
- (75) J. Guadet, op. cit., p. 99.
- (76) Ibid., p. 101.
- (77) Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, traduit et présenté par Pierre Quillet (édition allemande, Hambourg, 1932), Fayard, Paris, 1966, p. 397.
- (78) J. Guadet, op. cit., pp. 117-118.
- (79) Ibid., p. 113.
- (80) Ibid., p. 194.
- (81) Ibid., p. 146.
- (82) Ibid., p. 138.
- (83) Ibid., p. 10.
- (84) Viollet-le-Duc, *Entretiens*, op. cit., T. II, p. 305.
- (85) Marcel Lods, op. cit., p. 182.

Annexe

Table de l'ensemble des matières de l'ouvrage

Daniel Pinson. *Usage et architecture*. Editions l'Harmattan, 190 p., 1993, Collection Villes et entreprises, Jean Rémy, ISBN : 2-7384-1800-7.

A PIED D'ŒUVRE...

(en guise d'avant propos)

ENTREE

(et rites de passage...)

1 L'ARCHITECTURE, DU TRIVIAL AU GENIAL

L'Architecture, "art mécanique" ou "art de génie" ?

Architecture et cabane, Architecture et construction populaire

2 DE LA TRADITION DE L'ART A LA TENTATION DE LA SCIENCE

De l'apparence à la vérité

Anciens et modernes ou la crise de la raison

Naissance du fonctionnalisme : la Science éclairera l'Art

Du côté de l'Académisme : rien de nouveau

Théories académiques

3 DE L'HOMME DE L'ART AUX TECHNICIENS

L'ingénieur ou l'ascension du cousin de province

L'urbaniste, au pays disputé de l'Art et du génie urbains

4 L'USAGE DANS LES DOCTRINES ARCHITECTURALES

A l'origine, l'Utilité, entre la Solidité et la Beauté

Commodité, distribution et composition

De la morale académique à la mécanique fonctionnaliste

5 ECHOS DES SCIENCES SOCIALES DANS LA PENSÉE ARCHITECTURALE

L'ethnoculturalisme d'Hassan Fathy

L'urbanisme convivial de John F.C. Turner

L'éclectisme symbolique de Robert Venturi

Le néo-rationalisme historique d'Aldo Rossi

6 REGARD SUR LE VECU DE L'ARCHITECTURE POUR CONCEVOIR UNE ARCHITECTURE A VIVRE

L'interpellation de l'urbanisme et de l'architecture modernes

Un concept fondamental et fécond : l'appropriation

Regards croisés : sociologie/ethnologie, texte/image

Individuation, massification et dilution des modes de vie

Invention correctrice de l'habitant et conception architecturale

SORTIE

(en forme de conclusion)