



HAL
open science

L'architecture, du trivial au génial

Daniel Pinson D. Pinson

► **To cite this version:**

Daniel Pinson D. Pinson. L'architecture, du trivial au génial. Usage et architecture, L'Harmattan, 1993, 2-7384-1800-7. hal-02615632

HAL Id: hal-02615632

<https://hal.science/hal-02615632>

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 1

L'architecture, du trivial au génial

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

Architecture et cabane, Architecture et construction populaire

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 1

L'ARCHITECTURE, DU TRIVIAL AU GENIAL

Où commence et où s'arrête l'architecture ? C'est un grand débat qui traverse les milieux de la profession et de la critique architecturale. Cette question a été soulevée en permanence dans l'histoire de la pensée architecturale et elle s'avère de toute première importance, notamment en regard de l'usage, car, en fonction du point de vue à partir duquel on se placera, la question de l'usage apparaîtra une considération plus ou moins secondaire, plus ou moins triviale : selon les définitions que l'on donnera de l'usage, et l'importance respective que l'on donnera à l'utile et au beau, l'architecture sera ou ne sera pas !

Pour les uns l'architecture englobe en effet tout ce qui est construit à l'exclusion des ouvrages d'art qui relèvent de l'ingénieur ; pour d'autres une distinction doit se faire entre les constructions et l'architecture, séparant ce qui relève du banal de ce qui relève de l'œuvre d'art ; d'autres encore distinguent l'architecture monumentale de l'architecture populaire, l'architecture des architectes de "l'architecture sans architecte". Enfin, dans les prises de position qui déclinent les différents courants d'architecture, les exclusions et les anathèmes pleuvent : ils procèdent du jeu de références qui permet de se reconnaître et d'être reconnu ; on ne doit pas sous-estimer le rôle de haut-parleur que jouent ces stratégies dans un combat dont les enjeux ne sont pas seulement esthétiques, mais également professionnels. Il y a un marché de l'architecture dont les mécanismes se rapprochent sans doute beaucoup plus de marché tout court que du marché des œuvres d'art ; encore faudrait-il voir ! Le nom de l'architecte semble aujourd'hui se vendre autant que son produit. Il y a par conséquent, pour les architectes eux-mêmes, la bonne et la mauvaise architecture, à côté de ce qui n'en est pas, et pour ceux qui sont plus nuancés, il y a le talent reconnu, mais le style ou l'expression désavouée.

Je voudrais débrouiller un peu cet écheveau tout en ayant conscience de la difficulté de l'entreprise. Au moins vais-je tenter de poser le problème et de suggérer quelques interprétations. Deux aspects retiendront successivement mon attention. Je m'intéresserai d'abord au balancement qui verse l'architecture tantôt dans la maîtrise universellement accessible d'un métier, tantôt dans le surpassement exceptionnel de l'acte créatif, et corollairement élargit l'architecture à des œuvres mineures ou au contraire la restreint à des œuvres uniques et rares. Ensuite je tenterai d'explorer ce que l'architecture doit au mythe de la cabane et de montrer, à travers ce paradigme

récurrent des théories architecturales, la fonction qu'il joue, comme forme basique de l'habiter, dans l'opération tendant à distinguer architecture savante et architecture populaire.

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

Au XIXe siècle, l'Ecole des Beaux-Arts a développé une conception de l'art qui tendait à distinguer nettement l'art de la technique. C'est d'ailleurs par cet argument que la profession se distingue désormais de celle d'ingénieur. Le terme d'art n'est plus, en effet, utilisé dans son sens premier, prékantien, qui, jusqu'au XVIIe siècle, l'assimilait à métier ou à technique, de même que le mot artiste restait l'équivalent d'artisan.

Alors qu'une définition reste encore aisée au XVIIIe et au XIXe siècles dans les arts de "représentation", dans la mesure où, selon les canons de l'art classique et romantique, elle se fait en référence à la nature qu'il s'agit d'"imiter", elle est plus problématique pour l'architecture. Sinon à la nature telle qu'elle se donne à voir immédiatement, c'est à un certain nombre de qualités qui lui sont intrinsèques qu'il faudra emprunter : la symétrie, l'harmonie, la proportion.

Les définitions de Guadet et Gromort, deux professeurs de théorie de l'Ecole des Beaux-Arts, gardiens de la pensée académique (dont je reparlerai), traduisent bien l'évolution ultime de l'Académisme. "L'art de bâtir", donné comme définition par Vitruve et repris par Labrousse, ne convient plus : elle assimile beaucoup trop l'architecte à l'habile artisan ou à l'ingénieur constructeur. A la maîtrise de la matière doit s'ajouter, ou plus exactement s'intégrer, une "science", particulière à l'architecte, qui consiste en une sorte de dépassement de l'aptitude à construire et un accomplissement de celle-ci dans l'effet artistique, dans l'expression du Beau.

Gromort, pour évoquer cette dimension, rapproche l'architecture de la poésie, "langage éminemment conventionnel, ailé pourrait-on dire, aérien... ; lyrique, ardent, hérissé de mille difficultés résultant de règles complètement arbitraires, il ne répond à aucune nécessité pratique : il se borne à émouvoir et à charmer" (1). En cela, "l'architecture c'est la poésie de la construction". Cette conception, formulée dans les années 40 de ce siècle, exprime les difficultés de la doctrine académique. Elle cautionne à la fois une théorie chère à la pensée classique de l'art, celle de l' "*ut pictura poesis*", canonisée par Le Brun (2), qui n'envisage l'exercice de l'Art qu'avec le recours à des règles codifiées, mais en même temps elle qualifie ces règles, que le classicisme voulait intangibles, d'"arbitraires", traduisant de cette manière l'influence de la conception kantienne qui conteste la validité de concepts rationnels pour la perception et l'élaboration du beau.

Gromort introduit ainsi, dans le noyau classique de sa vision académique de l'architecture, une dimension subjective, axée sur l'expression de la sensibilité, qui, en rejetant toute référence à une nécessité pratique, n'est pas sans rappeler la satisfaction désintéressée qui fonde, dans l'esthétique kantienne, le jugement de goût (3).

Bien qu'antérieure, la théorie de Guadet assoit l'idée du beau, contrairement à Gromort qui rejette toute allusion à une quelconque rationalité, sur l'exigence de "vérité". On y trouve autant l'influence des idées platoniciennes que celle de

l'"esthétique de l'intuition" de l'anglais Shaftesbury qui tente, au début du XVIII^e siècle, de dépasser le "conflit schématique entre imitation de la nature et expression de la créativité intérieure, de la raison et de l'expérience" (4). Le traitement "honnête" du programme, le respect des principes constructifs, et le choix raisonné des proportions sont les chemins qui conduisent à la beauté, non sans qu'interviennent "l'intuition", "l'imagination", toutefois contrôlées par la "vérification". Il reste donc dans la pratique artistique, une part d'irrationnel et de circonstanciel qui relève de l'inspiration (5).

Ces deux conceptions de l'architecture maintiennent la discipline dans la tradition académique, en réalité dans une version dégradée de cette tradition, dans un monde de l'art clos, dont le cadre est constitué par les exemples, les références du Grand Art, l'art du "génie" unique tel que l'a mis en évidence Kant. L'architecture est en effet circonscrite à une somme de monuments exemplaires dont il s'agit de faire apparaître la dimension d'"œuvre d'art", comme accomplissement d'une perfection formelle exceptionnelle et à ce titre inscrite dans l'atemporalité, le dépassement de l'histoire et de la contingence du moment de sa création.

Ainsi les cours de théorie de Guadet et Gromort inculquent la conception implicite de la rareté et de l'exceptionnalité de l'œuvre à produire, affirmant par là-même le caractère potentiel d'élite des jeunes auxquels s'adressent les préceptes enseignés. Cette excellence est d'ailleurs inscrite dans le Prix de Rome, exercice académique qui sélectionne le meilleur, qui est aussi l'unique.

En même temps cette conception affirme la rareté de l'architecture, dès le moment où elle va ne concerner qu'une classe d'édifices, ceux qui feront l'objet des attentions de l'élite formée à cet effet. Même si l'origine de l'architecture et les attendus utilitaires de sa réalisation posent question, c'est essentiellement comme imitation, copie ou interprétation des références universelles, et quasi indépassables de l'architecture monumentale de l'antiquité, que l'architecture à produire est conçue.

L'architecture, pour la tradition académique des Beaux-Arts, est donc avant tout une architecture de Monuments, de constructions de dimension très particulière dans l'espace urbain, se détachant de lui comme manifestation de l'Architecture parmi les constructions triviales, c'est-à-dire comme capacité qu'ont certains édifices construits à dépasser, plus dans leur effet que dans leur volume, la dimension banale des autres constructions. A la limite, la place, comme réunion édilitaire monumentale de plusieurs bâtiments d'importance secondaire (de simples habitations) peut remplir ce rôle. Une telle conception a pour effet de marquer plus nettement la distinction entre ce qui, comme architecture, relève de "l'œuvre d'art" et ce qui, comme édifices secondaires, relève simplement de la construction.

Avec cette manière de voir, toute une dimension de la ville tend par là même à être exclue : fortifications, ponts, mais aussi l'essentiel de l'habitat lorsque l'on va à l'extrême. "L'ouvrage d'art", mal nommé, construit par l'ingénieur et non plus par l'architecte, sort de l'architecture, il appartient aux "arts mécaniques" et non pas aux "Beaux-Arts", pour reprendre la distinction établie par Kant (7).

Ainsi l'évolution de la pratique artistique, exprimée en partie par les distinctions kantienne, aiguise la crise architecturale au XIXe siècle. La séparation des "arts de génie" et des "arts mécaniques" sanctionne la distinction entre les constructions courantes et les œuvres d'art en même temps que, paradoxalement, elle remet en cause l'institution académique. En effet la théorie du "génie" réduit l'importance de la transmission du savoir, et par conséquent la fonction de l'Ecole, systématisées dans des règles codifiées par l'Académie, au profit de ce talent particulier et exceptionnel, quasi unique, (le génie), qui est, selon Kant, "une disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles" (8).

Par delà la querelle des styles, mais néanmoins lié à elle, le conflit entre ingénieurs et architectes, sur lequel je reviendrai, traduit un aspect essentiel de cette crise, de même que les hésitations des architectes à abandonner les certitudes académiques fondées sur la raison cartésienne pour les perspectives aventureuses de l'imagination. La position de Guadet exprime bien cette hésitation, comme le compromis finalement académique, quant à ses résultats, auquel il parvient en conciliant la raison cartésienne, base de la doctrine classique, et une très ambiguë référence à la science. Car la science à laquelle il fait allusion, nous le verrons, se limite au domaine étroitement constructif. De ce point de vue Viollet-le-Duc avait, avant lui, une attitude bien plus catégorique. Elle lui vaudra, dans sa courte fonction de professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, une méchante cabale des tenants des valeurs académiques (9).

Même si la pensée de cet architecte, au milieu du XIXe, reste positionnée sur un schéma ambivalent (lorsqu'il dit de l'art que "l'imagination en est la source ; l'imitation de la nature le moyen") (10), l'idée d'"œuvre d'art", qui tend à singulariser un édifice, à focaliser l'attention sur le "génie" de son auteur, semble, chez Viollet-le-Duc, s'effacer, se replier sous les assauts d'une raison scientifique qui fournit la quasi-totalité des critères de définition du beau et, par là-même, les moyens de sa généralisation et le retrait de sa rareté. L'intérêt de Viollet-le-Duc pour l'architecture gothique ouvre ainsi plus largement ce qui entre dans l'architecture. Et surtout, l'attention qu'il porte à "l'habitation humaine", comme élément constitutif de l'urbain, tend à inclure la totalité de la ville dans l'architecture. Cela n'est sans doute pas étranger à sa pratique effective qui, comme le montre la restauration de Carcassonne, réhabilite comme architecture à la fois le gothique, la fortification et la ville.

Aux canons de l'antique, somme des normes que la Renaissance avaient dégagée de sa quête admirative des temples Grecs et des basiliques romaines, et que l'Académie avait ensuite arrêtée comme règles intangibles, instituant la copie, l'imitation comme fondement éthique de la création, le nouveau rationalisme de Viollet-le-Duc tend à favoriser le recours aux nouvelles sciences et à leurs applications dans différents domaines et en particulier celui de la construction.

Il en fait ainsi, à l'exemple de Labrouste pour la bibliothèque Sainte-Geneviève (1841-1850), la source d'une nouvelle inspiration formelle : alimentée par les applications issues du modèle expérimental de la science newtonienne, cette nouvelle inspiration rationaliste rompt avec le systématisme et l'abstraction spéculative du

modèle hypothético-déductif de la raison cartésienne, qui avait auparavant fondé la doctrine académique (11).

Mais sur un autre plan ce nouveau modèle rationaliste, en voulant asseoir la conception architecturale sur une démarche inspirée du modèle scientifique propre aux sciences de la nature, en réintroduisant par conséquent d'autres règles, tend en même temps à fermer le champ de liberté que Kant avait ouvert en déclarant que "le beau est ce qui est représenté sans concept comme l'objet d'une satisfaction universelle", et à contredire cette autre idée kantienne selon laquelle "le génie [seul producteur de l'œuvre d'art d'après Kant, D.P.] n'est pas en mesure lui-même de décrire et de montrer scientifiquement comment il crée ses productions" (12).

Il n'est sans doute pas illogique que l'émergence de cette rationalité positiviste apparaisse à la fin du XIXe siècle, même de manière marginale, dans la discipline architectonique : cette dernière est, par sa relation au système de production, par la finalité sociale marquée qu'elle vise, soumise le plus directement à l'assaut des évolutions techniques et professionnelles de son temps. Et d'une certaine manière, si elle se trouve aux avant-postes de cette pression, son aspiration rationaliste n'a-t-elle pas quelques rapports avec des tendances comparables dans d'autres disciplines artistiques : le réalisme et le naturalisme en littérature par exemple ?

En tout état de cause, Viollet-le-Duc développe une conception de l'art qui n'est pas sans rappeler, en dehors du rôle attribué à l'Histoire, certains aspects de la conception hégélienne (13) : la beauté peut être produite par l'utilisation raisonnée d'un certain nombre de moyens que l'intelligence de l'homme aura pu dégager par l'observation, l'analyse et l'expérimentation : "Nous voyons un édifice, dit ainsi Viollet-le-Duc ; tout d'abord notre esprit est charmé ; nous disons "voilà un beau monument !" Mais ce jugement d'instinct ne nous suffit pas, à nous artistes ; nous nous demandons : "Pourquoi ce monument est-il beau ?"... Nous cherchons alors à analyser toutes les parties de l'œuvre qui nous charme, afin de pouvoir nous livrer à la synthèse lorsque nous devons produire à notre tour" (14).

D'une certaine manière, le beau se rapproche alors du "bon", dans la même mesure que l'on atteint, dans la démarche scientifique ou technique, les mathématiques ou l'application physique, la "bonne solution". On a tendance à dire d'ailleurs aujourd'hui plutôt la "bonne" architecture que la "belle" architecture. Cela est possible dès le moment où l'on déséclitise la production artistique et que, d'une certaine manière, on la ramène à un type de production artisanale ou plutôt industrielle, pour ne pas dire industrielle, dans laquelle la connaissance remplacerait le métier, la maîtrise des lois le talent, voire le génie.

Sur ce plan Viollet-le-Duc rejoint des thèmes qui ont été à la naissance du mouvement esthétique anglais *Arts and Crafts*, à une différence essentielle près : ce que William Morris considère comme la source de l'art, la maîtrise autonome du métier, Viollet-le-Duc le situe dans la possession de la science. Mais au-delà, ils partagent la même admiration pour l'architecture gothique et la ville médiévale, y retrouvant, après Victor Hugo, l'énergie de cet "enfantement collectif" qui substitue, à

l'individualisme classique et au génie baroque pré-romantique, le credo du génie créatif populaire.

L'histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale (15), qui s'appuie sur une documentation assez considérable, traduit bien, chez Viollet-le-Duc, cette idée, exprimée dans ses Entretiens, que "les arts se développent activement lorsqu'ils sont, pour ainsi dire, rivés aux mœurs d'un peuple, qu'ils en sont le langage sincère ; ils déclinent lorsqu'ils s'écartent des mœurs pour former comme un Etat à part, qu'ils deviennent une sorte de culture particulière ; alors peu à peu on les voit se refermer dans les écoles, s'isoler ; ils adoptent bientôt un langage qui n'est plus celui de la foule" (16).

A travers ce double mouvement qui invite à rechercher la valeur artistique à la fois dans la capacité historique d'une communauté à concentrer son énergie fabriquant sur des objets qui relèvent autant du quotidien que de l'exceptionnel et dans la possibilité attribuée à la science de dégager les moyens d'une perfection artistique, les différents mouvements anti-académiques du XIXe affirment une perspective de généralisation de l'art à la totalité sociale et une banalisation de l'œuvre d'art perdant ainsi son caractère d'exceptionnalité.

Ainsi s'affirme, dans la seconde moitié du XIXe siècle, à l'ombre du courant académique dominant, l'émergence d'une nouvelle rationalité qui fondera plus tard les assises doctrinales de l'avant-garde architecturale du XXe siècle.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, si l'on se réfère aux productions formelles très éloignées de l'*Arts and Crafts* anglais et du Bauhaus, ces deux mouvements, et plus particulièrement le Bauhaus, concrétisent l'achèvement de cette réflexion. Giulio Carlo Argan a sans doute raison lorsqu'il reprend à son compte la filiation établie par Pevsner entre Gropius d'une part et Ruskin et Morris d'autre part (17), de même qu'il apparaît logique de faire porter la paternité du fonctionnalisme à Viollet-le-Duc. Il y a en effet dans la socialité de l'art recherchée par Morris, dans la reconstitution de la communauté des métiers, le même attendu que dans le rapprochement de l'industrie et de l'art souhaité par Gropius. Au point que, dans le Bauhaus, l'idée d'art s'efface dans celle de "qualité".

Par là-même l'objet courant peut sortir de l'indifférence qui le frappe, de cette absence d'être qui le soumet à sa seule fonctionnalité, pendant que l'œuvre d'art quitte les hauteurs olympiennes qui la caractérisent, pour se mettre au niveau d'un usage quotidien.

C'est tout le sens de l'entreprise du Bauhaus, qui la distingue en même temps de l'élitisme affirmé du courant de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier. Ce message est complètement lisible dans le manifeste de Bauhaus de 1919 : "Nous tous, architectes, sculpteurs, peintres, devons nous tourner vers notre métier. L'art n'est pas une profession. Il [n'] existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan... A de rares moments, l'inspiration et la grâce du ciel, qui échappent au contrôle de la volonté, peuvent faire que le travail parvienne à déboucher sur l'art. Mais la perfection dans le métier est essentielle pour tout artiste. Elle constitue une source d'imagination

créative. Nous formons une nouvelle communauté d'ouvriers sans distinction de classe" (18).

Il y a dans cette déclaration les signes d'une attraction révolutionnaire qui, en 1919, n'est sans doute pas étrangère à la situation allemande et aux convictions progressistes que partageront plusieurs personnalités influentes du Bauhaus. Ce langage contraste sensiblement, on doit le noter, avec la doctrine de L'Esprit nouveau : "L'art n'est un élément nécessaire que pour les élites qui ont à se recueillir pour pouvoir conduire. L'Art est d'essence hautaine" (19).

La référence rationaliste, la rébellion anti-académique et ce champ d'intervention urgent que constituent l'urbanisme et le logement favoriseront la rencontre entre les différents architectes, originaires des différents courants anti-conformistes européens nés à la fin du XIXe siècle ou au début du XXe, dans les CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) créés à l'initiative de Giedion et Le Corbusier en 1928. Il y avait malgré tout, entre ces hommes, des divergences assez profondes dont le fond était souvent politique. Ernst May, l'architecte de Francfort, où se tint le deuxième congrès des CIAM sur le thème du "logement minimum", ne cachait pas l'irritation que lui inspiraient les "conceptions bourgeoises" de Le Corbusier, au point d'ailleurs de ne pas l'inviter à travailler à Francfort comme cela avait été envisagé un temps (20).

Ces frictions ne doivent pas nous faire oublier l'essentiel de leur accord. Au-delà de la commune croisade anti-académique, qui n'avait pas la même intensité dans tous les pays, il reposait sur la perspective industrialiste envisagée pour l'architecture. Celle-ci se résumait dans quelques postulats : ils annonçaient l'importance que le Mouvement Moderne allait donner à la question de l'urbanisme et du logement et dégageaient déjà, du machinisme et de l'esprit moderne, les principes d'une esthétique inspirée par le "standard".

Gropius voyait dans le développement de modèles "standard" la possibilité de débarrasser la production industrielle de son aspect mercantile et médiocre. Ce dernier résultait d'une évolution historique marquée par la disparition de l'artisanat dont l'apogée avait été située au Moyen-Age. En même temps que l'industrie élargissait la production matérielle, elle avait tendance à sacrifier la qualité des produits, y compris dans le domaine de l'architecture. Le créateur devait contribuer à stopper ce fossé grandissant entre l'artisanat et l'industrie. "L'instinct créateur n'appartient pas plus au domaine de l'esprit qu'à celui de la matière, disait ainsi Gropius, mais il est simplement partie intégrante de la substance vitale d'une société civilisée. Notre double ambition était d'arracher l'artiste créateur à sa tour d'ivoire, de le ramener au monde de la réalité quotidienne, et, au contraire, d'assouplir et d'humaniser l'attitude, presque exclusivement matérialiste, de l'homme d'affaires." (21).

Par là-même, si le "standard", appliqué "aux articles d'usage courant", est "une nécessité sociale", il ne recouvre pas, dans l'esprit de Gropius, un sens strictement industriel et, s'il n'est pas une invention de l'époque, "son existence implique toujours un haut niveau de civilisation, une recherche de qualité" (22). Le Corbusier ne dit pas

autre chose, même si, dans son discours, la part des métaphores techniques domine souvent l'invocation du beau : "Si l'on arrache de son coeur et de son esprit les concepts immobiles de la maison et qu'on envisage la question du point de vue critique et objectif, on arrivera à la maison-outil, maison en série, saine (et moralement aussi) et belle de l'esthétique des outils de travail qui accompagne notre existence" (23).

Pour Gropius, comme pour Le Corbusier, le concept de beauté est un concept malcommode, au point que Gropius l'utilise avec des guillemets : "un objet qui fonctionne bien" doit "répondre à son but" : remplir sa fonction pratique, être solide et beau, cette "beauté", précise Gropius en mettant le terme entre guillemet, suppose qu'on possède parfaitement toutes les données scientifiques, techniques et formelles nécessaires à l'élaboration d'un organisme." (24).

Son embarras avec le beau est encore plus grand que celui de Le Corbusier qui, nous en reparlerons, l'investissait des vertus de la mathématique et de la géométrie. Si, pour Gropius, le "langage des formes" nécessite l'acquisition "d'une connaissance scientifique des faits optiques", "cette théorie ne constitue évidemment pas la recette de l'œuvre d'art, mais elle est la condition nécessaire et objective d'un travail de création collectif" (25). Gropius se réfère pour éclairer ce point de vue à la musique et justifie ainsi le recours à une "grammaire de la création", produisant par là-même, comme Le Corbusier, une mathématisation dont on peut dire avec Adorno qu'elle n'est qu'une illusion chimérique : elle tend à rendre totalement cohérente une prétendue rationalité de l'art moderne (26), art moderne dont le même Gropius dit par ailleurs, contradictoirement, l'exigence de liberté.

Cette question préoccupait beaucoup l'architecte allemand et elle constituait aussi le lieu où le Mouvement Moderne apparaissait le plus vulnérable. Le "standard", comme emprunt à la production industrielle de masse, risquait en effet de conduire à la liquidation de toute dimension esthétique dans l'œuvre architecturale, la rabaisant précisément à l'état de produit.

Gropius, conscient de ce point sensible dans l'armure moderniste dût argumenter sa conviction standardiste à diverses reprises: "Du point de vue artistique, il faut approuver les nouvelles méthodes de construction. La standardisation des éléments de construction aura pour résultat la salubre uniformisation des maisons et des quartiers nouveaux. On ne doit pas craindre la monotonie, car à partir du moment où l'on a satisfait à l'exigence fondamentale de la standardisation des seuls éléments, les édifices construits à partir de ces éléments seront, eux, aussi variés qu'on voudra. Leur "beauté" [notez là encore les guillemets, D.P.] viendra de l'usage des matériaux appropriés et d'une structure simple et claire... La standardisation ne restreindra certainement pas la part de création personnelle..." (27).

Ces idées, Le Corbusier les a lui-même appliquées autour des années 1920 dans le lotissement Frugès de Pessac, et l'on sait la manière dont les habitants ont reçu la "variété" de ces standards (28).

Mais c'est là, semble-t-il, dans le passage de la théorie à la pratique, qu'est apparu le problème : après avoir énoncé et précisé ses propositions, le Mouvement Moderne s'est efforcé de les mettre en application. Ce n'est peut-être pas l'idée du standard elle-même, ni la production massive à laquelle aspirait l'avant-garde, qui ont été les pierres d'achoppement de l'entreprise, mais plutôt les attributs formels de démarcation par lesquels le Mouvement Moderne voulait manifester sa rupture avec ces "concepts immobiliers de la maison" dont parlait Le Corbusier : l'abandon du toit, le rejet de la décoration...

En transférant d'une manière systématique et dogmatique les méthodes d'élaboration de produits industriels dont l'automobile était l'exemple le plus frappant -se rappeler la fameuse maison "Citrohan" de Le Corbusier-, le Mouvement Moderne dépouillait l'architecture de toute une accumulation historico-mythique, exprimée dans la ville, que l'analogie de la maison avec l'automobile rabaissait à un événement complètement anecdotique. En évacuant la valeur anthropologique de la maison, élément de base de la ville, cette mémoire de pierre, le "Docteur Purisme" et le "Prince d'Argent" (29), au lieu d'accompagner la société comme ils le pensaient, la canalisait sur la piste étroite de leurs obsessions modernistes.

Ainsi, au-delà du standard industriel, c'était une mise au pas qui était adressée aux habitants pour les conformer eux-mêmes à un standard social, décidé ailleurs, avec les éléments d'un langage de la nudité que l'avant-garde s'était elle-même forgée pour avoir son propre drapeau.

Le Mouvement Moderne a finalement donné dans l'aberration suivante : alors que le développement de l'activité artistique s'effectuait dans le sens d'une autonomie sans cesse croissante, passant d'une intégration sociale qui confondait autrefois l'œuvre d'art avec sa dimension rituelle et symbolique (fondement d'une adhésion idéologique de la communauté) à une contestation ou une distanciation sociale toujours plus marquées, le Mouvement Moderne réalisait sa rébellion contre l'Académie en prétendant à l'hégémonie spirituelle et sociale du système esthétique qu'il élaborait.

La trappe où il est tombé, et dans laquelle sa force contestatrice et sa verve innovatrice des débuts ont perdu leur éclat, est peut-être celle de sa reconnaissance par les forces sociales dominantes. L'art architectural moderne est alors devenu l'art officiel des Etats démocratiques, qui n'en restaient pas moins aussi des démocraties bourgeoises, tandis que les Etats totalitaires retournaient à l'Académisme palladien (30). Mais en devenant quasiment art officiel, l'architecture perdait en même temps l'énergie intérieure et le dynamisme créatif caractérisant l'art contemporain. L'extension du Mouvement Moderne, l'application pratique de ses thèses brisaient la dimension artistique qu'il contenait au départ, en accomplissant d'une manière vulgaire ce qui avait été son projet : la banalisation de l'œuvre d'art. Ce destin a été tout à fait celui de l'architecture moderne du logement (31).

Ce qu'il reste de tout cela est sans doute un vaste échec social, mais aussi architectural, d'où émergent peut-être les manifestes d'un héroïsme vain, comme le sont les Cités Radieuses de Le Corbusier, immeuble de standing ici, ruine potentielle à

cet autre endroit, monuments sculpturaux dont l'isolement dramatique est la condition d'œuvre d'art -même discutée- car il est vraisemblable que ces unités standardisées auraient, avec leur multiplication sur un même site, (comme cela étaient prévu à Rezé et à Saint-Dié), anéanti l'effet dramatique de leur solitude.

Le Corbusier n'a été compris qu'à demi-mot, mais sa vindicte théorique a conduit au pire des urbanismes ; tous les principes qu'il a dégagés dans ce domaine intègrent "l'esprit du temps" ; sur ce plan il en a été le porte-parole tonitruant, échouant sans doute lui-même, à ce niveau, dans ses propres unités d'habitation de grandeur conforme . Mais il est une dimension irrationnelle, ou en tout cas indicible, qui constitue le dépassement des vaines théories du Mouvement Moderne et projette la Cité Radieuse hors du temps, dans ce monde des œuvres d'art qui les distingue de la masse des produits créés par l'humanité. Qu'on encense ou qu'on condamne, la Cité Radieuse ne laisse pas indifférente, elle reste comme le message d'une époque, l'expression idéalisée et sublime d'une foi en la machine, comme outil de production de masse, d'égalitarisme social et de sociabilité.

En étant ainsi réduite à cette signification d'œuvre d'art, la Cité Radieuse perd le caractère d'exemplarité et de reproductibilité qu'elle portait comme projet d'habitat social de masse. Elle réintroduit par là-même cette contradiction qu'avait prétendu résoudre le XIXe siècle avec le Mouvement *Arts and Crafts* et le XXe siècle avec le Mouvement Moderne : l'effacement de la différence entre l'œuvre d'art et le reste des édifices, entre l'architecture et la construction, thème récurrent de la problématique de l'architecture comme activité artistique, nous allons y venir.

Mais auparavant il me faut prolonger la réflexion antérieure, sur intelligibilité et sensibilité, maîtrise du métier et appel à l'imagination, banalité et génialité, en pointant quelques autres difficultés de l'architecture, difficultés qui la distinguent parmi les arts dans sa relation avec la société. Elle est ainsi particulièrement troublée par deux aspects liés finalement entre eux : le but utilitaire très prégnant de cette activité, déjà maintes fois évoqué, et son intégration plus marquée, par ce fait-même, dans la sphère de la production sociale. Je ne veux pas dire par là que les autres domaines artistiques y échappent : la musique est aujourd'hui conditionnée par la production des instruments et celle des moyens de reproduction artificiels (disques...), comme la littérature par l'édition et l'édition elle-même par la télévision.

Malgré tout il me semble que ce degré de dépendance est beaucoup plus grand pour l'architecture, la plaçant dans un tout autre rapport à la commande, et sa production dans une toute autre relation à la société et aux moyens de production. Par ce fait même, tous les architectes du XIXe siècle et du XXe siècles ont été hantés par la menace d'effacement de la beauté dans la technique, au point que leurs contemporains aient pu y lire la fin de l'architecture comme Art, raison d'être d'un ouvrage fameux de Pierre Francastel (32), qui contredit cette thèse.

On peut se demander si cette interrogation anxieuse ne constitue pas, elle aussi, un prolongement de la coupure opérée par Kant entre "arts mécaniques" et "arts de génie", dont il faut noter par ailleurs qu'elle est elle-même située à l'intérieur d'une coupure plus fondamentale introduite par le même Kant entre le monde "nouménal"

de la philosophie et des Arts et le monde "phénoménal" des sciences positives. Cette coupure a sanctionné en logique le pouvoir du rationalisme positiviste du XIXe siècle, fondé sur le réductionnisme de la science physique et l'extraction du sujet observant la nature qu'il regarde, tente de comprendre et d'expliquer.

Le Nobel Ilya Prigogine a apporté, avec la philosophe Isabelle Stengers, des éclairages fort passionnants sur cette question. Contestant la négation qu'avait faite Kant d'une "diversité de points de vue scientifiques sur la nature" (33), il affirme la possibilité d'une "science ouverte" aux autres disciplines et celle d'une "complémentarité des savoirs" (34). Cette nouvelle manière de voir consacre la victoire des sciences nouvelles (la biologie en particulier) et la "vengeance des anciens chimistes" qui contestaient le point de vue des physiciens.

Habermas, dans son entreprise d'élaboration d'une raison communicationnelle a lui aussi critiqué les "canons méthodologiques des sciences exactes" (35) et distingué "sciences empirico-analytiques", "sciences historico-herméneutiques" et "sciences critiques" ; il a aussi souligné les opérations de reclassement des disciplines académiques au XVIIIe en Allemagne, en particulier l'accession de l'Art Médical à un statut scientifique (36). Ce déplacement, Viollet-le-Duc lui-même l'avait noté dans le système de rattachement des disciplines en France : "Il y avait sept arts libéraux au moyen-âge ; mais aujourd'hui plusieurs d'entre eux, comme la théologie, l'astronomie, la géométrie ont pris rang parmi les sciences, à moins que la Sorbonne, l'Observatoire, l'Ecole Polytechnique et la Faculté ne réclament" (37).

La grande séparation kantienne du "nouménal" et du "phénoménal" repose donc sur une base tout à fait relative, historiquement déterminée et conditionnée par une division des domaines de pensée et de création qui cède à la pression des physiciens du XVIIIe siècle, confirmés dans leurs thèses par les premiers succès de la révolution industrielle. Rien n'empêche que cette séparation soit mise en cause et que les disciplines qui vivaient retranchées dans l'ombre du modèle de la rationalité des sciences physiques, ou attirées vers elles dans une tentative désespérée d'importer leurs méthodes en elles-mêmes, sortent de ces ghettos disciplinaires.

L'architecture est peut-être la discipline artistique qui a vécu avec le plus d'intensité, j'y reviendrai, cette sujétion à l'empire (emprise) du modèle scientifique du XIXe siècle, y échappant comme par excuse, en se défendant de perdre son âme dans l'adhésion au standard, ou s'y laissant séduire en procédant à la mathématisation de la totalité de ses procédures de conception (38).

Très curieusement les domaines dont s'inspirait le Mouvement Moderne, en particulier celui de la production automobile et des objets domestiques (dont le mobilier) et dans lesquels il a lui-même inauguré un travail de création formelle dépassant les simples exigences de production, n'ont pas eu cette difficulté à intégrer une dimension artistique, sous la forme du design industriel. Il s'est créé à cet endroit un nouveau lieu d'expression artistique : il assume finalement l'objectif qui était celui du Mouvement Moderne et en premier lieu dans cet espace du quotidien qu'est la maison.

Cette réalité pourrait prouver au moins deux choses : d'une part Gropius n'avait pas tout à fait tort, son entreprise n'excluait pas potentiellement le succès, et d'autre part, dans la production industrielle elle-même, peut émerger une œuvre d'art, c'est-à-dire qu'il n'y a pas forcément contradiction entre production de masse et réussite artistique. Maintenant, à partir de là, un débat apparaît qui faisait l'actualité il n'y a pas longtemps encore ; de quelle culture relève l'objet offert à la consommation de masse, dont la démarche de création n'est pas nécessairement indifférente à des enjeux commerciaux quelquefois suspects (39) ? Quelle que soit la réponse à cette interrogation, on ne peut s'empêcher de noter que les objets de notre société industrielle ont tenu bonne place dans différentes expositions prestigieuses des années 70-80 (40).

Il y a pourtant deux différences essentielles qui distinguent encore l'architecture des autres pratiques artistiques et qui s'ajoutent à celles dont j'ai parlé plus haut (la fonction utilitaire et la pression de la commande) ; elles résident dans la profondeur historique, anthropologique et symbolique de l'architecture d'une part, dimension qui la distingue complètement de l'art ménager ou de l'automobile (objets d'une presque totale nouveauté) et dans le mode d'usage de l'architecture d'autre part, qui la situe hors des formes de consommation les plus courantes de la société industrielle.

Cette spécificité a engendré un ensemble de référents tant culturels au sens anthropologique que formels au sens plastique -un système de conventions- qui constituent des repères engrammés au plus profond des pratiques et représentations domestiques et des jugements de goût (41).

Dans cet ordre d'idée, l'origine de la maison est, pour les architectes, un thème obsessionnel de la fondation de la discipline : un jour ou l'autre les théoriciens ou les commentateurs de l'architecture reviennent à cette question de l'origine de l'architecture. On peut estimer que c'est elle, avec sa dimension historique et anthropologique irréductible, qui fait obstacle à ce que la maison, cet objet le plus simple en apparence, le plus répétitif de l'architecture, le plus élémentaire de la ville, devienne un produit consommable, indifférenciable, comme peuvent l'être d'autres objets de la société industrielle.

Un imaginaire social extrêmement profond, qu'a bien voulu nous rappeler Bachelard (42) parmi d'autres, traverse la maison, en fait le lieu de ressourcement de l'instance sociétale de base, la famille, mais aussi de l'individu (et cela de plus en plus), un lieu de protection, de renaissance et de survie, un microcosme a-t-on dit souvent, un univers en miniature, un cocon, un espace fœtal, je m'essouffle à résumer en quelques qualificatifs la densité inépuisable de ce concept. Il donne à la maison une dimension d'"immobilité", n'en déplaise à Le Corbusier, et une dimension de "permanence", pour rejoindre Aldo Rossi, exceptionnelles.

Architecture et cabane, architecture et construction

Mais en quoi la cabane, ce lieu de l'origine de l'architecture, concerne-t-elle cette éternelle question, qui s'évertue à distinguer l'architecture de ce qui n'en fait pas partie, l'architecture savante de la construction populaire ? Précisément parce que l'abri primitif pose le problème de la maison, à la fois comme espace premier de

l'architecture (et à ce titre problème de construction en même temps que d'architecture ou avant d'être problème d'architecture), et à la fois comme espace qui tend à échapper à l'architecte, ou bien parce ce dernier est appelé (attiré) par des programmes plus vastes ou bien parce qu'il n'arrive pas à lui donner la réponse correspondant à l'attente de celui qui habite, et qu'en conséquence une partie de la compétence requise se situe ailleurs, en particulier chez l'habitant lui-même.

L'historien d'art John Rykwert a consacré un fort beau livre à tout ce sujet (43). Il y montre comment les pratiques rituelles aussi bien que les remises en cause théoriques des architectes vont chercher dans la cabane primitive les "justifications" de la maison d'aujourd'hui ou de demain : "qu'elle soit mythique, religieuse, philosophique ou directement architecturale, la spéculation a fait de la cabane primitive un paradigme de l'art de bâtir, un étalon selon lequel évaluer, en quelque sorte, les autres édifices puisque c'est d'une si frêle origine qu'ils dérivent tous" (44).

Ainsi la cabane primitive constitue-t-elle le passage obligé de toute réflexion architecturale, qu'on y voit l'origine de l'architecture, comme Laugier ou la simple expression d'un "art mécanique", comme le dit Quatremère de Quincy, ne constituant à ce titre qu' "un bien pauvre prédécesseur des inventions grandioses du monde civilisé" (45). Même à l'époque la plus récente, le besoin de cette référence est maintenu, qu'il s'agisse de Loos, de Wright ou de Le Corbusier. Ce dernier en fera lui-même l'expérience pratique : son cabanon de Roquebrune était le lieu de son ressourcement estival, au bord de la pureté méditerranéenne, et le lieu de ses méditations sur l'espace minimal d'habitation.

En même temps l'évocation de cette cabane primitive appelle certains auteurs à parler à la fois de l'habitation des hommes, (et par extension de l'architecture populaire), et des constructions qui s'en distinguent par lesquelles l'architecture semble se démarquer de la simple construction : l'habitation des dieux et des morts, temples et mausolées, ce que le philosophe Hegel appelle, comme premier moment de la création architecturale, "l'architecture symbolique" (46).

Mise à part cette référence à la cabane primitive, inégalement estimée comme source de l'architecture, l'époque classique ignore largement le concept d'une architecture de l'habitation ou d'une architecture populaire, il semble que l'idée apparaisse avec évidence à l'époque romantique. Victor Hugo s'en fait ainsi l'interprète : "Les caractères généraux des maçonneries populaires sont la variété, le progrès, l'originalité, l'opulence, le mouvement perpétuel. Elles sont déjà assez détachées de la religion pour songer à leur beauté, pour la soigner, pour corriger sans relâche leur parure de statues et d'arabesques. Elles sont du siècle" (47).

Nous avons, avec Victor Hugo, une référence aux sociétés traditionnelles qui n'est pas sans correspondre et même inspirer l'admiration nostalgique de certains penseurs et architectes du XIXe siècle pour la société du Moyen-Age, sans doute plus l'urbaine que la rurale d'ailleurs. Elle anime le Mouvement Arts and Craft de William Morris : "Nous savons qu'au Moyen-Age, dit cet auteur, cottage et cathédrale étaient édifiés dans le même style et recouverts des mêmes ornements ; les dimensions, et dans certains cas, les matériaux différenciaient seuls les édifices humbles des édifices

importants. Et c'est seulement lorsque cette sorte de beauté s'installera à nouveau dans nos villes que nous aurons à nouveau une véritable école d'architecture ; lorsque chaque petite échoppe d'épicier de nos faubourgs, chaque apprentis sera naturellement adapté à sa destination et pourvu de beauté" (48).

Cette description de l'architecture urbaine médiévale repose sur une vision certes très idéale de la société ; elle alimente le mouvement romantique depuis Goethe, mais elle trouva aussi, en particulier avec Viollet-le-Duc, des interprétations bien plus soucieuses de la réalité historique. Viollet-le-Duc distinguait clairement le niveau artistique de la "forme du gouvernement" et, aussi admiratif ait-il été de l'architecture médiévale, il ne niait aucunement l'existence du "joug féodal" (49). Ainsi fait-il preuve de la plus grande rigueur historique dans son Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale en fouillant la documentation la plus élaborée de son temps (Guizot, Thierry, Michelet, Thiers, Tocqueville...).

Cette époque s'intéresse en tout cas d'une manière très sincère, voire même très scrupuleuse, à l'architecture domestique. Nous sommes loin du Hameau de Versailles où la reine s'amuse à la bergère (50), même si cette œuvre de Mique puise sa source dans le retour à la nature marquant ce moment historique préévolutionnaire. Autre illustration, L'histoire de l'habitation humaine de Viollet-le-Duc témoigne, au-delà de sa forme de fiction enfantine, d'une réelle préoccupation de l'auteur pour l'architecture domestique. Le voyage plonge dans l'histoire et tourne autour de la planète, à la mesure de l'exotisme que suscite l'expansion coloniale française, médite sur les traits universels de l'humanité et le génie spécifique des "races" (51).

Cette curiosité aura son équivalent à l'exposition universelle de 1889 où Charles Garnier présentera, grandeur nature, la reconstitution de "l'habitation humaine", allant de la grotte primitive à la maison des Incas en passant par celles des Lacustres, des Perses, des Scandinaves, des Esquimaux et des Peaux-Rouges (52).

Toutefois cette curiosité nouvelle pour l'architecture domestique n'est pas exactement un intérêt pour l'architecture populaire : la reconstitution des maisons est marquée par une idéalisation assez accentuée de l'architecture réelle, soucieuse de faire ressortir les caractères nationaux ou raciaux des habitations présentées. C'est plutôt la quête d'un idéal-type, qui anime la présentation, que la description objective. Avec une base documentaire sans doute beaucoup moins fiable, il y a là, en quelque sorte, un travail de reconstitution à la manière des villes antiques restituées dans les envois des pensionnaires de la Villa Médicis ou à la manière des édifices médiévaux restaurés par les Monuments Historiques. Aussi la latitude d'interprétation est-elle à la mesure de la liberté que prenait Viollet-le-Duc dans ses restaurations (53). Cette attitude contraste assez notablement avec celle des ingénieurs sociaux qui travaillaient à la même époque à partir d'enquêtes sur l'habitat ouvrier. Ces enquêtes, soucieuses d'exactitude sur les conditions de vie et d'hygiène, fournissent certains éléments de programme pour les projets de cités ouvrières (Le Creusot, Mulhouse, etc.) (54).

Ainsi, au tournant de ce siècle, le peuple, pour certains milieux progressistes, et à côté d'une certaine philanthropie qui se porte à son secours en vertu même des droits d'égalité et de fraternité formellement déclarés par la classe bourgeoise désormais

dominante, devient une force vitale de la société, un créateur collectif qui puise sa force dans un travail positif de transformation de la nature, complètement opposé à la folie destructrice de la société urbaine industrielle, marquée par l'égoïsme. Les idéologies socialistes du XIXe siècle ont toutes développé ce thème du peuple créateur. Zola dans son roman *Travail* (1899) fait se lever "des légions d'artistes" dont l'œuvre est à la fois marquée par la grandeur et la simplicité : "Il naissait un artiste en chaque ouvrier industriel, le travail de tous les métiers n'allait plus sans sa beauté innée, la beauté grande et simple de l'œuvre vécue, voulue, adaptée au service qu'elle devait rendre" (55).

Cette vision du futur, que Zola dresse pour l'avenir de la société industrielle, n'est pas sans rappeler des thèmes portés par le mouvement *Arts and Crafts* et plus tard le Bauhaus.

On peut ainsi trouver un écho de cette conception chez un architecte du XXe siècle qui fut précisément un lecteur passionné du *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo: Frank Lloyd Wright. Dans *The Future of Architecture*, Wright rapproche architecture populaire d'abstraction et cette réflexion lui permet d'appuyer la distinction qu'il opère entre architecture et construction. Ce point de vue est très intéressant dans la mesure où il contredit l'assimilation habituelle et facile entre architecture savante et beauté, d'une part, et construction populaire et médiocrité plastique, d'autre part.

"Nous pouvons voir à présent, dit Wright, en quoi l'architecture doit être distinguée de la simple construction. Cette dernière peut être totalement dénuée d'esprit créateur. Et il est bon de dire que l'esprit d'une chose en est la vie essentielle : il en est la vérité. Telle est la vraie conception d'une architecture vivante. (Suit un long passage sur l'abstraction de l'architecture où F.L. Wright évoque géométrie et mathématique, puis sur le caractère [abstrait, D.P.] des grands travaux humains qualifiés d'architecturaux).

"Nous devons constater, poursuit Wright, que la race humaine dans ce vaste témoignage si homogène a bâti d'autant plus noblement que ses moyens étaient limités, et qu'il lui fallait faire preuve d'imagination simplement pour construire" (56).

Ce constat fonde la théorie de l'architecture organique qui distingue F.L. Wright du Mouvement Moderne de Gropius et Le Corbusier : "Toutes constructions tirées de la terre et dressées sur la terre sont le reflet de l'esprit humain et de ses différentes pensées, vastes ou médiocres". Cette communion perdue et ruinée par le "mercantilisme" lui inspire la nostalgie d'une "harmonie parfaite" entre les constructions et "les anciennes coutumes populaires", elles-mêmes "influencées par le milieu environnant" (57).

Adolphe Loos, le stigmatiser de l'ornement, livrera lui aussi, pour sa part et dans un essai publié en 1909, des réflexions assez étonnantes sur l'architecte rurale et sa beauté : "Le paysan avait décidé de bâtir un abri pour lui-même, sa famille et son bétail, et il a mené sa tâche à bien. Tout comme son voisin, et ses ancêtres avant lui. Et comme l'animal guidé par son seul instinct. La maison est-elle belle ? Oui, de cette beauté de la rose et du chardon, de la vache et du cheval. D'où à nouveau, ma question : pourquoi l'architecte, qu'il ait ou non du talent, gâche-t-il la rive du lac ?

C'est qu'il n'a, à l'égal de presque tous les citadins, aucune culture. Il lui manque l'assurance du paysan qui, lui, en possède une... J'appelle culture cette harmonie (*Ausgeglichenheit*) entre les actes de l'homme et ses aspirations intérieures, qui seule assure une pensée et une conduite saines... " (58).

On retrouve ici l'idée d'une intervention humaine ayant le contenu d'un acte strictement intégré au contexte dans lequel il s'accomplit, sorte de communion entre une fin et le milieu, œuvre de nature donnant au terme "culture" qui le désigne une acception anthropologique d'une résonance étonnamment moderne. Loos développe ici un point de vue paradoxal, assignant la réalisation de la beauté au paysan et la responsabilité de la destruction du paysage à l'architecte. C'est un hymne à l'immédiateté, à l'absence d'artifice, à la sincérité, à la nature et à la tradition, une tradition qui s'oppose au "gaspillage de la force de travail" que la tradition académique continue d'entretenir à travers "l'ornement".

Même des architectes considérés comme plus académiques sont aussi porteurs de cette attention aux œuvres populaires. Les carnets de croquis d'Albert Laprade, par exemple, contrastent avec les envois de Rome, fourmillant d'innombrables détails observés dans les architectures les plus anodines et croqués aux cours de voyages multiples en Europe et au Maroc. Il fera de ses observations, minutieusement transcrites sur ses carnets de croquis, la matière de ses projets de quartiers "indigènes" marocains, réalisés sous la direction d'Henri Prost (59).

Du côté du Mouvement Moderne, l'importance donnée à la question du "logement du plus grand nombre" conduit les architectes de ce courant à s'intéresser eux aussi à l'architecture populaire. Le Corbusier étudie ainsi les enquêtes de De Foville sur l'architecture rurale (60). J'évoquais, en introduction, son intérêt pour l'ethnographie et les projets de Georges-Henri Rivière ; j'y reviens pour souligner, à titre d'exemple, l'admiration que suscite en lui l'architecture de Ghardaïa et de la Casbah d'Alger. Il est vrai qu'il fit de ces architectures non seulement la source de certaines de ses idées (la terrasse, le "canon" de lumière) mais aussi une arme de guerre contre l'architecture académique, sans que ses arguments soient parfaitement convaincants. Dans une illustration insérée dans "La Ville Radieuse", ouvrage paru en 1933, Le Corbusier met en parallèle deux croquis exprimant les coupes sur la "ville européenne" et la "ville arabe". La première est accompagnée de ce commentaire: "Stupidité, désastre urbanistique ; la rue pêle-mêle, la cour puits sinistre ; les civilisés vivent comme des rats dans les trous", tandis que la casbah d'Alger est qualifiée ainsi : "Chef d'Œuvre urbanistique : cellule, rue et terrasses, la cour adorable : les "barbares" vivent dans la quiétude, le bien-être" (61).

Les notes qui accompagnent les superbes croquis de Ghardaïa sont aussi stupéfiantes : en même temps cette admiration enthousiaste est déjà une lecture qui suggère des idées pour la création ou la confirmation d'idées en germe, celle du standard, celle du vide mobilier. Lisons ce commentaire : "L'équipement de chaque maison est standard. Tout y est vécu. Au printemps, l'arabe quitte la ville d'hiver et, à 3 ou 6 kilomètres, il entre dans sa maison d'été, dans la palmeraie. Il n'emporte avec lui que des tapis et des ustensiles de cuisine. Quel chef d'œuvre !" (62).

Au demeurant, pour beaucoup d'architectes du XIXe et du XXe siècles, l'architecture populaire, l'urbaine des villes médiévales d'Occident ou d'Orient comme l'architecture rurale, constituent des centres d'intérêt certains, soit comme référence nostalgique d'une unité et d'une totalité esthétiques perdues, soit comme espace de référence pour une architecture moderne.

Déconsidérée par l'Académisme le plus dur, celui qui a pour référence la monumentalité antique, et qui relègue la maison et le village rural au niveau de la simple construction, l'architecture populaire est valorisée par les inspirateurs du renouvellement architectural, qu'ils appartiennent au courant pittoresque (ou organique), issu d'*Arts and Crafts*, ou au Mouvement Moderne. Ce dernier en retient plutôt un certain nombre de principes, ayant tendance à considérer cette architecture comme le produit de conditions révolues : il est assez frappant de noter l'intérêt de Le Corbusier pour ce qui existe hors de la société occidentale, le mépris qu'il affichera pour les lotissements de la région parisienne. Sa collaboration (distante) avec Georges-Henri Rivière concernait d'ailleurs l'architecture rurale, quasi exotisée, ethnologisée par le développement de la société industrielle.

Finalement, cette sensibilité certaine à l'architecture populaire s'inscrit dans un mouvement intellectuel plus vaste, dans lequel interviennent par exemple les travaux des géographes tel qu'Albert Demangeon (63) et ceux des ethnographes tels que Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, fondateur du Musée des Arts et Traditions populaires (64). Le philosophe Alain participe aussi de cette sensibilité en consacrant tout un chapitre de son *Système des Beaux-Arts* à l'"Architecture populaire" (65). Il affirme combien il la préfère aux œuvres monumentales : "L'architecture populaire l'emporte de loin sur l'autre", et y voit, à travers la maison, la source d'inspiration des architectes: "Il est raisonnable de conclure qu'en tout pays l'architecte a toujours copié ce qui avait duré et ce qui plaisait, en essayant seulement de faire plus grand et plus solide". Par bien de ses passages, ce texte, qui souligne l'importance du métier, de l'art du maçon et son rôle dans la création architecturale, rejoint le combat contre les excès de l'ornement, expression du mensonge : "l'amour du beau gâte le beau, comme la musique ornée, l'architecture ornée, et la prose ornée le prouvent assez" (66).

L'intérêt qu'ont pu trouver les architectes à la construction populaire n'est pas sans rapport avec tout le contenu du chapitre qui, chez Alain, ouvre le *Système des Beaux-Arts* : "L'imagination créatrice". Tandis que l'Académisme et ses conventions prises et reprises, ajoutées et surajoutées, épuisaient la sensibilité et l'émotion, accompagnant symboliquement tous les privilèges d'une société qui tendait à reproduire, malgré les changements révolutionnaires, les inégalités qu'elle voulait abolir, les mouvements artistiques anti-académiques ont puisé dans les potentialités matérielles de l'industrie, l'âge d'or de l'histoire médiévale et (ou) la fusion écologique de l'architecture populaire, les arguments et la source d'une inspiration nouvelle, souvent très étroitement liée à la mission émancipatrice que les idéologies progressistes fixaient aux classes populaires. Ils constituaient en quelque sorte cette "matière" sans laquelle, selon Alain, "l'inspiration ne forme rien... ". "Il faut donc à l'artiste, à l'origine des arts et toujours, précise encore Alain, quelque premier objet ou quelque première contrainte de fait... Par quoi se trouve défini l'artiste, tout à fait autrement

que d'après la fantaisie. Car tout artiste est percevant et actif, artisan toujours en cela" (67).

Alors que le demi-académique Guadet en appelait à l'intuition et à l'inspiration pour composer avec des éléments d'architecture qu'il ne remettait pas en cause, les rationalistes tel que Viollet-le-Duc, mais aussi plus tard les modernes comme Le Corbusier, expriment plutôt une tendance à minorer le rôle de l'imagination dans le travail architectural : la raison guide la pensée qui invente à l'instar de la science, et ils ne sont pas sans reprendre l'adage de Pascal selon lequel "l'imagination est maîtresse d'erreur". Nuancions toutefois en remarquant qu'il s'agissait plutôt, chez l'auteur des Pensées, de ces croyances irrationnelles qui faisaient obstacle au positivisme de la science moderne.

En fait, bien des architectes modernes qui donnent dans la "théorie" refoulent dans leur œuvre dessinée ou construite une imagination qui, dans les écrits et les justifications théoriques, cherche des fondements de rationalité. Il est clair, par exemple, que c'est la réalité industrielle et le spectacle de ses objets qui stimulent chez Le Corbusier tout un imaginaire urbanistique et architectural se concrétisant par des projets réalisés ou pas. A contrario, le spectacle de la ville du XIXe, avec ses "rues corridors", et la lecture de Fourier provoquent l'inspiration d'un desserrement du tissu qui se traduira dans la fameuse trinité corbuséenne "soleil, espace, verdure". L'architecture populaire, prise elle-même comme lieu du monde réel en rapport d'étrangeté relatif à la société dominante, sert de matériau de base pour créer un autre espace d'habitation : c'est le cas, nous l'avons vu, de l'architecture du M'Zab algérien visitée par Le Corbusier.

Dans les architectures populaires, il y a sans doute deux ou trois choses qui ont plus particulièrement frappé les architectes du début du siècle. (Je laisserai de côté, ici, la découverte de l'art nègre, son influence sur le milieu de la peinture et par l'intermédiaire de cette dernière sur l'architecture). Ces deux ou trois choses me semblent concerner contradictoirement l'unité et le dépouillement d'une part, le fantasmagorique et l'originalité d'autre part.

Au XIXe la ville s'enfle et se désarticule : toutes les descriptions montrent un développement de la plus grande anarchie dont les prolongements sont également contemporains. Misère et désordre qualifient la ville moderne. C'est ce qui convie les architectes à se retourner vers le Moyen-Age ou le village populaire (expression d'un ordre supposé (la ville médiévale) ou réel (le village). Leur architecture est par ailleurs l'expression d'une unité avec la nature et d'une simplicité qui renvoient à la modestie des moyens, ressources de l'imagination technique et de la foi (la ville médiévale) ou du milieu (le village).

A côté de cet engouement pour une création populaire qui traduit une invention-imagination socialement partagée, se forme aussi la séduction pour l'œuvre débordante d'une rêverie réifiée illustrée le plus intensément par le palais du facteur Cheval. Sa célébrité doit sans doute beaucoup au surréalisme, et elle n'est pas étrangère non plus au poids que prend à partir de Baudelaire l'imagination, "reine des facultés".

Il y a là l'attraction contradictoire de deux tendances dans la création. La première renvoie à un monde où le processus créatif participe d'un imaginaire social qui enfouit, au cœur des pratiques sociales, intimement mêlée à elle, l'expression artistique. Cette dernière s'intègre au système de représentation sociale et l'inscrit dans la matière de l'architecture. Même dans l'architecture la moins monumentale, la domestique arabe par exemple, le zellige à dominante vert ou bleu renverra à la représentation de l'eau, source de vie et de sacré (les ablutions) dans l'imaginaire social arabe, et couvrira ainsi le sol et les murs du patio. En dehors de ses qualités strictement matérielles, le matériau exprime concrètement, à l'intérieur de la maison, l'écrin d'une vie protégée contrastant avec la nudité désertique de l'extérieur, conforme à cette division idéologique qui caractérise la société arabe, entre le domestique et le public, le féminin et le masculin, le monde quasi-utérin de la famille opposé au monde hostile et agressif du désert et de la société des hommes.

La seconde tendance renvoie à l'autonomie conquise du sujet qui peut exprimer son délire, sa révolte, sa liberté, ses provocations, sa différence dans l'œuvre d'art devenue indépendante de la société, comme la peinture et la sculpture ont conquis leur indépendance vis à vis de l'architecture, art au départ englobant. C'est l'imagination "reine des facultés" de Baudelaire. Avec cette autonomie se développe l'idée d'originalité, à en devenir une idée obsessionnelle et qualifiante de l'artiste, démarquant le "génie" du talent (68). L'imaginaire de l'artiste acquiert lui-même une forte autonomie vis à vis de l'imaginaire social, traduction très personnelle de son rapport au monde. Celui du facteur Cheval est ainsi celui des rêves de voyages inaccomplis d'un petit fonctionnaire de village.

La mission sociale que se donnait le Mouvement Moderne l'a sans doute rendu plus sensible à la première tendance qu'à la seconde, adoptée par des individualités isolées tels que Gaudi ou Bruce Goff, mais dont le renouvellement apparaît aujourd'hui effectif. Toutefois la référence à l'architecture populaire reste relativement marginale pour le Mouvement Moderne lui-même, dans la mesure où elle est l'expression d'un monde révolu, d'un espace rural ou médiéval aux antipodes de la perspective industrielle et urbaine qui est celle de la "ville radieuse". L'architecture vernaculaire n'est là, en fait, que pour mémoire, caution (alibi) de la mission sociale que prétend assumer le Mouvement Moderne.

D'ailleurs, aveuglé par cette perspective industrielle et urbaine, obsédé par la recherche d'une légitimité auprès du pouvoir, le Mouvement Moderne est resté relativement insensible aux manifestations de l'imaginaire social qui a pu se développer dans l'espace de la société industrielle : il décrit la masse urbaine comme un groupe social totalement dominé par les spéculateurs fonciers qui agissent en banlieue et fomentent l'individualisme petit-bourgeois, l'égoïsme et le désordre urbain.

Les diatribes de la Charte d'Athènes contre les banlieues, ces "antichambres sordides" de la ville (69) n'ont rien d'original (sinon qu'en d'autres textes de Le Corbusier elles assimilent trop facilement les lotissements spéculatifs et les cités-jardins, alors que ces dernières, au contraire, constituent une tentative de correction à l'incohérence de l'espace banlieusard). A la même époque, en effet, dans les années

trente, le Ministre de l'Intérieur Albert Sarraut dénonçait avec la même intensité (sans se donner véritablement les moyens pour y faire face) "le développement anarchique des cités suburbaines" (70).

Les travaux des historiens, des sociologues et des ethnologues ont montré depuis, et j'y reviendrai, que des logiques d'appropriation spécifiques aux milieux populaires étaient à l'œuvre dans ces espaces suburbains. Ces contributions permettent de les lire autrement qu'avec les lunettes d'un ordre idéal, transfert dans la ville et la banlieue d'un ordre capitaliste qui régnait dans l'usine. Cet ordre qui eut au XIXe siècle la figure spatiale de la cité ouvrière eut au lendemain de la seconde guerre mondiale le visage d'un type de cité ouvrière à l'échelle de l'Etat : la Z.U.P., et le texte inspirateur des formes urbaines qui s'y déployèrent ne fut autre que la Charte d'Athènes. Il mettait en œuvre dans la ville l'architecture urbaine fondée sur la "science du logis" et le "poème de l'angle droit".

A la fois sensible et circonspect à l'égard de l'idée d'une architecture populaire, voire sur sa résurgence, ma méfiance s'est accrue au fil des ans vis à vis de la bonne parole de l'avant-garde. Tout en prétendant éclairer les masses abusées par la spéculation ou les ruses de la consommation, cette bonne parole est devenue la triste réalité des grands ensembles. Sur ce terrain, espace des milieux populaires, encadré par l'architecture savante de la "science du logis" et du "poème de l'angle droit", un contre-aménagement a virtuellement essayé de s'exprimer, à travers toutes sortes de formes d'appropriation, dans l'espace hétéronome qui lui était imposé : détournements, contournements, additions, récupérations, subversions, etc., plus dans les pays du Tiers-Monde qu'en Europe d'ailleurs.

Le concept d'architecture populaire ne me semble pourtant pas adéquat pour désigner ces entreprises. Elles apparaissent somme toute désespérées, en face des puissances économiques, commerciales et étatiques qui pèsent sur la grande masse des populations. La fin des autarcies a aboli les mondes relativement fermés des siècles passés : ils permettaient peut-être l'émergence d'une architecture populaire liant le milieu physique et humain et donnaient leur caractère d'unité et leur diversité à ces "architectures sans architectes", permettant ainsi de penser l'existence générale d'une architecture vernaculaire. Celle-ci intéresse les ethnologues et les historiens, et peut-être davantage, désormais, les derniers que les premiers. Celle qui pourrait s'exprimer aujourd'hui ne le fait que par bribes et traces éparses, dans les diverses formes d'appropriation mentionnées plus haut.

Pour caractériser les forces intellectuelles qui les suscitent deux concepts ont été avancés, parmi d'autres, sur lesquels je reviendrai : Henri Raymond a parlé de la "compétence" de l'habitant (71) et Georges Balandier a parlé de "contre-imaginaire" des résidents (72). Il m'apparaît intéressant de rapprocher ces deux notions dont la direction me semble de même nature : la première affirme l'existence d'une forme de savoir de l'habitant sur son habitat, dont le principal mode d'expression est langagier. Cette forme de savoir confirme ou infirme une autre compétence sur l'habitat, possédée par ceux qui le mettent en œuvre, en premier lieu l'architecte, mais aussi le maître d'ouvrage et l'Etat, et que Le Corbusier a appelé la "science du logis". Pour sa part la compétence de l'habitant a trait aux usages de l'habitat et constitue une espèce

de vérification expérimentale de la "science du logis", démontrant l'éventuelle incompétence de ceux qui en sont les détenteurs officiels.

Le "contre-imaginaire bâtisseur" me paraît de son côté renvoyer à un mode d'expression qui tend vers une appropriation matérielle, rituelle, voire même artistique de l'espace urbain. C'est l'expression en quelque sorte d'une potentialité artistique atrophiée par les conditions contextuelles de son environnement.

Cette "architecture en miettes" dévoile non seulement l'expression des pratiques sociales, mais aussi la potentialité d'expression artistique dont elles sont porteuses. Si cette expression, comme le pensent beaucoup, est de l'ordre du laid, je dirai alors avec Adorno que "le laid doit constituer ou pouvoir constituer un moment de l'art" (73). Des recherches sur cette "architecture en miettes" me paraissent du plus grand intérêt ; elles permettent d'identifier les parcelles d'incompétence de l'architecture savante, d'y proposer des réponses, et pour cela la contribution des sciences sociales est essentielle. J'y reviendrai dans le dernier chapitre.

Au demeurant, "compétence" et "contre-imaginaire" nous renvoient encore vers le couple contradictoire de l'intelligible et du sensible et vers ce mouvement de balancier, qui, dans l'histoire de la production intellectuelle, met en opposition ou en dialogue, en équilibre ou en rapports de domination, l'art et la science. Cette relation difficile donnera la matière du prochain chapitre.

Les années 80 semblent avoir inauguré, en architecture et trop excessivement selon moi, le reflux des méthodes rationnelles de création au profit d'un formalisme que les premières avaient sans doute trop longtemps refoulé. Ce changement intervient au cœur d'une société où les valeurs individuelles (et en particulier la figure de l'artiste solitaire) reviennent en force. Il coïncide également avec la remise en cause, par la communauté scientifique, du schéma ultra-positiviste de la science du XIXe siècle, plaçant comme deux cultures strictement opposées l'artistique et la scientifique. Plutôt qu'à la course en avant vers l'œuvre géniale et solitaire, encouragée par le "star-système", c'est à l'idée de cette "nouvelle alliance" entre culture artistique et scientifique que je me rallierais aussi personnellement pour l'architecture.

Un dialogue est en effet désormais réouvert entre l'Art et la Science qui n'est pas univoque : il n'attire pas l'art sur le terrain de la science en soustrayant chaque fois les bribes d'existence autonome de l'art, ainsi aspiré par l'explication scientifique, de ses propres procédures d'invention et de création. La science doit désormais compter avec l'art et reconsidérer ses oublis et ses aveuglements à la lumière des réflexions et des questions posées par cette culture. De ce point de vue, Edgar Morin rejoint Ilya Prigogine lorsqu'il dit qu'"il n'est plus besoin de grande démonstration pour savoir que l'art est indispensable à la science, puisque le sujet, ses qualités, ses stratégies y auront un rôle d'autant plus reconnu et d'autant plus grand" (74). Ici se scelle "l'alliance" nécessaire sur laquelle avait déjà conclu Jacques Monod, antidote à cette "contradiction mortelle" qui voit "les sociétés modernes, tissées par la science, vivant de ses produits en (devenir) dépendantes comme un intoxiqué de sa drogue. Elles doivent leur puissance matérielle à cette éthique fondatrice de la connaissance et leur

faiblesse morale aux systèmes de valeurs, ruinés par la connaissance elle-même, auxquelles elles tentent de se référer" (75). Le chapitre qui suit nous fera entrer, pour ce qui concerne l'architecture, dans le vif de ce sujet.

NOTES

- (1) Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, p. 19.
- (2) Jean Lacoste, *L'idée de beau*, Bordas, Paris, 1986, p. 79.
- (3) Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), traduction F. Alquié, Gallimard, Paris, 1985, p. 139.
- (4) Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, traduit et présenté par Pierre Quillet (édition allemande, Hambourg, 1932), Fayard, Paris, 1966, pp. 392 sq.
- (5) Julien Guadet, *Eléments et théorie de l'architecture*, Librairie de la Construction Moderne, Paris, s.d. (1902 ?).
- (6) E. Kant, op. cit., p. 262.
- (7) Ibid., p. 259.
- (8) E. Kant, op. cit., p. 261.
- (9) Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Morel, Paris, 1863, pp. 4 sq.
- (10) E.E. Viollet-le-Duc, op. cit., p. 25.
- (11) E. Cassirer, op. cit., p. 375.
- (12) E. Kant, op. cit., p. 262.
- (13) Hegel affirme pour introduire ses *Leçons sur l'esthétique*: "Cet ouvrage est consacré à l'esthétique, c'est à dire à la philosophie, à la science du beau artistique, à l'exclusion du beau naturel." (G.W.F. Hegel, *Esthétique* (1820-1829), réédition Champs Flammarion, Paris, 1979).
- (14) E.E. Viollet-le-Duc, op.cit., p. 29.
- (15) Viollet-le-Duc, *Histoire d'un hôtel de Ville et d'une cathédrale*, Hetzel, Paris, 1877, (réédition Mardaga, Bruxelles, 1978).
- (16) Viollet-le-Duc, *Entretiens*, op. cit., p. 30.
- (17) Giulio Carlo Argan, *Gropius et le Bauhaus*, (édition italienne, Turin, 1951), Denoël-Gonthier, Paris, 1979, p. 37.
- (18) Cité par G.C. Argan, op. cit., p. 53.
- (19) "Ce que nous avons fait, ce que nous ferons", in *L'Esprit Nouveau* n° 11-12, p. 1213, (cité par Joseph Abram, "Hiératisme et modernité : la revue L'Esprit Nouveau", in *Les Cahiers de la Recherche Architecturale* n° 12, Paris, nov. 82, pp. 8-21).
- (20) Christian Borngraeber, "Francfort, la vie quotidienne dans l'architecture moderne", in *Les Cahiers de la Recherche Architecturale* n° 15-17, Marseille, 1er trimestre 1985, pp. 14-123.
- (21) Walter Gropius in "Architektur" (fischer-bücherei, Francfort-Hambourg, 1956) cité dans le catalogue : *BAUHAUS*, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1969, p. 14.
- (22) Ibid., p. 16.
- (23) Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923, réédition Arthaud, 1977, p. 188.
- (24) *BAUHAUS*, op. cit., p. 20.
- (25) Ibid., pp. 15-16.

- (26) Theodor-W. Adorno, *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez (édition allemande, Francfort, 1970), Klincksieck, Paris, 1982, p. 192.
- (27) *BAUHAUS*, op. cit., p. 81.
- (28) Philippe Boudon, *Pessac de Le Corbusier*, Dunod, Paris, 1969.
- (29) Anatole Kopp, *Ville et Révolution*, Anthropos, Paris, 1967, pp. 263 sq.
- (30) Tom Wolfe, *Il court, il court, le Bauhaus*, (édition américaine, 1981), Mazarine, Paris, 1982.
- (31) Christian Borngraeber, "Les prétentions sociales de la Nouvelle Architecture et leur échec dans le nouveau Francfort", in catalogue *Paris Berlin*, Centre G. Pompidou, Paris, 1978, pp. 373-379.
- (32) Pierre Francastel, *Art et technique*, Minuit, Paris, 1956.
- (33) Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, Paris, 1979, pp. 101-102.
- (34) Ibid., pp. 285-293.
- (35) Jürgen Habermas, *La technique et la science comme idéologie*, traduit et préfacé par Jean-René Ladmiral (édition allemande, Francfort, 1968), Gallimard, Paris, 1973.
- (36) Ibid., p. 83.
- (37) Viollet-le-Duc, *Entretiens*, op. cit., p. 11.
- (38) Luc Ferry, dans un ouvrage récent (*Homo Aestheticus*, Grasset, Paris, 1990) insiste également sur ces références velléitaires à la science dans les positions de l'avant-garde, en particulier picturale.
- (39) Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987.
- (40) Marion Segaud, *Esquisse d'une sociologie du goût en architecture*, Thèse d'Etat, Université de Paris X-Nanterre, 1988.
- (41) *Paris/Berlin* (1978), *Paris/Moscou* (1979), *Paris/Paris* (1981) au Centre G. Pompidou.
- (42) Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.
- (43) John Rykwert, *La maison d'Adam au paradis*, (édition américaine, Chicago, 1972), Le Seuil, Paris, 1976.
- (44) Ibid., p. 228.
- (45) Ibid., p. 41.
- (46) G.W.F. Hegel, op. cit., T 3, pp. 26-27.
- (47) Cité par Françoise Choay, *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Le Seuil, Paris, 1965, p. 406.
- (48) William Morris, *Art Wealth and Riches*, conférence prononcée le 6 mars 1883, cité par Françoise Choay, op. cit., p. 178.
- (49) Viollet-le-Duc, *Entretiens*, op. cit., p. 30.
- (50) Georges Gromort, *Le Hameau de Trianon*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1928.
- (51) Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, Hetzel, Paris, 1875.
- (52) Ch. Garnier et A. Ammann, *L'habitation humaine*, Hachette, Paris, 1892.
- (53) "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." (E.E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Morel, Paris, 1875, article "Restauration". Voir aussi Stephen Bayley, "Viollet-le-Duc et la restauration" in

catalogue *Viollet-le-Duc*, centenaire de la mort à Lausanne, Musée Historique de l'Ancien Evêché, Lausanne, 1979.

(54) Voir à ce sujet R.H. Guerrand, "Espaces privés", in *Histoire de la vie privée*, ouvrage collectif sous la direction de Ph. Ariès et G. Duby, T 4 (sous la direction de Michelle Perrot), Le Seuil, Paris, 1987, pp. 349 sq.

(55) Emile Zola, *Travail*, Fasquelle, Paris, 1901, p. 582.

(56) Franck Lloyd Wright, *L'avenir de l'architecture*, (édition américaine, New-York, 1953), Denoël-Gonthier, Paris, 1982 pp. 42 et 44.

(57) Ibid., p. 40.

(58) Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, Vienne, 1962, cité par J. Rykwert, op. cit., p. 24.

(59) Albert Laprade, *Croquis*, Vincent, Fréal et Cie, Paris.

(60) Brian Brice Taylor, *Le Corbusier et Pessac*, Fondation Le Corbusier, Paris, 1972, p. 11.

(61) Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Vincent, Fréal et Cie, Paris, 1933, p. 230.

(62) Ibid., p. 232.

(63) Albert Demangeon, "L'habitation rurale en France, essai de classification", in *Annales de géographie*, XXIX, n° 161, septembre 1920, pp. 351-373.

(64) *Ethnologie Française*, T 16, n° 2, Paris, avril-juin 1986.

(65) Alain, op. cit., pp. 194-198.

(66) Ibid., p. 196.

(67) Ibid., p. 35.

(68) Voir à ce sujet T.W. Adorno, op. cit., pp. 229 sq.

(69) Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Minuit, Paris, 1957, réédition Points, Paris, point 22, p. 96.

(70) Cité par Jean-Claude Delorme, "Les plans d'aménagement et d'extension des villes françaises", in *Les Cahiers de la Recherche Architecturale* n° 8, "De l'art urbain à l'urbanisme", avril 1989, Paris, p. 24.

(71) Henri Raymond, *L'Architecture, les aventures spatiales de la Raison*, CCI-Centre G. Pompidou, Paris, 1984, pp. 178 sq.

(72) Georges Balandier, *Le détour*, Fayard, Paris, 1985, pp. 236 sq.

(73) T.W. Adorno, op. cit., p. 67.

(74) Edgar Morin, *Science avec conscience*, Fayard, Paris, 1982, p. 317.

(75) Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*, Seuil, Paris, 1970, p. 221.

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)