



HAL
open science

”L’ordre bâti”

André Scobeltzine

► **To cite this version:**

André Scobeltzine. ”L’ordre bâti” : Esquisse pour un état des lieux. [Rapport de recherche] 0059/76, Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA). 1976. hal-03087647

HAL Id: hal-03087647

<https://hal.science/hal-03087647>

Submitted on 24 Dec 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.

Contrat n° 74.73.018.00.202.75.01.

" L'ORDRE BATI "

Esquisse pour un état des lieux.

Rapport de fin d'étude.

EA Paris Malaquais



0115523

Octobre 1976

A. Scobeltzine
Architecte D.P.L.G.
9, rue de Béarn
92210 Saint-Cloud

Esquisse pour un état des lieux.

"Bâtir est beau mais exige beaucoup d'abnégation et de fatigue, surtout si nous ne savons pas ce que nous construisons".

György Konrad "Les Fondateurs".



Contrat n° 74.73.018.00.202.75.01. Rapport de fin d'étude.
Responsable: A. Scobeltzine, avec la participation de:
J. Etienne, B. Faraggi, F. Lacroix, H. Siegrist. *CORDA*

UPA 1
SERVICE
DOCUMENTATION

N° d'enregistrement
de la Bibliothèque

7684

SOMMAIRE

NOTES DE LA REDACTION.

Note du rédacteur page 3

Préambule page 7

Plan de l'étude.

La fin des temps page 10

L'étude entreprise ici se subdivise en plusieurs parties.

La main mutilée page 24

l'architecture contemporaine à travers ses diverses

Le clair, le propre et le transparent page 43

vis à vis de "la main ouvrière et usagère", vis à vis

Décomposer-juxtaposer page 67

vis à vis des principes de "décomposition et de jux-

La consommation des modèles page 82

Ces thèmes descripteurs ont été choisis de façon empi-

Note sur "le spectre du travail" page 97

ment architecturaux et pouvaient servir de dénominations

Note sur quelques expériences page 105

autres témoignages de notre modernité.

Visite aux A.T.P. page 107

trouvés en présence d'un corpus de principes d'ordre et

d'a priori participant à un même système de pensée do-

minant, dont ils ont cherché la genèse et les raisons

d'être.

Pour ce faire, dans une autre partie, ils ont obser-

vé, de façon ponctuelle, quelques phases des processus

ordinaires d'élaboration d'une architecture (le travail

dans les industries produisant des matériaux ou des

composants, le travail sur les chantiers, dans les a-

gences d'architecture et les bureaux d'étude...) et se

sont interrogés sur la façon dont les divers intervenants pouvaient se situer concrètement dans leur environnement social quotidien par rapport aux principes d'ordre et aux a priori précédemment définis.

NOTE DE LA REDACTION.

Dans une dernière partie, les auteurs ont observé un certain nombre d'œuvres et de pratiques se situant en rupture par rapport au système de pensée précédemment défini, et se sont interrogés sur les probabilités de développement de telles expériences, en imaginant, notamment, quels groupes sociaux pouvaient avoir intérêt à les soutenir et à voir évoluer les

Plan de l'étude.

L'étude entreprise ici se subdivise en plusieurs parties. Dans les premières, ses auteurs ont cherché à décrire l'architecture contemporaine à travers ses diverses "attitudes" vis à vis du "temps et de l'histoire", vis à vis de "la main ouvrière et usagère", vis à vis des notions de "clair, de propre et de transparent", vis à vis des principes de "décomposition et de juxtaposition" et vis à vis de la notion de "modèle". Ces thèmes descripteurs ont été choisis de façon empirique parce qu'ils débordaient une problématique purement architecturale et pouvaient servir de dénominateurs communs entre l'expression monumentale et d'autres témoignages de notre modernité.

Ces "attitudes" une fois précisées, les auteurs se sont trouvés en présence d'un corpus de principes d'ordre et d'a priori participant à un même système de pensée dominant, dont ils ont cherché la genèse et les raisons d'être.

Pour ce faire, dans une autre partie, ils ont observé, de façon ponctuelle, quelques phases des processus ordinaires d'élaboration d'une architecture (le travail dans les industries produisant des matériaux ou des composants, le travail sur les chantiers, dans les agences d'architecture et les bureaux d'étude...) et se

sont interrogés sur la façon dont les divers intervenants pouvaient se situer concrètement dans leur environnement social quotidien par rapport aux principes d'ordre et aux a priori précédemment définis.

Dans une dernière partie enfin, ils ont observé un certain nombre d'oeuvres et de pratiques se situant en rupture par rapport au système de pensée précédemment défini, et se sont interrogés sur les probabilités de développement de telles expériences, en imaginant, notamment, quels groupes sociaux pouvaient avoir intérêt à les soutenir et à voir évoluer les principes d'ordre et les a priori actuellement dominants au profit de ceux quelque peu différents qui se font jour à travers ces tentatives hétéroclites.

Problèmes d'écriture.

Les auteurs ont cherché délibérément une forme d'exposé en rupture avec le langage pratiqué habituellement dans les travaux de recherche. Ils ont utilisé le dialogue et ont souvent mêlé des informations de niveaux différents avec des descriptions anecdotiques, des souvenirs personnels et des croquis qui ne sont pas toujours de purs documents descriptifs.

Ils se défendent, bien sûr, que ce soit là pur souci d'originalité, et prétendent que la mise en cause de l'exposé scientifique classique était, vu leurs objectifs, une nécessité épistémologique. "En effet, disent-ils, les "attitudes" contemporaines que nous étudions vis à vis du temps et de l'histoire, vis à vis des notions de clair, de propre et de transparent, vis à vis des principes de décomposition et de juxtaposition etc... n'imprègnent pas uniquement l'architecture, mais aussi,

apporter aux chapitres exposés ici, et être alors en mesure de présenter leur texte en vue d'une publication. et c'est ce que nous nous efforçons de montrer, l'ordre habituel des discours et des raisonnements, et ceux, notamment, en vigueur dans les sciences humaines. Sachant cela, nous ne pouvons acquiescer un minimum de recul, face à ces attitudes que nous observons, qu'en nous situant légèrement en rupture dans notre démarche et notre langage (ainsi que dans notre pratique professionnelle) par rapport à ces a priori et à ces principes d'ordre."

Au delà de cette pétition de principe, un de leurs objectifs était, et est, d'écrire un livre illustré qui puisse proposer une lecture pertinente de notre architecture à un public qui ne soit pas formé exclusivement de spécialistes, et cela les a confortés dans leur désir d'utiliser un langage simple et suggestif, quitte à ne pas toujours être rigoureux dans leur formulation, ou exhaustifs.

Ces a priori concernant la forme même de l'étude font que d'aucuns pourront déplorer, dans le texte qui suit, de nombreuses lacunes: absence d'exposé méthodologique préliminaire, absence de bibliographie et de références en notes etc...

En outre, les auteurs n'ont pu, dans les délais qui leur étaient impérieusement impartis, rédiger sous la forme "littéraire" qu'ils avaient choisie que les cinq premiers chapitres de leur étude, si bien que les deux chapitres restants, qui sont pourtant essentiels, ne seront ici qu'esquissés sommairement, et que l'on n'y trouvera que des commentaires graphiques prévus pour accompagner le texte définitif.

Note: les auteurs pensent avoir, d'ici quelques mois, achevé le travail de mise au point des deux derniers chapitres, ainsi que les corrections et compléments à

apporter aux chapitres exposés ici, et être alors en mesure de présenter leur texte en vue d'une publication.

PREAMBULE.

Note:

La suite des textes présentés ici sont provisoirement rédigés sous forme de dialogue entre deux "auteurs" fictifs: A. et S. qui se distinguent par leurs types de pré-occupations, S. étant un chercheur se plaisant à l'analyse et A. un amateur d'architecture quelque peu impulsif et très méfiant en ce qui regarde la recherche.

A: amateur
S: spécialité

A. - Tout cela me paraît un peu trop habile pour être bonnête; un peu trop bien tracé comme les nouveaux quartiers où l'on veut nous faire vivre, et je n'ai pas envie de servir de faire-valoir à ton exposé.

S. - Si je te demande, justement, de collaborer à cette étude c'est que je connais ta méchanceté, ta répugnance face à l'architecture contemporaine, et ton attirance pour les empreintes étranges des architectures et des civilisations passées. Et je pense que tu peux m'aider à rompre la contradiction épistémologique à laquelle je risque de me laisser prendre parce que tu es, sans doute moins que nous autres chercheurs, partie prenante du système de pensée dominant.

PREAMBULE.

S. - J'ai émis l'hypothèse, dans cette enquête à laquelle je te convie, qu'il existait actuellement des attitudes spécifiques à notre époque à propos du temps et de l'histoire, de la main et du corps, de la lumière et de la transparence, ainsi que quelques principes généraux de composition permettant d'appréhender et d'organiser toutes sortes de phénomènes.

Si cette hypothèse est juste, ces attitudes et ces principes d'ordre doivent s'exprimer naturellement dans les créations originales de notre temps et, notamment, dans notre architecture, et nous devons pouvoir, en observant cette dernière, les discerner et en préciser la nature.

A. - Tout cela me paraît un peu trop habile pour être honnête; un peu trop bien tracé comme les nouveaux quartiers où l'on veut nous faire vivre, et je n'ai pas envie de servir de faire-valoir à ton exposé.

S. - Si je te demande, justement, de collaborer à cette étude c'est que je connais ta méchanceté, ta répugnance face à l'architecture contemporaine, et ton attirance pour les empreintes étranges des architectures et des civilisations passées. Et je pense que tu peux m'aider à rompre la contradiction épistémologique à laquelle je risque de me laisser prendre parce que tu es, sans doute moins que nous autres chercheurs, partie prenante du système de pensée dominant.

- A. - Si tu veux que l'on discute ensemble, il faudra que tu t'efforces de t'expliquer dans un langage concret à partir de choses qui te tiennent à coeur. Que je puisse sentir ce que tu cherches vraiment, et que tu renonces aux discours lisses et abstraits comme des immeubles modernes et à toutes ces "contradictions épistémologiques" auxquelles tu fais référence avec des lèvres gourmandes.
- S. - Oui, mais moi aussi je peux t'aider à sortir de ton car-
- S. - Mon souci, si j'essaie de parler naïvement, est de ne pas faire une critique de l'architecture contemporaine qui soit composée sur les mêmes principes d'ordre et qui exprime les mêmes "attitudes" que cette architecture même que j'observe; ou, en d'autres termes, de ne pas conforter inconsciemment, par la structure de mon exposé, ce que, consciemment, je m'efforce de démonter et de critiquer.
- A. - Si je comprends bien, tu n'es pas très à l'aise dans ton rôle de chercheur, et tu penses que toi et tes collègues, bien que ne produisant que des discours souvent obscurs et, apparemment inutiles, avez aussi, comme par mimétisme, une part de responsabilité dans le désastre de l'architecture contemporaine.
- S. - En quelque sorte.
- A. - Et tu penses que si tu parviens à installer un hublot de verre sur ton crâne pour observer la structure même de ta pensée en permanence, tu n'en seras pas plus avancé pour autant n'ayant aucune référence pour en modifier le fonctionnement.

S. - C'est un peu ça.

LA FIN DES TEMPS.

A. - Et tu penses que moi, parce que je suis étranger à ton univers, je puis t'aider à sortir de ce jeu de miroirs dans lequel tu t'es enfermé?

"...l'instrument formel...perd volontairement tout recours

S. - Oui, mais moi aussi je peux t'aider à sortir de ton cercle car, être passéiste comme tu l'es, rivé à de vieilles nostalgies, buté dans une opposition narquoise et intuitive, cela n'a guère d'efficacité pour s'opposer à l'évolution en cours et tenter de l'infléchir quelque peu. Tu en conviendras.

R. Barthes

"Le degré zéro de l'écriture"

1953.

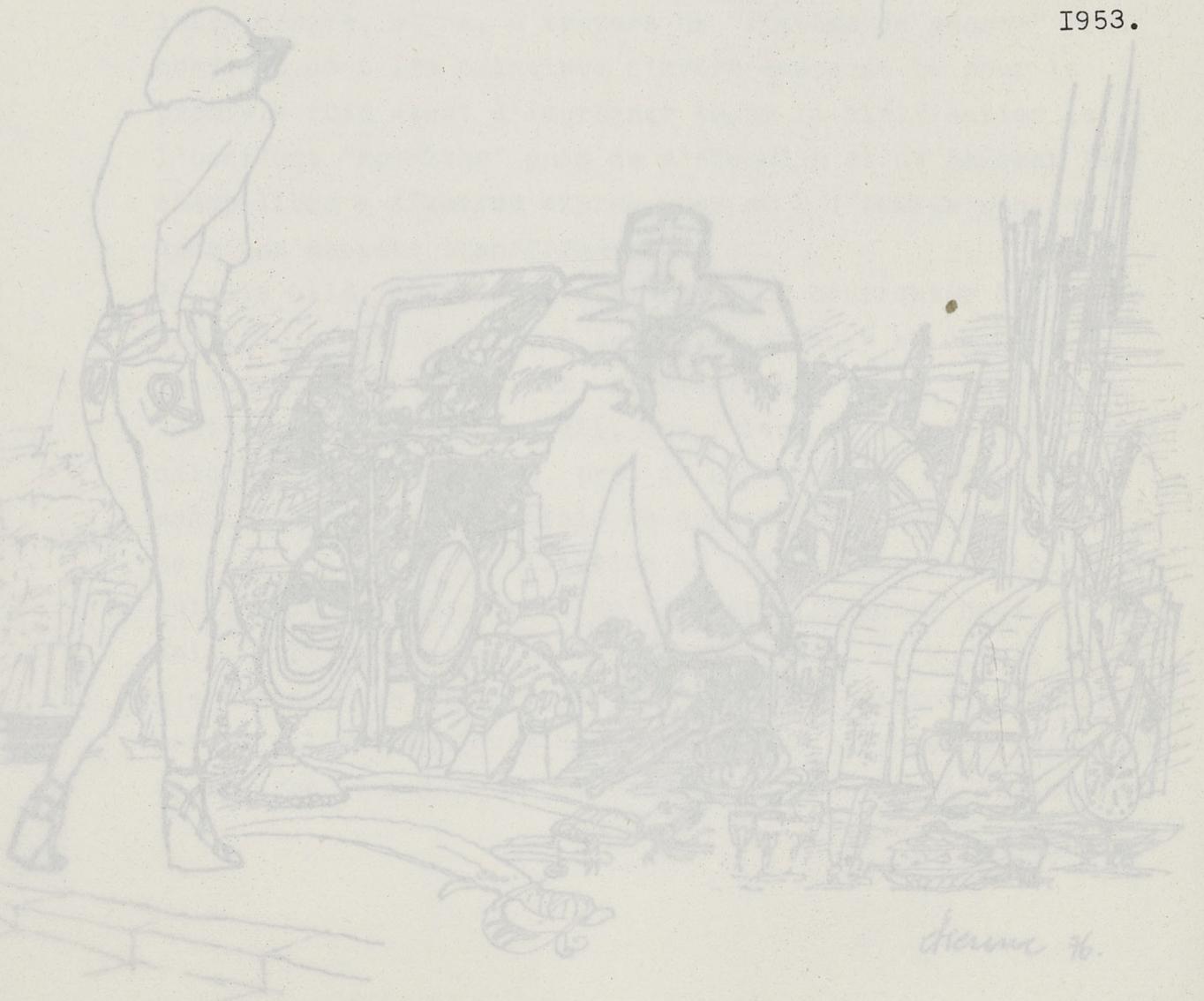
LA FIN DES TEMPS.

"...l'instrument formel...perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture le temps, c'est à dire une puissance dérivante porteuse d'Histoire."

R. Barthes

"Le degré zéro de l'écriture"

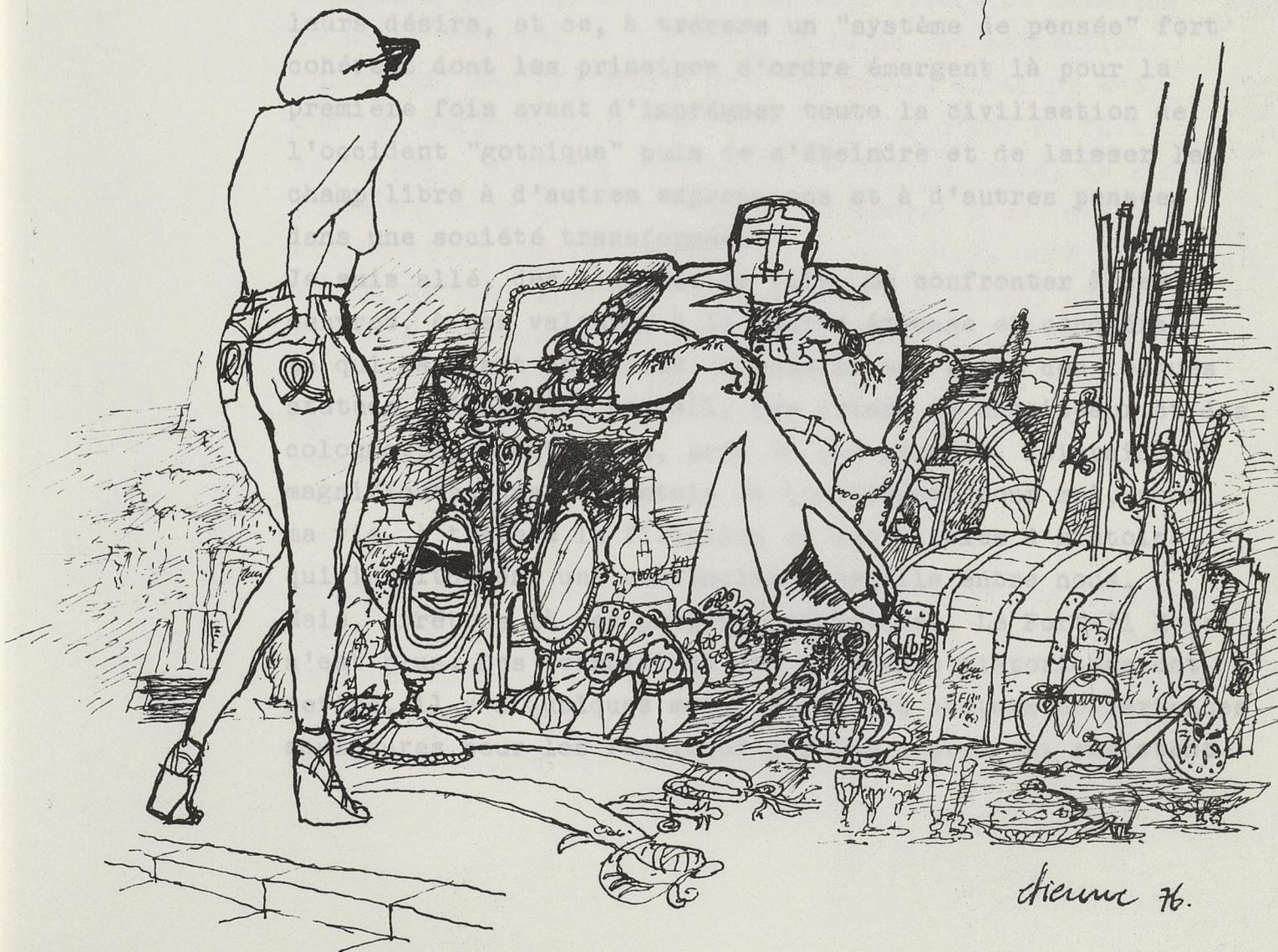
1953.



charme 76.

LA FIN DES TEMPS

A. - Il y a un peu plus de...
dal en tout fort différent...
fié à Chartres, autour de la façade...
thédrale, un ensemble d'architecture...
vitraux où s'exprime vigoureusement...
aspirations et...
desirs, et ce, à travers un "système de pensée" fort...
dont les principes d'ordre émergent là pour la...
fois avant d'explorer toute la civilisation...
l'occident "gothique" sans le...
libre à d'autres... et à d'autres...
société...
confrontar...



deuxième 76.

plus fermement à la pollution et aux outrages du temps. De nouveaux masques, soigneusement reconstitués, mais aux traits néanmoins un peu lourds et aux sourires figés, ont pris la place des visages que j'avais connus et aimés, et le jaillissement des ornements, qu'épousait le mouvement de la main et de l'outil sur des

LA FIN DES TEMPS.

A. - Il y a un peu plus de huit cents ans, dans un monde féodal en tout fort différent du nôtre, des hommes ont édifié à Chartres, autour de la façade occidentale de la cathédrale, un ensemble d'architecture, de sculptures et de vitraux où s'exprime vigoureusement leurs aspirations et leurs désirs, et ce, à travers un "système de pensée" fort cohérent dont les principes d'ordre émergent là pour la première fois avant d'imprégner toute la civilisation de l'occident "gothique" puis de s'éteindre et de laisser le champ libre à d'autres expressions et à d'autres pensées dans une société transformée.

Je suis allé, des dizaines de fois, me confronter à ces oeuvres, à ces valeurs, à la pensée étrange et conquérante qui marquait ces lieux; m'asseoir aux pieds des longues statues colonnes du portail, des frises de chapiteaux et des colonnettes à entrelacs, près de ces parents, lointains et magnifiques, que je tentais de questionner pour moi, pour ma vie, à travers la filiation de ces siècles d'histoire qui instituaient une continuité charnelle entre nous.

Mais, arrêtons là ces propos nostalgiques. Le Portail Royal n'est plus. Des techniciens des monuments historiques ont retiré, il y a quelques mois, certaines statues et certaines sculptures pour les remplacer par des copies qui résistent

plus fermement à la pollution et aux outrages du temps. De nouveaux masques, soigneusement reconstitués, mais aux traits néanmoins un peu lourds et aux sourires figés, ont pris la place des visages que j'avais connus et aimés; et le jaillissement des ornements, qu'épousait le mouvement de la main et de l'outil sur des arabesques chargées de sens pour ceux qui les ont créés a été recopié servilement par une main de robot pour donner une sorte d'illusion grossière susceptible de remplacer l'oeuvre vivante.

Lorsqu'au cours de ma dernière visite, je me suis aperçu de cette substitution, j'ai parcouru longtemps et avec rage la cathédrale, les yeux pleins de larmes. Puis, j'ai pensé tenter d'expliquer aux responsables des monuments historiques ou au public l'absurdité malsaine de cette démarche de destruction et de reconstitution. Cependant, mes arguments, je l'ai senti, auraient été confus, subjectifs et peu efficaces car c'est en fait toute notre attitude moderne vis à vis du temps, de l'histoire et de la mort qui est ici en cause. C'est cette attitude (qui consiste à refuser à tout prix, ou à dissimuler, le vieillissement inéluctable des choses et des êtres, et à regarder les témoignages du passé comme des objets exotiques dans une vitrine, objets avec lesquels on n'entretient plus de relations vivantes) que j'aimerais observer et analyser maintenant avec toi.

- S. - Si tu le veux bien, nous observerons d'abord les constructions contemporaines qui témoignent à leur façon de notre attitude moderne vis à vis du temps qui passe, et nous ne reviendrons qu'après au problème posé par la conservation et la rénovation des bâtiments anciens.

A. - Je t'écoute.

S. - Dans les tissus urbains traditionnels, la juxtaposition de constructions neuves et vétustes le long des mêmes rues ou autour des mêmes places, l'usage de la pierre, du bois et des enduits à la chaux qui prennent l'empreinte des ans, le goût pour l'ornement qui marque son appartenance à un style ou à une mode, font que les cheminements de l'histoire sont toujours présents, avec leurs cycles de naissances et de morts comme ils le sont dans les campagnes ou dans la nature sauvage. Et cette prégnance dans notre cadre quotidien du temps et de ses cycles, nous renvoie à notre propre destin de vieillir et de mourir dans un monde qui se recrée. Aujourd'hui, en partie par "nécessité", en partie à cause d'une volonté délibérée (nous allons le voir), les choses se sont profondément modifiées, et, dans bien des quartiers nouveaux, nous nous trouvons confrontés à un monde d'objets et de lieux sans histoire, où les cycles de naissance et de mort sont soigneusement occultés, où rien ne nous renvoie plus à notre propre temporalité.

En ce qui concerne les matériaux, les architectes et les designers contemporains affectionnent particulièrement ceux qui, comme le verre, l'aluminium, les stratifiés, les revêtements auto-lavables, les laques, les vernis, ne prennent pas l'empreinte du temps et se maintiennent dans une perpétuelle jeunesse, et pour lesquels la mort n'est pas la fin d'un cycle de vieillissement pouvant avoir ses beautés, mais un accident ou une suite d'accidents (ils se dégradent, se décollent, s'écaillent, se disjoignent...) qui les amène à ne plus pouvoir jouer leur fonction, à être mis au rebut et remplacés par des neufs.

Cette attitude vis à vis du vieillissement et de la mort des objets n'est pas sans relation, je crois, avec l'idée que nous nous faisons de notre propre destin dans notre monde moderne, où le vieillissement inéluctable et la mort ont été soigneusement et désespérément occultés depuis quelques décennies.

Ces mêmes architectes et designers qui ont une prédilection pour les matériaux qui ignorent ce qu'est vieillir, se gardent bien, par ailleurs, de faire place à une quelconque ornementation qui, fatalement, viendrait à se démonter, témoignant, ce faisant, des cheminements du temps. Et lorsqu'ils utilisent la décoration, c'est de façon sourde, pour mettre en avant la "pure" fonctionnalité de leur création ou pour se référer à un "modèle" d'une modernité qui se voudrait intemporelle.

Ceci étant, depuis près de cinquante ans (époque du mouvement art-déco), il n'y a pratiquement plus eu de création "ornementale" originale dans le domaine de l'architecture et de l'aménagement.

La défiance vis à vis du temps historique n'est certes pas la seule cause de notre intolérance moderne vis à vis de l'ornementation. Néanmoins, elle en constitue, je pense, l'une des racines et permet d'opposer, dans l'imagination, notre modernité, non pas à la période historique qui l'a précédée immédiatement (ce qui serait légitime), mais à tout le mouvement de l'histoire depuis les origines.

Ce désir d'émancipation, qui témoigne d'une volonté de puissance prométhéenne, est, de toute évidence, voué à l'échec car on échappe difficilement à la prégnance du passé qui nous a modelé, et l'on perd beaucoup, il me semble, en renonçant à l'héritage qu'il nous propose.

Cette défiance vis à vis des matériaux qui gardent l'empreinte du temps, de l'ornement, et, par delà, de l'histoire et de ses cycles, n'est pas, bien entendu, l'apanage des créateurs de formes. Dans le langage qu'utilisent, par exemple, les études urbaines, on rencontre une grande défiance vis à vis des mots communs, chargés d'histoire et donc d'ambiguïté, et un goût marqué pour les termes "nouveaux", apparemment neutres et intemporels, goût qui n'est pas sans rappeler celui des concepteurs dans le choix des matériaux qu'ils utilisent.

C'est ainsi qu'aujourd'hui, dans le langage des techniciens (qui se diffuse dans le public), on ne parle plus de maison, mais de "logement", de rue ou de route, mais de "voie de circulation", d'immeuble de rapport, mais d'"unité d'habitation", de square, de parc ou de pelouse, mais d'"espace vert"... Et les auteurs des différents discours qui traitent de l'aménagement, de l'urbanisme et de l'architecture, essaient de se situer dans un au-delà d'objectivité et de neutralité, à l'écart des conflits et des contradictions qui constituent l'histoire.

Pour donner l'illusion de cette indépendance et de cette intemporalité, ils se plaisent à des écritures fades, abstraites, d'où tout "ornement" littéraire est soigneusement banni.

Au niveau des formes urbaines, cette volonté de rompre avec le cours de l'histoire s'exprime de façon plus irréversible et plus lourde de conséquences qu'à travers l'apparence des choses et leur absence d'ornementation. Dans presque tous les tissus urbains contemporains, l'histoire a, en effet, de plus en plus de mal à se frayer un passage. Les constructions légères se renouvellent à un rythme trop rapide dans les banlieues pa-

villonaires du nouveau monde pour permettre à l'histoire d'y faire prise et d'y laisser ses traces, et les grands ensembles que l'on a construits chez nous massivement depuis la guerre, en rupture avec les anciens réseaux urbains et toute la tradition de l'urbanisme occidental, s'ils sont plus durables, seront cependant bien souvent incapables d'évoluer progressivement pour s'adapter à de nouveaux modes de vie dans des sociétés futures qui pourraient être quelque peu différentes de notre société.

(Evolution qu'ont connue en Europe la plupart des tissus urbains qui, au gré des âges, ont pu accueillir des jardins, des habitations, des commerces, de petites industries ou des édifices publics en se modifiant par parties pour s'adapter à des systèmes économiques et sociaux et à des organisations de pouvoir fort différents.)

Prenons, pour exemple, la Défense.

Cette succession de tours et de bâtiments encastrés dans un complexe de plusieurs niveaux de parkings, et qui doit comporter quelque 1.500.000 m² de plancher utile, ne pourra plus guère évoluer une fois qu'elle sera achevée. En effet, puisque l'on ne peut construire sur les dalles de parking, la seule solution quand les bâtiments seront devenus vétustes sera de les reconstruire à l'identique et cela ne pourra se faire qu'à condition que le contexte économique et politique soit, lui aussi, demeuré à peu près semblable, que la concentration des pouvoirs de décision et de financement n'ait pas été mise en cause, que les structures de production du bâtiment et l'état de la technologie puissent le permettre.

En fait, tout a été planifié pour les vingt ou cinquante prochaines années au maximum et dans la perspective d'un maintien des évolutions en cours. Ce qui peut survenir par la suite n'a pas fait l'objet de la moindre réflé-

Au Vandrouil, près de Rouen, à l'inverse de ce qui se
xion, comme si l'histoire devait se figer une fois pour
toutes autour des structures sociales et idéologiques
contemporaines. Il est intéressant de noter à ce pro-
pos qu'avec un programme sensiblement identique, l'on
aurait pu réaliser à la Défense un urbanisme différent
ne faisant pas appel à des immeubles de grande hauteur
et peut-être plus ouvert à des évolutions ultérieures*.

A. - On reproche toujours aux techniciens qui nous gouver-
nent de ne pas tenir compte de tel ou tel facteur ou
de ne pas approfondir suffisamment leurs enquêtes ou
leurs analyses. Mais, ce faisant, on ne fait que les
conforter en tant que caste en les poussant à élargir
et à diversifier leurs rangs.

A ta façon de parler, on pourrait penser qu'il suffi-
rait, par exemple, pour infléchir les attitudes que tu
 observes, d'adjoindre aux équipes de praticiens ou de
planificateurs quelques spécialistes cultivés qui leur
rapelleraient la prégnance de l'histoire et l'intérêt
d'une prise en compte des cycles naturels de naissance
et de mort dans l'élaboration de notre environnement.
Est-ce cela que tu souhaites?

S. - Non, et ce serait, je pense, voué à l'échec car nous
sommes confrontés, avec cette occultation du temps his-
torique, à un mouvement profond, multiforme, et qui a sa
raison d'être; mouvement qui n'est pas le fait de quel-
ques "spécialistes", mais qui nous concerne tous jus-
que dans notre vie quotidienne et nos réactions les
plus intimes.

* cf.: l'article de R. Auzelle in "Architecture d'aujourd'hui" n° 178.

Au Vaudreuil, près de Rouen, à l'inverse de ce qui se passe pour bien d'autres réalisations, les hommes qui ont conçu le projet de la Ville Nouvelle ont cherché très explicitement à prendre en compte la dimension historique de leur création en élaborant un "germe de ville" autour duquel des évolutions fort différentes devaient pouvoir se produire. Ils ont prévu dans leurs schémas un réseau continu de cheminements assez souple pour permettre d'articuler différentes formes construites abritant des activités variées, ainsi qu'un système de préfabrication par éléments autorisant tout un jeu d'évolution et d'adaptation dans le temps. Mais, de toutes ces idées intéressantes, aujourd'hui que la Ville Nouvelle sort de terre, il ne reste quasiment rien. Le "germe de ville" n'a de germe que le nom et n'est, ni politiquement ni en aucune façon, un organisme vivant capable d'infléchir son développement futur.

Le réseau des cheminements n'a accueilli aucune diversité dans les formes urbaines, la première tranche de 1400 logements (pour 5000 habitants environ) étant confiée à un seul architecte et à un bureau d'étude unique. En fait, les idées de départ de ceux qui ont projeté la Ville Nouvelle ne pouvaient pas, je crois, aboutir, car elles heurtaient de plein fouet toute une suite de pratiques et d'habitudes de pensée largement dominantes et face auxquelles les recommandations de spécialistes sont de peu de poids.

Si le temps des grands courants de l'histoire comme celui du vieillissement et de la mort sont systématiquement camouflés ou niés dans l'architecture contemporaine et le système de pensée qu'elle manifeste, il en est un autre

qui, là, est largement représenté, c'est le temps découpé arithmétiquement comme un fluide homogène par les vibrations d'un cristal ou les oscillations d'un pendule. Ce temps-là, notre temps quotidien, qui se morcelle, se mesure et se monnaie horairement, on le retrouve dès la la genèse du projet d'architecture, à travers la comptabilité analytique des bureaux d'étude et les horloges pointeuses de plus en plus sophistiquées que l'on installe dans les entreprises; on le retrouve sur les grands chantiers de préfabrication dans le chronométrage des différentes tâches répétitives assignées aux ouvriers, et, de façon plus commune, dans la généralisation et la précision des horaires de travail impartis à chaque exécutant.

Les urbanistes en font grand cas, qui étudient le "budget temps des ménages" ou qui découpent la ville suivant des courbes "isochromes" délimitant, à partir d'un point fixe, les zones accessibles en un temps donné avec un moyen de locomotion déterminé.

- A. - Lorsque je vois que nous portons tous au poignet, attachées avec un bracelet, des montres qui marquent la même heure, et ceci, même aux périodes où nous n'y sommes pas obligés, j'ai l'impression d'un rite de soumission collectif à la modernité et à ses normes. Horrible soumission où les rythmes circadiens, les alternances de nuits et de jours, les saisons, les temps de la croissance et de la mort, les instants de plaisir, les moments de création et les longues périodes d'apathie et de routine sont réduits au profit de ce temps imbécile et neutre des horloges. Un temps qui n'a, en fait, au-

cune existence véritable en dehors des sciences physiques (et même, nous le savons depuis Einstein, en dehors d'une plage limitée de ces sciences physiques).

J'aimerais confisquer tous ces instruments de mesure qui, en fait, nous invitent sournoisement à nous transformer afin d'être objet de leurs mesures, et, par ce biais, soumis aux techniciens de la planification. J'aimerais renouer avec d'autres temps dont l'occultation est dérisoire et malsaine, et, notamment, avec ce temps de l'histoire qui s'inscrit en longues séquences de naissance, de vieillissement et de mort dans notre vie, notre cadre de vie, y laissant parfois des témoignages qui mettent des siècles à s'effacer comme ces visages de Chartres que j'aimais et que l'on a arrachés à la vie pour les mettre dans un musée.

S. - Nous avons vu que s'exprimait, dans l'architecture contemporaine, une défiance vis à vis du temps historique et de tous les temps qui ne se réduisent pas au rythme régulier d'une pendule. Cette défiance, que l'on sent aussi dans le langage urbanistique actuel, il ne serait pas difficile d'en retrouver l'empreinte dans bien d'autres expressions de notre modernité. Je crois qu'on la retrouve, paradoxalement, jusque dans une bonne part de notre intérêt moderne pour le passé, intérêt qui m'a toujours paru ambigu. Et je sens qu'il y a une connivence secrète entre, par exemple, la remise en état ostentatoire de la vieille ferme transformée en résidence secondaire, arrachée ainsi à l'histoire, ses cycles de vieillissement et de mort, et la volonté manifestée à travers l'architecture contemporaine de se situer hors l'histoire et ses contingences.

A. - L'attitude moderne vis à vis du passé me répugne et je pré-

fère encore notre architecture contemporaine la plus banale, qui a le mérite d'exprimer tristement ce que nous sommes, plutôt que ces restaurations macabres de vieux villages transformés en décors d'opérette, où, au lieu de laisser les ancêtres finir leur vie et mourir paisiblement, on s'efforce de leur mettre quelques prothèses, du rouge sur les joues, et de les entraîner dans des farandoles touristiques.

S. - Le passé est gênant et les ancêtres sont féroces, particulièrement dans nos sociétés d'aujourd'hui. Il est finalement compréhensible que nous cherchions, pour nous en protéger à en réduire les témoignages à une suite d'objets "esthétiques", pittoresques et parfaitement inoffensifs. Cette dernière attitude constitue après tout l'une des censures les plus efficaces... On n'écoute pas le discours de l'ancêtre car il nous bouleverserait, mais on s'émerveille du charme un peu archaïque de son langage et de la beauté de ses vieilles mains patinées par le temps et cela nous conforte dans notre modernité ouverte et bienveillante.

A. - Comment espères-tu sortir de ce cercle?

S. - Je ne me sens pas capable de parler en général ou pour les autres. Ce que je sais, c'est que j'aime les matériaux qui vieillissent et les ornements; que j'aime retrouver dans les lieux que j'habite des traces et des témoignages encore vivants de l'histoire et que je préférerais que, lors-

qu'on retire une statue d'un portail, comme à Chartres, pour la mettre au musée, on laisse sa place vide jusqu'à ce que l'on puisse relever le défi de cette mort par une création nouvelle.

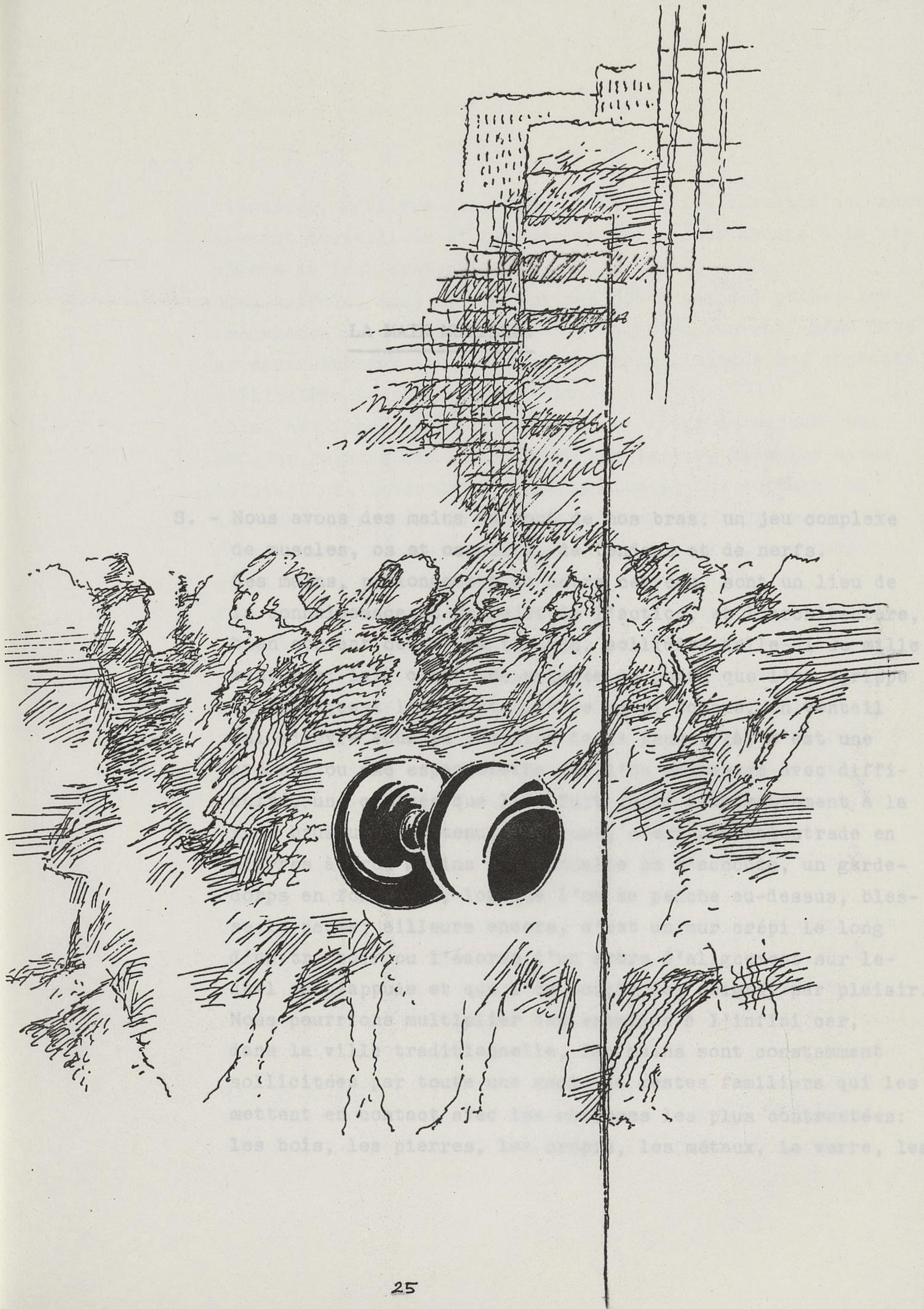
Mais je ne crois pas qu'il soit facile, ni même possible de sortir de ce cercle dont tu parles. Les relations avec le passé, quand elles sont riches, sont souvent, et peut-être même toujours, complexes, conflictuelles, douloureuses, voir dramatiques, et le refus de l'histoire fait trop partie de notre histoire et du meilleur de notre patrimoine pour que nous puissions songer à en venir à bout. Je m'explique: considère ce portail de Chartres que tu aimes. Il ne s'inscrit pas dans l'histoire de son plein gré. Il la refuse, au contraire, de façon véhémement, tant par ses innovations de style qui rompent avec la tradition romane du premier âge féodal pour proclamer un nouvel ordre des choses, que par ses thèmes qui annoncent la fin prochaine des temps et l'avènement du royaume de Dieu. Et si tu refuses d'occulter un tel témoignage en l'ignorant, en le considérant comme un objet esthétique ou en n'y voyant qu'un vestige de l'histoire dont la présence agrmente notre cadre de vie, il ne cessera avant longtemps de te poser des questions qui dérangent et de te lancer des défis difficiles à relever.

LA MAIN MUTILEE.

"Qu'est-ce en effet qu'un esprit distingué? Et de quoi peut-il bien s'être ainsi distingué? Mais de ses mains, tout simplement!"

D. de Rougemont

"Penser avec les mains".



tissus..., matières qui, dans leurs parties accessibles, sont souvent travaillées et ornées, ce qui ajoute encore à la richesse de leur contact.

Bien entendu, nous ne passons pas notre temps à palper les aménagements, et, bien souvent, même dans un environnement très riche, nous nous limitons aux contacts utilitaires les plus essentiels.

Mais, ces lieux, ces objets, ces matériaux qu'aujourd'hui nous ne faisons que reconnaître par la vue, nous les avons maintes fois inventoriés lorsque nous étions enfants. Et

- S. - Nous avons des mains au bout de nos bras: un jeu complexe de muscles, os et osselets, de tendons et de nerfs. Ces mains, prolongement de notre cerveau, sont un lieu de la connaissance et un sujet de l'action, et l'architecture, bien souvent oeuvre de la main, sollicite celle-ci de mille manières: ici, c'est une poignée de porte que l'on agrippe en appliquant les doigts sur le métal tourné, un ventilateur qui s'ouvre sous la pression de la paume; là, c'est une crémone ou une espagnolette que l'on manoeuvre avec difficulté, une croisée que l'on fait jouer d'un mouvement à la fois brusque et retenu; ailleurs, c'est une balustrade en pierres à gros grains sur laquelle on s'accoude, un garde-corps en fonte qui, lorsque l'on se penche au-dessus, blesse la paume; ailleurs encore, c'est un mur crépi le long d'un trottoir ou l'écorce d'un arbre d'alignement sur lequel on s'appuie et que l'on touche des doigts, par plaisir. Nous pourrions multiplier ces exemples à l'infini car, dans la ville traditionnelle, les mains sont constamment sollicitées par toute une gamme de gestes familiers qui les mettent en contact avec les matières les plus contrastées: les bois, les pierres, les crépis, les métaux, le verre, les

quelques éléments, dans une maison qui ont un rapport avec la main

tissus..., matières qui, dans leurs parties accessibles, sont souvent travaillées et ornées, ce qui ajoute encore à la richesse de leur contact.

Bien entendu, nous ne passons pas notre temps à palper les aménagements qui nous entourent, et, bien souvent, même dans un environnement très riche, nous nous limitons aux contacts utilitaires les plus essentiels.

Mais, ces lieux, ces objets, ces matériaux qu'aujourd'hui nous ne faisons que reconnaître par la vue, nous les avons maintes fois inventoriés lorsque nous étions enfants. Et les souvenirs enfouis de ces premières expériences sont définitivement attachés à notre vision d'adulte, lui communiquant comme une dimension tactile.

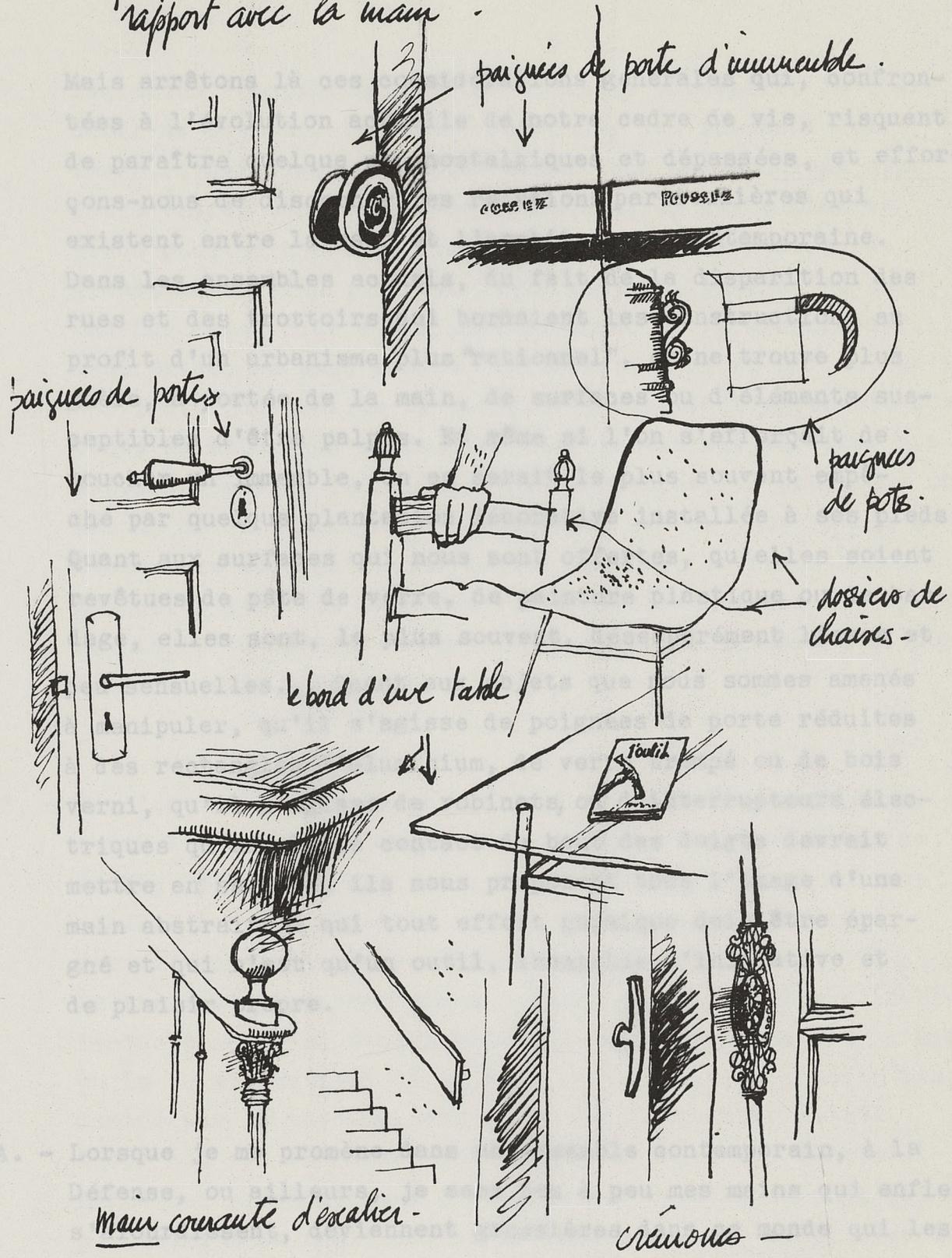
Pour te donner un exemple, le tapis qui recouvre le sol de la pièce où je travaille aujourd'hui n'est pas, bien que je ne l'ai pas touché, sans relation avec mes mains.

Pourquoi? Parce qu'étant enfant, dans une autre maison, j'ai passé des heures à démêler les franges d'un autre tapis, à en caresser la laine ou la trame quand elle paraissait dans les parties usées, à rêver autour de ses motifs...

Et ma vision d'aujourd'hui mêle, que je le sache ou non cette expérience ancienne au tapis actuel et m'empêche de n'y voir qu'un jeu de taches colorées.

De la même manière, par delà les architectures riches, complexes que l'on perçoit visuellement, il y a comme la présence, ressentie confusément, inconsciemment, d'autres architectures qui auraient eu commerce avec les mains, l'ouïe, l'odorat...et la réalité d'un lieu, telle qu'on la ressent est un amalgame complexe, confus, sensuel, d'odeurs, d'impressions auditives, tactiles ou kinesthésiques, recomposé dans le souvenir autour de la perception visuelle.

Quelques éléments, dans une maison, qui ont un rapport avec la main -



Mais arrêtons là ces considérations générales qui, confrontées à l'évolution actuelle de notre cadre de vie, risquent de paraître quelque peu nostalgiques et dépassées, et efforçons-nous de discerner les relations particulières qui existent entre la main et l'architecture contemporaine. Dans les ensembles actuels, du fait de la disparition des rues et des trottoirs qui bordaient les constructions au profit d'un urbanisme plus "rationnel", on ne trouve plus guère, à portée de la main, de surfaces ou d'éléments susceptibles d'être palpés. Et même si l'on s'efforçait de toucher un immeuble, on en serait le plus souvent empêché par quelque plantation décorative installée à ses pieds. Quant aux surfaces qui nous sont offertes, qu'elles soient revêtues de pâte de verre, de peinture plastique ou de bardage, elles sont, le plus souvent, désespérément lisses et peu sensuelles... Quant aux objets que nous sommes amenés à manipuler, qu'il s'agisse de poignées de porte réduites à des rectangles d'aluminium, de verre trempé ou de bois verni, qu'il s'agisse de robinets, ou d'interrupteurs électriques qu'un simple contact du bout des doigts devrait mettre en service, ils nous proposent tous l'image d'une main abstraite à qui tout effort physique doit être épargné et qui n'est qu'un outil, incapable d'initiative et de plaisir propre.

- A. - Lorsque je me promène dans un ensemble contemporain, à la Défense, ou ailleurs, je sens peu à peu mes mains qui enflent, s'alourdissent, deviennent grossières dans ce monde qui les exclut, dans cette atmosphère raréfiée où aucune nourriture ne leur est proposée. Elles se sentent coupables, mes vieil-

leur. Dans cette optique, seul l'artiste garderait aujourd'hui "les mémoires séculaires d'une race humaine qui n'a les mains, coupables de leurs troubles souvenirs, de leur désir de toucher, tripoter, fabriquer des choses à leur image... Car, dans ce monde schématique où l'on veut nous faire vivre, tout ceci paraît obscène; il n'y a plus de place pour ce que nous sommes envers et contre tout: de grands mammifères qui reniflent, goûtent, tâtent, et qui ont des mains pour s'agripper au monde et le transformer. Ceci étant, on peut croire, à la façon dont tu parles, qu'il suffirait que quelque technicien bienveillant agrémente nos cages de matériaux et objets "tactilement riches" pour que cette aliénation de la main soit surmontée, un peu comme on met un os de seiche dans la cage des serins pour qu'ils se fassent le bec; qu'il suffirait, en bref, de réinstaller de belles poignées de porte à l'ancienne et quelques parois de pierre ou de bois travaillé à portée de la main pour que celle-ci soit satisfaite.

S. - Ce n'est sûrement pas ce que j'ai voulu laisser entendre, et avant d'émettre une quelconque opinion, il importe, il me semble, d'analyser en toute honnêteté les raisons qui ont conduit à cette nouvelle attitude vis à vis de la main dont l'architecture contemporaine porte témoignage. La thèse la plus communément admise dans les milieux intellectuels, où l'on évoque avec une certaine nostalgie "l'âge" ou la "civilisation" de la main par opposition à notre temps dominé par la machine, est que c'est "l'industrialisation" qui est en cause, qui aurait eu raison de l'intelligence qui présidait aux pratiques artisanales, aurait peu à peu éliminé la familiarité que chacun pouvait avoir avec les matériaux élémentaires, et fait perdre, ce faisant, à la main tout à la fois sa fonction sensitive et son rôle créa-

teur. Dans cette optique, seul l'artiste garderait aujourd'hui "les mémoires séculaires d'une race humaine qui n'a pas oublié le privilège de manier" (Focillon).

Cette thèse me paraît particulièrement suspecte car elle fait peu cas de la réalité du monde de la production.

J'ai travaillé avec un maçon portugais qui m'a dit avoir, dans son pays, passé plusieurs années debout sur une planche à tasser de la terre avec un pilon dans des coffrages pour édifier des murs en pisé, et son collègue menuisier m'a expliqué que, débutant comme apprenti, il avait lui aussi passé plusieurs années à ne faire que débiter avec une scie à main les sections de bois que d'autres, plus qualifiés, allaient assembler. Et, pour l'un et l'autre, la bétonnière à moteur ou la dégauchisseuse électrique qu'ils utilisaient quotidiennement aujourd'hui, ne leur paraissaient pas susceptibles de brider leur savoir-faire professionnel, bien au contraire.

De tels exemples pourraient être multipliés à l'infini, et il faut savoir reconnaître, derrière des oeuvres artisanales même très élaborées, la proportion de travail de manoeuvre qui y est investie par rapport à un travail plus qualifié et, éventuellement, "créateur".

Cette proportion varie, bien sûr, suivant les modes de construction et les types de bâtiment. Une architecture en pans de bois exige d'évidence une proportion plus importante de travail qualifié qu'une lourde construction en maçonnerie ou en pisé, et une cathédrale gothique fait plus largement appel pour son édification à un artisanat de haut niveau qu'une basilique romaine constituée de murs massifs en blocage de mortier enserré entre des parements de briques. Pourtant, même dans les cas les plus favorables, la proportion de travail de manoeuvre était largement dominante. Certes, avec l'industrialisation, des métiers artisanaux

demandant un savoir-faire et une dextérité manuelle élevés ont disparu en grand nombre, et des tâches répétitives, n'exigeant presque pas de qualification, ont été créées en masse dans les usines et même sur certains chantiers d'importance utilisant des techniques de préfabrication. Mais il ne faut pas oublier que, parallèlement, beaucoup de travaux de force, fastidieux et répétitifs ont été supprimés, et que nombre d'activités faisant largement appel à la dextérité manuelle ont été créées; conduire un camion ou manoeuvrer une grue mobilisent de façon probablement plus subtile les capacités de la main et la coordination de celle-ci et du cerveau que transporter des pierres dans une brouette ou actionner un treuil à longueur de journée. Bref, il ne me paraît pas évident que l'évolution générale des dernières décennies sous la poussée de l'industrialisation se soit soldée, dans le domaine de la construction en tout cas, par un déficit marqué en ce qui concerne le savoir-faire manuel moyen. Les statistiques, qui nous apprennent qu'aujourd'hui 50% environ des travailleurs du bâtiment sont étiquetés "qualifiés" corroborent ces observations. Il est peu probable que, même aux beaux jours de l'artisanat le plus sophistiqué et le plus créatif, cette proportion ait été supérieure.

Si donc on ne peut raisonnablement se contenter de rendre les progrès du machinisme responsables de cette aliénation de la main dans l'architecture moderne, il faut chercher ailleurs les véritables racines de cette aliénation. Pour ce faire, élargissons notre champ de vision et situons-nous dans le déroulement de l'histoire.

Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, le travail manuel est présent dans l'architecture de prestige. Il est présent par son accumulation sensible dans de vastes constructions de pier-

re qui témoignent de la puissance de ses commanditaires, mais aussi par ses qualités, sa finesse, sa virtuosité qui en constituent l'ornement et la gloire. Et le travail artisanal qualifié affirme toujours, en ces temps, une marge d'interprétation et de liberté par rapport aux directives d'ensemble, marge que l'on ne trouvera plus jamais par la suite. A cette époque, les pierres taillées qui composent une façade ne font pas, en général, l'objet d'un calpinage d'ensemble, ce qui implique la présence sur place de maçons et de tailleurs de pierres dont la responsabilité est de faire un mur solide et beau sans se contenter de suivre les ordres précis d'un architecte. La modénature ou les ornements sculptés, utilisés à profusion dans ces architectures, témoignent, eux aussi, d'une assez large part d'initiative de la part des artisans, et, lorsque les éléments de décor se répètent dans leur schéma d'ensemble, on s'aperçoit qu'ils ne sont jamais identiques et que ceux qui les exécutaient pouvaient donc, avec une certaine marge de liberté, donner libre cours à leur interprétation sans se borner, une fois pour toutes, à reproduire un patron grandeur nature. Sous l'Ancien Régime, les Grands du moment manifestaient leur puissance en s'entourant des meilleurs artisans et proclamaient, à travers le faste de leurs constructions, que la main ouvrière la plus déliée, celle du maçon, de l'ébéniste ou de l'orfèvre, se pliait de son plein gré aux canons de leurs goûts, de leurs plaisirs et de leur culture. Ils entretenaient avec cette main ouvrière des relations de connivence bien particulières, car, lui laissant une marge de liberté et l'invitant à laisser à profusion sa marque jusque dans leur cadre de vie quotidien qui était établi par des artistes. L'artisan, tailleur de pierres ou ébéniste, qui les exécutait a le plus grande de liberté d'interprétation.

également cadre de représentation, ils conviaient ce faisant, par leurs oeuvres interposées, les meilleurs praticiens à participer à leur cour et à s'insérer dans le réseau de leur clientèle. Celle-ci, nous le savons, mettait en présence toutes sortes de gens entretenant entre eux des relations de service complexes, riches d'implications affectives et irréductibles à une hiérarchie claire et fonctionnelle.

Et si, aujourd'hui encore, notre main se sent fortement sollicitée devant une oeuvre architecturale du XVIII^{ème}, si elle se plaît à suivre, par le truchement des yeux, la rigueur d'une ordonnance ou les arabesques déliées d'un ornement, c'est qu'elle retrouve, secrètement, une certaine connivence avec la main créatrice et sensible de ceux qui les ont exécutés; elle ressent la présence physique des hommes pour qui et par qui ces objets ont été créés et, peut-être, par delà tout ceci, l'ordre curieux de leurs relations, de leur dépendance et de leur pensée.

Au XIX^{ème} siècle, les architectures de prestige font encore largement appel à l'ornementation et aux services d'un artisanat dont les outils de production n'ont guère varié. Mais, les relations du commanditaire avec la main ouvrière se sont transformées et figées dans un cadre plus autoritaire et plus mercantile.

Le mur de pierres taillées de l'immeuble bourgeois est exécuté suivant un calpinage précis qui interdit au maçon toute initiative susceptible de laisser sa trace dans l'oeuvre achevée, et les ornements quand ils se répètent reproduisent servilement des modèles stéréotypés établis par des artistes. L'artisan, tailleur de pierres ou ébéniste, qui les exécute n'a plus guère de liberté d'interprétation.

Dans un premier temps, on pouvait voir s'affirmer les pa-

Ce faisant, la classe dominante, qui alors a rompu avec le jeu des clientèles et découvert les vertus de l'ordre légal, de la propriété et de l'individualisme, exprime de façon monumentale et à la vue de tous que la main ouvrière, même la plus qualifiée, doit se plier aux directives qui lui sont données et se soumettre à un processus hiérarchique de prévision et de division des tâches analogue dans son esprit à celui qui se met en place dans l'industrie, tout en manifiant le corpus culturel de modèles et de stéréotypes qui lui est imposé.

Et si notre main peut retrouver encore dans une architecture du XIX^{ème} siècle un contact avec la main ouvrière, comme cette main est asservie, ce contact n'aura plus la chaleur et la sensualité qu'il avait avec des oeuvres plus anciennes et c'est de façon abstraite et moins immédiate que vous pourrez ressentir à travers l'objet l'ordre moral et mental de la société qui l'a engendré.

Aujourd'hui, dans nos constructions de prestige, les architectes et leurs commanditaires des secteurs publics ou privés, (qui sont, pour la plupart, cadres ou cadres supérieurs) en supprimant tout "ornement", en choisissant des matériaux dont le processus d'élaboration ou de mise en oeuvre est obscur pour le profane, et en rejetant tout processus d'exécution qui laisserait paraître la trace d'un geste ou d'un savoir-faire qui ne soit pas strictement programmé, proclament, de façon monumentale, l'omniscience du technicien concepteur qui oeuvre pour le confort de tous et la relégation absolue de la main ouvrière.

J'ai observé à la Défense la construction de la tour de la Société Générale.

Dans un premier temps, on pouvait voir s'édifier les parois extérieures en béton armé, évidées à l'emplacement des baies, la mise en place progressive des coffrages et des armatures métalliques par des équipes d'ouvriers travaillant à des dizaines de mètres de hauteur, puis le coulage du béton transporté par d'immenses grues. Ce travail achevé, des ouvriers serruriers, agissant depuis des balancelles, sont venus sceller sur le béton des éléments de raccord métalliques, et, sur ceux-ci, ils ont boulonné une peau, décollée de quelques centimètres par rapport à la paroi, et constituée de plaques de métal brossé, sans valeur utilitaire, composant autour des ouvertures une suite de rectangles à bords arrondis se référant à l'esthétique du "design".

Aujourd'hui, une fois l'oeuvre achevée et toutes les pièces de fixation soigneusement dissimulées, on est incapable de reconstituer, même approximativement, la façon dont cette construction a été édifiée, et l'on peut penser qu'elle est sortie toute armée du cerveau d'un ingénieur démiurge commandant à un peuple de machines.

Cette occultation systématique de la main ouvrière au profit d'une image de technicité, se manifeste aussi dans la conception d'objets ou d'équipements beaucoup plus modestes et familiers; et il n'est pas aujourd'hui jusqu'au moindre robinet (pour peu qu'il ait une prétention de modernité) qui ne s'efforce de dissimuler les vis et les écrous qui relient ses divers organes derrière quelque capuchon soigneusement profilé.

Un exemple extrême de cette occultation de la main dont j'aimerais parler parce qu'il m'exaspère particulièrement, est fourni par les portes à ouverture automatique, très en vogue actuellement dans les bâtiments de prestige.

Ces portes se présentent extérieurement comme une simple paroi de verre, et tout le complexe de serrurerie, de mécanique et d'appareillage électrique qui en commande le mouvement est soigneusement dissimulé (tout comme le travail manuel nécessité par leur mise au point, leur production en série et leur mise en place).

L'immense majorité de ceux qui les utilisent, et dont je fais partie, ignore, bien sûr, par quels procédés (mécanique, pneumatique, électromagnétique...?), elles s'ouvrent dans un soupir lorsque l'on pose le pied sur le seuil qui les précède et se referment quelques instants après que la pression du pied ait cessé. Ce qui fait que, les utilisant, on est amené à faire une confiance aveugle à la compétence des techniciens qui ont conçu ces portes, et, par delà, à accepter l'emprise et la domination de ces mêmes techniciens sur notre monde moderne, ce qui est, peut-être, en dernière analyse, la "fonction" principale de tels équipements, complexes, coûteux, et qui, par ailleurs, disqualifient la main de l'utilisateur (puisque c'est son pied qui, inconsciemment, actionne le mécanisme) et bouleverse le réseau d'associations d'images et de symboles traditionnels qui sont cristallisés autour de cet élément de transition particulièrement suggestif qu'est la porte.

Ce dont il faut prendre conscience face à cette image d'un monde technicisé que nous propose l'architecture contemporaine, et dans lequel le travail manuel n'est qu'une survivance en voie de disparition, c'est que ce n'est là qu'une image, l'expression d'un désir, d'une utopie, qui satisfont sans doute aux ambitions de certains groupes sociaux aujourd'hui dominants, mais qui ne sont guère conformes à la réalité.

Car dans la réalité les revêtements de métal de la tour de la Société Générale comme les portes à ouverture automatique

coûtent cher et mobilisent autant de travail manuel que des procédés faisant plus franchement référence à ce travail comme il en existait dans le passé ou comme on peut en concevoir en se servant des technologies les plus avancées.

Face à ce courant dominant dans la grande architecture de prestige, qui tend à occulter la main ouvrière, il est un autre courant, plus marginal, certes, qui, depuis les origines, prétend refuser cette dissimulation systématique. On en retrouve la trace depuis les bétons bruts de Peret ou de Le Corbusier jusque dans les structures et les réseaux apparents du centre Beaubourg, en passant par toute une gamme d'objets ou de mobiliers, qui se font gloire d'exprimer franchement la façon dont ils sont constitués. Ce courant a été le fer de lance et la bonne conscience de l'architecture moderne dans sa lutte contre les académismes. Mais, malgré ses ambitions et sa rigueur, en refusant l'ornementation et l'héritage de la tradition, en cherchant à créer une architecture adaptée à un "âge de la machine" quelque peu mythique, il a passablement contribué à établir la suprématie du technicien omniscient sur l'exécutant arraché à ses savoir-faire et à ses coutumes, et a ouvert la voie à l'occultation de la main ouvrière qui est aujourd'hui de règle.

Aujourd'hui donc, si la main de l'utilisateur, notre main, confrontée à l'architecture contemporaine, parcourt avec angoisse un monde de surfaces lisses et de formes géométriques où elle ne trouve rien qui lui soit familier ni qui lui parle son langage, c'est, je crois, que tout contact avec la main ouvrière lui est refusé, et que cette main ouvrière a été délibérément occultée par le système de pensée aujourd'hui dominant. Et ce n'est pas les quelques aménagements "rustiques"

son ensemble. La pesanteur d'un tel système et des habitudes à base de pavés, de galets et de pierres à gros grains, que quelques décorateurs peuvent installer avec ostentation dans des entrées d'immeubles, qui pourront lui donner le change.

A. - Si effectivement cette mutilation de la main, de notre main, à laquelle se livrent les architectes n'est que le fruit d'une idéologie perverse, il doit y avoir moyen d'y remédier.

S. - Je l'espère, mais je ne crois pas que cela soit simple car l'occultation de la main déborde très largement l'esthétique architecturale et imprègne profondément toute notre pensée contemporaine et les rapports de pouvoir qui la sous-tendent. Elle imprègne, par exemple, toute l'organisation actuelle de la production du bâtiment où elle se manifeste à travers les dossiers d'exécution (devis et plans) qui doivent spécifier très précisément ce que sera l'oeuvre achevée jusque dans ses moindres détails avant même que soient connus ceux qui vont réaliser le travail; à travers la prose impérieuse des devis descriptifs ou quantitatifs-estimatifs qui ne font jamais référence à un travail à effectuer, mais à des ouvrages à livrer dont les prix sont indiqués en fonction des quantités fournies; au travers, enfin, des pratiques et habitudes de chantier qui veulent, par exemple que les ouvriers (dont les architectes et ingénieurs ne connaissent ni le nom, ni le nombre, ni la qualification) ne soient jamais informés de la nature du projet dans

son ensemble. La pesanteur d'un tel système et des habitudes de pensée qui lui sont liées est telle qu'elle risque d'entraver lourdement toute tentative faite pour redonner à la main ouvrière matière à s'exprimer.

Mais, laissons là le bâtiment. Nous analyserons ultérieurement la façon dont le système de pensée que nous observons s'élabore au travers des relations qui prévalent dans les rapports de production.

Pour l'instant, j'aimerais faire sentir que cette occultation de la main est présente par delà l'architecture, dans bien d'autres expressions de notre modernité, qu'elles aient rapport à l'art, à la technique, aux moeurs, à la morale..., et qu'elle constitue l'un des a priori de base de notre système de pensée.

- A. - Ecoute, je n'aime guère les visites organisées où il faut suivre, les bras ballants, le pas d'un guide en casquette et manoeuvrer son corps et son esprit au gré de ses indications pour voir tel ou tel détail. Et je n'aime guère non plus les interminables commentaires sur les choses auxquels se plaisent, bien souvent, tes collègues de la recherche ou de l'enseignement. Commentaires toujours pleins de science et de bonnes intentions, mais qui s'interposent entre la réalité et notre être physique, et qui réduisent et occultent le corps et la main de la connaissance vivante au profit de contacts plus abstraits, plus "objectifs" dont ces messieurs s'instituent les spécialistes patentés.

Ce qui me plaît, c'est que l'on me donne les moyens de découvrir et que l'on me laisse suivre mon cheminement à ma guise, en me fiant à ma propre curiosité.

En d'autres termes, si tu ne veux pas rétablir dans ton exposé les principes que tu critiques en architecture, et, notamment, cette aliénation de la main scrutatrice et curieuse, il ne suffit pas de rendre manifeste, ainsi que tu le fais, que cet exposé est l'oeuvre d'un être de chair aux pensées et aux désirs mêlés, et non pas le fruit d'un pauvre cerveau-chercheur.

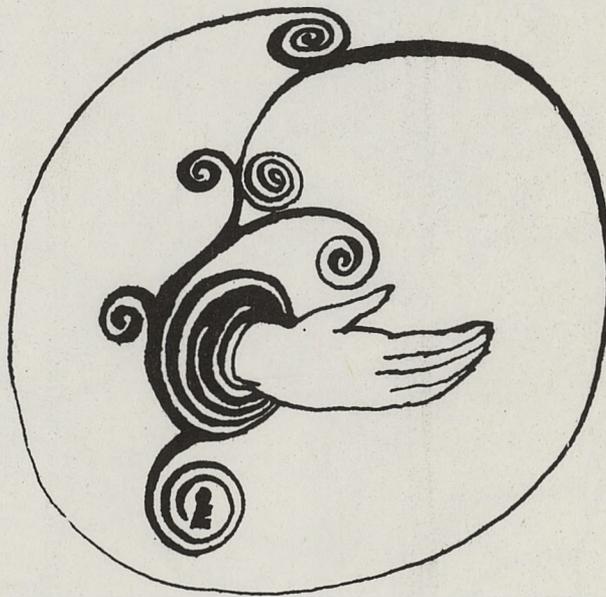
Il faut encore qu'il soit suffisamment bref et ouvert pour laisser ton auditeur libre d'y ajouter ses propres réflexions.

S. - Pour être clair, tu souhaites que j'arrête là cette enquête sur la main?

A. - Oui, et que tu dises enfin comment tu imagines que l'on puisse sortir notre pauvre main de la mauvaise passe où elle se trouve aujourd'hui.

S. - Pour rompre avec l'occultation actuelle de la main, il faut lui proposer un nouveau statut, tant dans les rapports de production que dans les champs d'expression qui sont les siens. Chaque civilisation se caractérise, en effet, par le statut différent qu'elle accorde à la main. La main maîtrisée des anciens grecs qui trace magistralement des figures sur les vases ou délimite la cambrure des colonnes en s'impliquant dans une recherche d'équilibre et de perfection sans mettre en cause les modèles dominants, n'est pas la même que la main des sculpteurs romans qui se plaît à des improvisations infinies en utilisant à son profit un réseau de conventions immuables. Elles sont toutes deux bien différentes de la main méticuleusement asservie de notre XIX^{ème} siècle.

Ce que sera le nouveau statut de la main, si l'on arrive à briser l'occultation dominante, je ne puis, bien sûr, en préjuger. J'aimerais, cela je le sais, que ce statut lui octroie une place éminente qui valorise ses capacités de création et d'invention, et que toutes les mains, celles de l'ouvrier comme celles de l'enfant ou de l'artiste, puissent y avoir leur place. Et j'aimerais que l'architecture, qui est réceptacle et image de notre corps et l'un des domaines où la main a le plus facilement à s'exprimer, devienne elle aussi un mode d'expression privilégié de toutes ces mains à l'oeuvre.

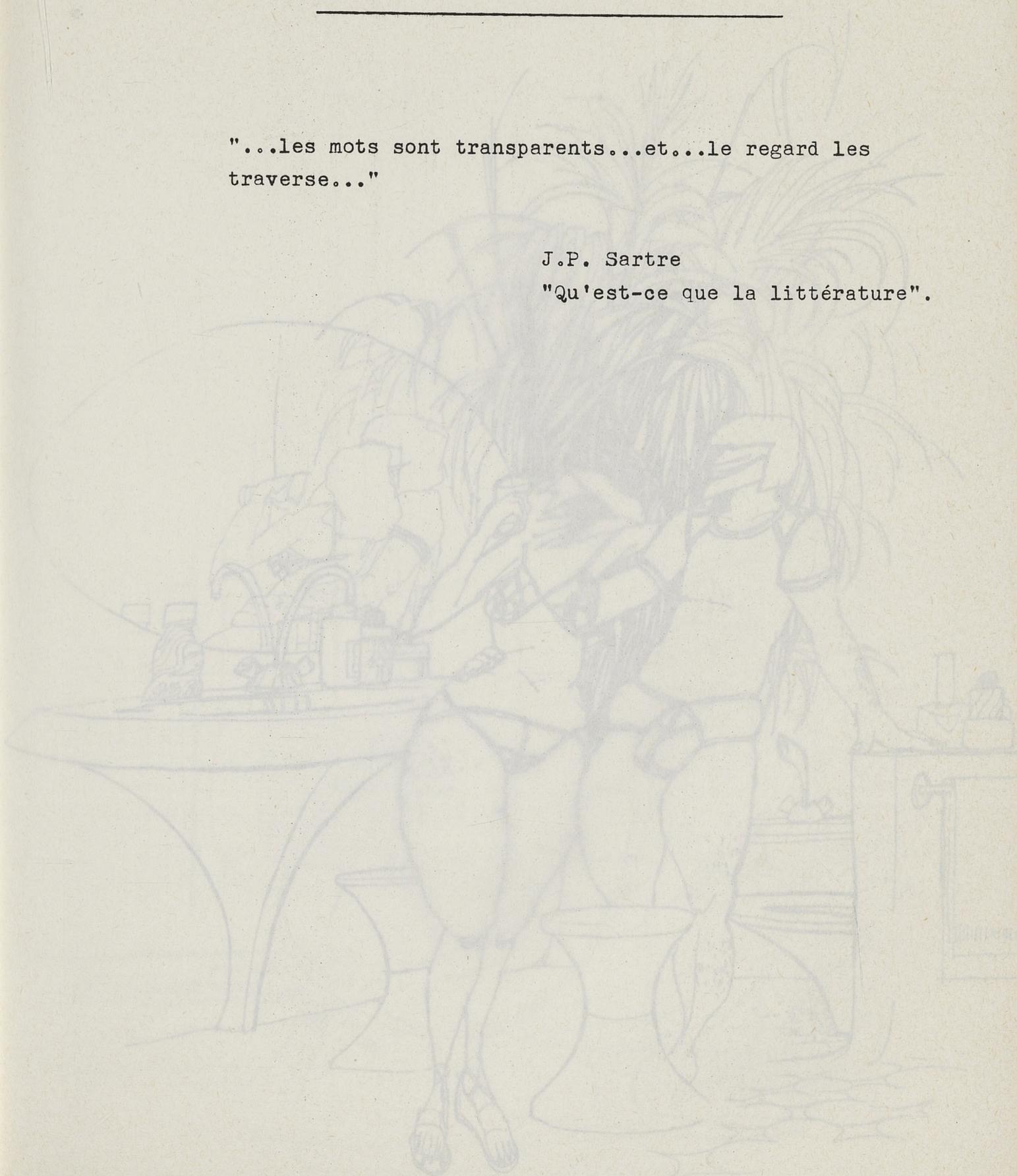


LE CLAIR, LE PROPRE ET LE TRANSPARENT.

"...les mots sont transparents...et...le regard les traverse..."

J.P. Sartre

"Qu'est-ce que la littérature".





Stienne . 9.76

développe et se perfectionne, devenant chaque jour
plus présent et plus efficace, et dans les villes, au-
jourd'hui, que l'on se trouve au fond d'un jardin
ou à l'écart dans une cour, on ne voit jamais les étoiles,
même par une nuit sans lune, car l'éclairage pu-
blic intense illumine les murs et les poussières de
l'air.

LE CLAIR, LE PROPRE ET LE TRANSPARENT.

A. - Autrefois, dans la ville où j'habite, je passais, pour
me rendre au lycée, par le chemin dit "des Trois Pier-
rots". C'est aujourd'hui encore une ruelle sombre, entre
deux murs, qui grimpe à flanc de colline et dont le sol
est formé de larges marches en pavés.

B. - A l'époque dont je parle, ce chemin était éclairé le
soir par trois modestes ampoules accrochées sous les
petits chapeaux de réflecteurs en tôle émaillée.
Ces lampes rythmaient, par leurs halos successifs au
sol et le long des parois de pierre mangées de salpêtre,
de mousse et de plantes parasites, une suite de zones
d'ombre et de clarté relative.

Depuis deux ans peut-être, l'éclairage du chemin a été
renové et les ampoules ont été remplacées par autant
d'appareils à tubes fluorescents qui inondent ce pauvre
espace d'une clarté intense et continue.

Je me rappelle ma révolte (elle m'a conduit à arracher
bêtement quelques fils et à mettre hors service un des ap-
pareils) devant cette intrusion de la lumière dans un
lieu un peu secret que j'aimais bien.

Il n'y avait pourtant là rien que de très banal. Un peu
partout dans le monde, en effet, l'éclairage public se

développe et se perfectionne , devenant chaque jour plus présent et plus efficace; et dans les villes, aujourd'hui, que l'on se trouve au fond d'un jardin ou à l'écart dans une cour, on ne voit jamais les étoiles, même par une nuit sans lune, car l'éclairage public intense illumine les brumes et les poussières de l'air nocturne et maintient en permanence une certaine clarté.

J'aimerais pouvoir m'opposer à cette expansion lumineuse que je ressens comme frustrante et agressive. Pour cela, il faudrait y voir plus clair dans cette clarté et discerner ce qui se profile, se dissimule, derrière ces lampadaires que les techniciens des compagnies d'électricité, les responsables municipaux et les urbanistes installent autour de nous.

- S. - Chaque civilisation se définit par son attitude vis à vis de la lumière et des valeurs qui lui sont attachées. Aujourd'hui, du fait des progrès techniques en matière d'éclairage et d'une évolution générale de toutes les attitudes d'esprit antérieures, les anciennes dualités entre la clarté et l'ombre, le jour et la nuit (qui entraînaient à leur suite toute une constellation d'autres dualités et qui pesaient sur tous les cadres de la pensée) se sont effondrées, et l'on assiste à une fascination univoque et toujours croissante vers tout ce qui a trait à la lumière, et, par delà la lumière (naturelle ou artificielle) vers tout un panthéon de valeurs tournant autour des notions de clair, de propre et de transparent.
- A. - L'architecture moderne en tous cas, il suffit pour s'en convaincre de se promener dans nos nouveaux quartiers,

est marquée par la fascination de la lumière, de la lumière électrique et de la lumière solaire, et par un refus de tout ce qui entraîne ombre, trouble, obscurité. Cette fascination se manifeste dès les commencements de cette architecture, et Tony Garnier prescrivait déjà dans le descriptif de son projet prophétique de cité industrielle de 1904 (contemporain, notons le, de la mise au point des premières ampoules à filament de tungstène) que: "... les chambres à lit doivent avoir au moins une fenêtre au sud, assez grande pour donner de la lumière dans toute la pièce et laisser entrer largement les rayons du soleil." et que "Tout espace, si petit soit-il, doit être éclairé et ventilé à l'extérieur.". Et Le Corbusier écrivait dans la charte d'Athènes élaborée en 1933: "Le soleil est le maître de la vie...Le soleil doit pénétrer dans chaque logis quelques heures par jour, même durant la saison la moins favorisée... tout plan de maison dans lequel un seul logis serait exclusivement orienté au nord, ou privé de soleil par le fait d'ombres projetées, sera rigoureusement condamné. Il faut exiger des constructeurs une épure démontrant qu'au solstice d'hiver le soleil pénètre dans chaque logis au minimum deux heures par jour. Faute de quoi l'autorisation de bâtir sera refusée. Introduire le soleil, c'est le nouveau et le plus impératif devoir de l'architecte".

- A. - Face à l'engouement actuel pour la clarté et la transparence qui excède largement aujourd'hui les champs de l'hygiène et du bon sens, et conduit souvent des architectes à pallier à coups de **brise-soleil**, de verres teintés ou d'air conditionné la surabondance des pans vitrés qu'ils mettent

en place, j'aimerais revendiquer, pour ma part, les vertus de l'ombre et le droit à l'obscurité et à la dissimulation.

S. - Avant de proposer quelque point de vue que ce soit, j'aimerais, si tu le veux bien, tenter de discerner les implications architecturales et les enracinements dans notre système de pensée de cet engouement actuel pour la lumière et la transparence.

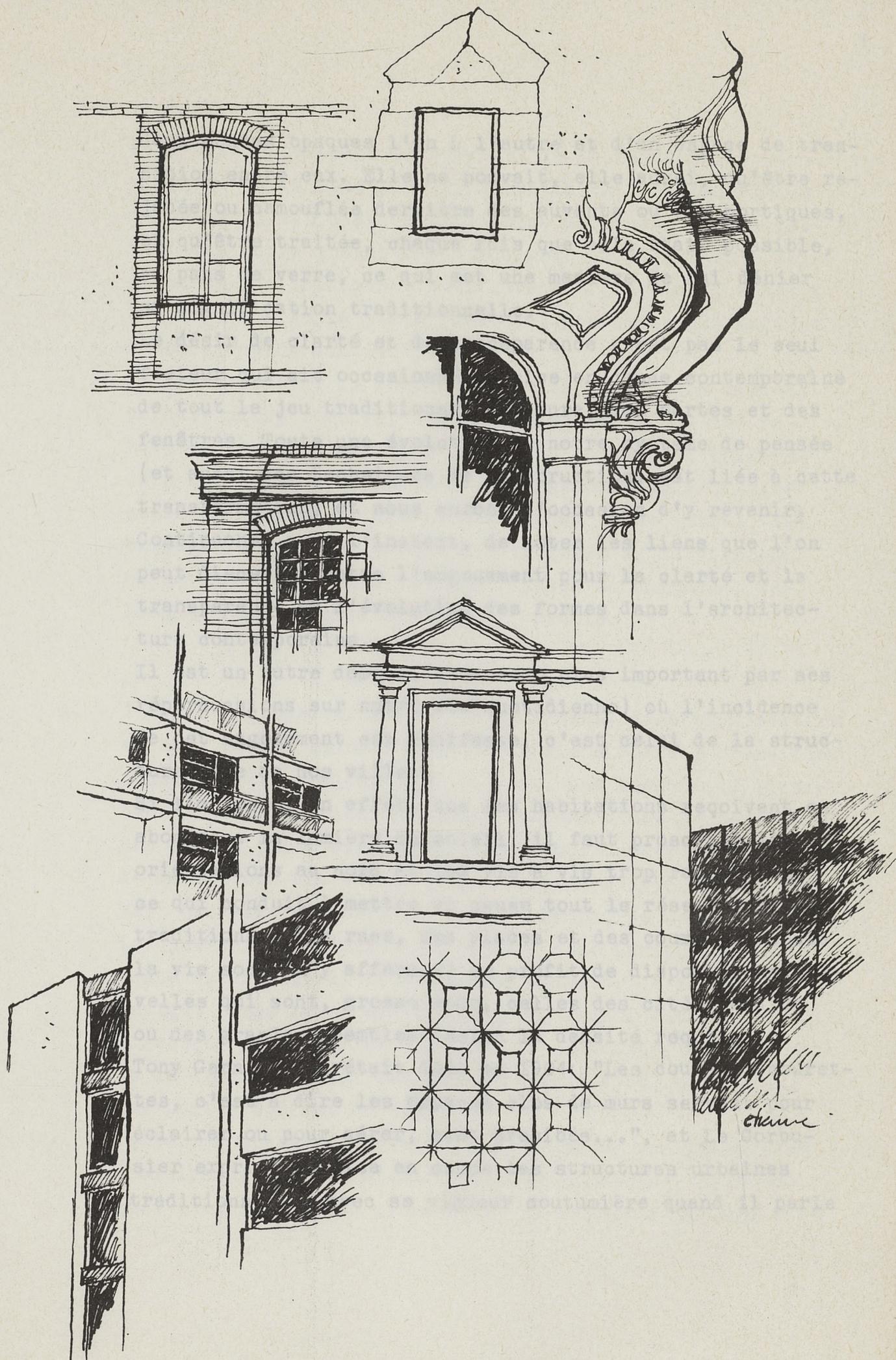
Une de ces implications en architecture a été la mise en cause de la notion de porte et de fenêtre.

Une fenêtre en effet, surtout si elle est de taille modeste, est un trou dans un mur, une source ponctuelle de lumière pour celui qui se trouve à l'intérieur et une limitation à la vue pour celui qui est à l'extérieur.

Elle définit le cadre des échanges entre le dedans et le dehors de façon restrictive. Elle procède par tout un jeu d'ostentation et de dissimulation souvent magnifié dans les architectures anciennes par un encadrement ornemental ou un châssis moulure et, à l'intérieur, par un jeu de voiles et de rideaux.

Une telle complexité ne pouvait qu'être rejetée par les contempteurs de la clarté à tous prix, et, effectivement, il suffit d'observer nombre d'édifices modernes pour voir avec quelle persévérance, et à l'aide de quels subterfuges, les architectes se sont efforcés de supprimer visuellement ces pauvres fenêtres en en faisant des pans vitrés, en les masquant derrière des compositions de bandeaux verticaux ou horizontaux, ou en les dissimulant derrière la profondeur des loggias.

En ce qui concerne les portes, l'évolution est analogue. La porte est une barrière; elle affirme l'existence de



Chaine

deux mondes opaques l'un à l'autre et d'un espace de transition entre eux. Elle ne pouvait, elle aussi, qu'être rejetée ou camouflée derrière des auvents ou des portiques, et qu'être traitée, chaque fois que cela était possible, en pans de verre, ce qui est une manière de lui dénier sa signification traditionnelle.

Le désir de clarté et de transparence n'est pas le seul facteur qui ait occasionné la mise en cause contemporaine de tout le jeu traditionnel des murs, des portes et des fenêtres. Toute une évolution de notre système de pensée (et aussi des techniques de construction) est liée à cette transformation, et nous aurons l'occasion d'y revenir. Continuons, pour l'instant, de noter les liens que l'on peut discerner entre l'engouement pour la clarté et la transparence et l'évolution des formes dans l'architecture contemporaine.

Il est un autre domaine (beaucoup plus important par ses répercussions sur notre vie quotidienne) où l'incidence de cet engouement est manifeste, c'est celui de la structure même de nos villes.

Si l'on veut, en effet, que les habitations reçoivent en abondance la lumière du soleil, il faut proscrire les orientations au nord et les vis à vis trop rapprochés, ce qui conduit à mettre en cause tout le réseau urbain traditionnel des rues, des places et des cours (et toute la vie sociale y afférant) au profit de dispositions nouvelles qui sont, grosso modo, celles des cités jardins ou des grands ensembles (selon la densité requise).

Tony Garnier décrétait déjà en 1904: "Les cours et courettes, c'est à dire les espaces clos de murs servant pour éclairer ou pour aérer, sont prohibés...", et Le Corbusier exprime sa mise en cause des structures urbaines traditionnelles avec sa vigueur coutumière quand il parle

de l'affaiblissement du corps et de la ruine de la sensibilité "corrompue par les joies illusoire des villes", ou quand il dit que: "L'étroitesse des rues, l'étranglement des cours créent une atmosphère aussi malsaine pour le corps que déprimante pour l'esprit", et qu'il conclut que: "Au nom de la santé publique, des quartiers entiers devraient être condamnés."

L'intolérance de la nouvelle architecture vis à vis des espaces clos, sombres, cachés, où se déroulent des activités troubles et imprévues et qu'on ne peut intégrer dans une planification claire et harmonieuse, s'affirme aussi à l'intérieur des locaux où les plans libres, les bureaux paysagés et les portes de verre se multiplient au détriment des subdivisions rigides en chambres, salons et bureaux chères au XIX^{ème} siècle.

- A. - J'étais employé, il y a quelques années, dans un ministère et nous étions installés dans d'anciens bureaux constitués d'une suite de salles bien isolées. Les bureaux du directeur et des ingénieurs en chef étaient alors protégés par une double porte capitonnée comme pour isoler tout un monde de secrets dus à leur haute responsabilité, et ce n'était pas sans une certaine appréhension, je me le rappelle, que je franchissais ces portes pour pénétrer dans le vaste bureau, garni de boiseries sombres, de mon chef. Quelque temps après mon arrivée, et sous l'autorité d'un directeur dynamique et soucieux de modernité, tout le monde dû déménager dans des locaux modernes où, notamment, les portes étaient de verre. Cette transparence nouvelle devait donner une image plus positive de cette administration et permettre, sans doute, dans l'esprit de ses promoteurs, de stimuler par une sur-

veillance réciproque le zèle des fonctionnaires. Il y eut des résistances héroïques, chacun essayant de dissimuler sa porte à l'aide d'affiches, de cartes postales..., de se ménager à l'intérieur des pièces, en déplaçant des armoires métalliques des angles morts de manière à préserver un peu son intimité. Malheureusement, faire cela, c'était laisser libre cours à toutes les supputations sur le comportement des occupants des bureaux et, bientôt, tous renoncèrent et finirent par s'adapter à cette nouvelle transparence. Le préposé au contentieux, un vieux serviteur de l'état proche de la retraite, s'habitua à faire sa sieste sans se dissimuler; le directeur et les ingénieurs en chef, qui n'avaient plus qu'une porte de verre pour protéger leur rang, ne pouvaient masquer qu'ils appartenaient à la même humanité que leurs subordonnés. Et, si rien ne fut changé pour finir quant à la structure de la direction, il est certain néanmoins que les images que chacun donnait de soi et percevait d'autrui en furent transformées.

S. - L'engouement pour la transparence et l'usage intensif du verre dans la construction contemporaine débordent souvent le simple désir de s'ouvrir à la lumière solaire. Ou plutôt, derrière cette recherche de clarté et de transparence fonctionnelles semble se dissimuler un autre désir: celui de se référer à une société qui soit elle-même, d'une certaine façon, claire et transparente.

Voyons ce qui se passe à la Défense. L'ensemble des édifices qui gravitent autour du parvis et des cheminements qui s'y rattachent constitue un des hauts lieux

de l'architecture contemporaine de prestige (c'est du moins ce qu'en disent ses promoteurs) et par là même, un des hauts lieux de la clarté et de la transparence telles que les conçoivent les administrations et les grandes firmes qui y ont installé leur siège. On peut observer là toutes sortes d'utilisations du pan vitré: immenses parois du "CNIT", parois courbes et planes de la tour "Nobel", parallélépipèdes de verre fumé des tours "Atlantique" et "Franklin", verre à reflets d'or de la tour "OBM", ainsi que d'innombrables compositions de bandes pleines et de bandes vitrées traitées en horizontales ou en verticales.

Que penser de cette débauche de vitrages?

Il est certain qu'elle ne se justifie ni par raison d'usage, ni par raison économique, et que cet engouement a ici des racines idéologiques qu'il faut chercher dans l'image de transparence fonctionnelle que les grandes sociétés installées en ce lieu veulent donner d'elles-mêmes. Mais, pourquoi cette volonté unanime?

Au XIX^{ème} siècle, de grandes administrations et de grandes compagnies cherchèrent, à travers leurs constructions de prestige, à se référer à la culture académique du moment et à s'enraciner dans un certain héritage culturel de convention pour se faire accepter. Sans doute trouvaient-elles alors, dans la résurgence monumentale des styles du passé, dans la perfection d'une ornementation stéréotypée et dans les valeurs d'ordre, de composition et de hiérarchie de l'architecture néo-classique (la plus usitée) une image de puissance et de stabilité correspondant sans doute assez bien à l'apparence qu'elles cherchaient à donner d'elles-mêmes face à une société encore largement rurale et à des classes aisées pour qui la propriété et la rente étaient des valeurs inamovibles.

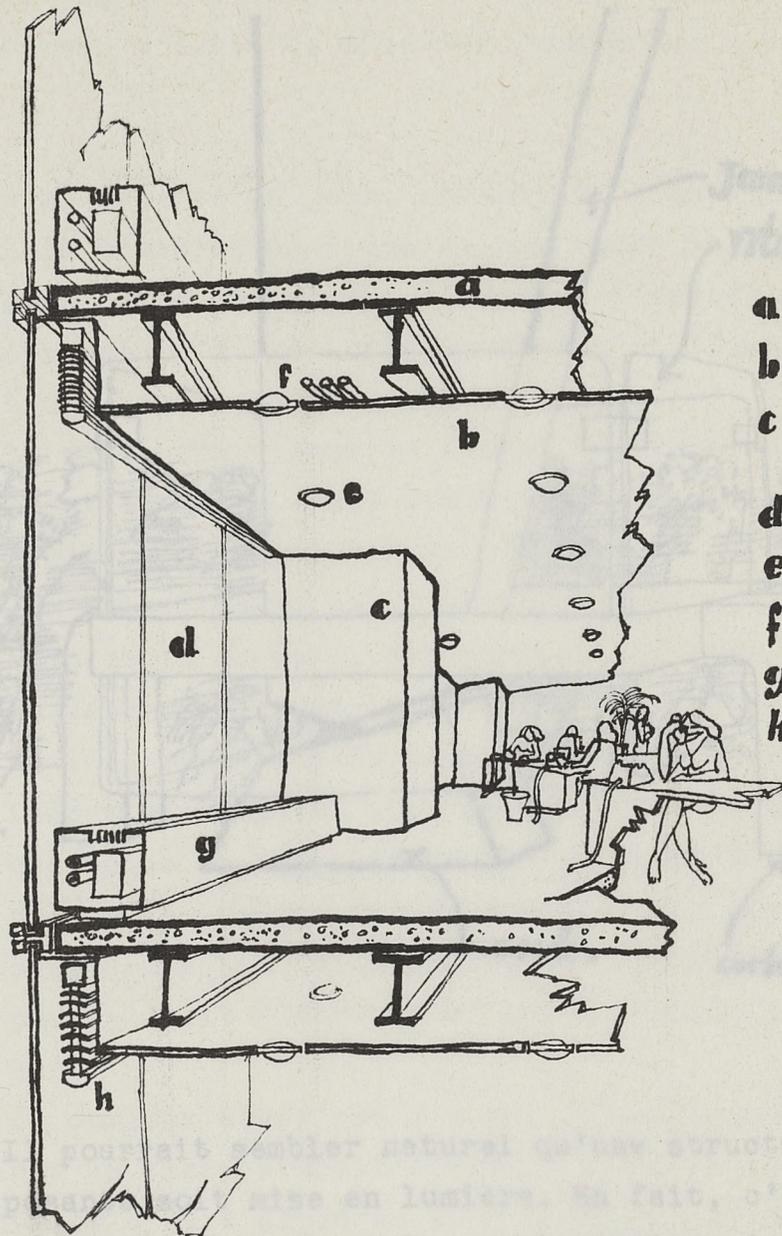
Aujourd'hui, si de telles images de référence paraissent totalement désuètes, ce n'est pas seulement dû aux changements de la mode, à l'évolution des styles d'architecture; c'est dû au fait que la société elle-même s'est transformée et que, dans un monde d'industrialisation totalitaire en expansion, les anciennes valeurs de conformisme, de discipline, de hiérarchie, de maîtrise de soi, prisées par les puissances d'alors, ont cédé la place à d'autres valeurs et à d'autres vertus dont on dit, dans les milieux férus de "management" qu'elles font la part belle aux capacités d'innovation, au sens de l'adaptation et aux aptitudes à la communication.

Notons simplement ici que ces "vertus nouvelles" **semblent trouver**, dans une architecture qui se proclame claire et transparente, le lieu et l'image sociale qui leur conviennent.

L'on peut se demander ce qui transparait vraiment à travers cette transparence, et ce que, d'autre part, elle occulte.

Aucun observateur, à moins qu'il ne soit très au courant des problèmes de construction, ne peut se faire une idée de la façon dont sont édifiés ces immeubles; s'ils sont en acier ou en béton, à ossature ou à murs porteurs. La transparence affichée ne lui est ici d'aucun secours. Bien au contraire, dans la tour "Franklin", ce sont des panneaux de glace trempée et teintée (se confondant avec les vitrages proprement dits) qui camouflent les allèges et les planchers, interdisant toute lisibilité structurelle. Quant à la tour "Fiat", la paroi extérieure, constituée d'un voile de béton armé percé de trous, est dissimulée derrière une surface uniforme de verre fumé sombre et de panneaux de granit poli dont les teintes et la brillance se confondent si bien que l'ensemble apparaît comme une seule et même peau.

sans le grand hall souterrain situé sous le parking.
 Ce hall est supporté par une série de très grands poutres
 en béton armé articulés à leur base.

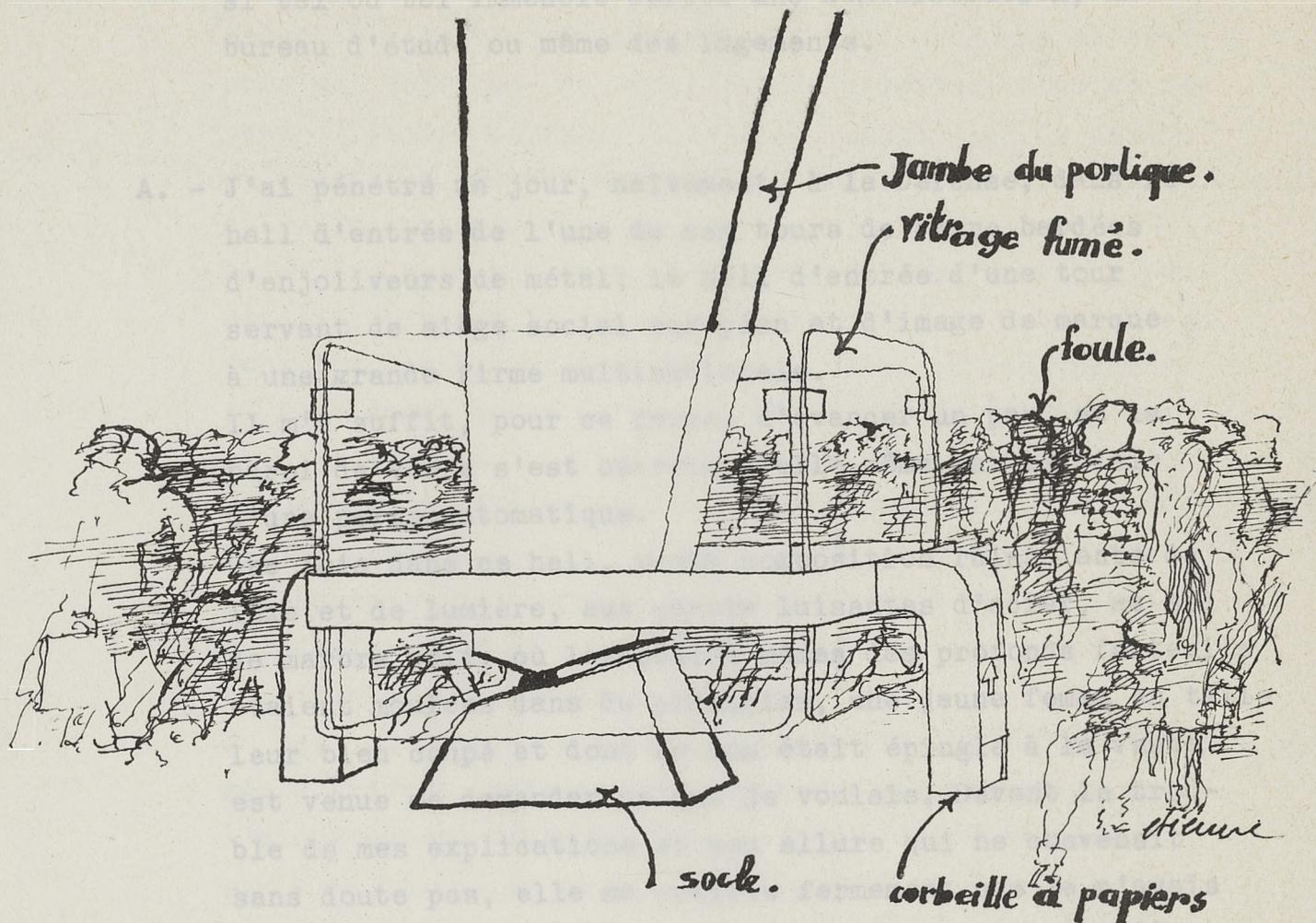


- a. plancher
- b. plafond rapporté.
- c. poteaux supportant les planchers.
- d. façade vitrée.
- e. éclairage encastré.
- f. passage des câbles
- g. éléments de chauffage.
- h. stores

Le pourrait en acier naturel de cette structure aussi in-
 visible que celle en lumière. En fait, c'est l'inverse
 que l'on observe, et les articulations de ces portiques
 sont systématiquement masquées derrière de petits para-
 vents de verre fumé qui n'ont guère d'autre justifica-
 tion que ce camouflage, et, là encore, le vitrage occul-
 te plus qu'il ne donne à voir.

Un exemple particulièrement significatif de cette utiliza-
 tion du verre à des fins de camouflage peut être observé

dans le grand hall souterrain situé sous le parvis.
 Ce hall est supporté par une série de très grands portiques en béton armé articulés à leur base.



Il pourrait sembler naturel qu'une structure aussi imposante soit mise en lumière. En fait, c'est l'inverse que l'on observe, et les articulations de ces portiques sont systématiquement masquées derrière de petits paravents de verre fumé qui n'ont guère d'autre justification que ce camouflage, et, là encore, le vitrage occulte plus qu'il ne donne à voir.

En ce qui concerne l'usage des bâtiments, les vitrages

ne nous apportent guère plus de lumière, et l'on est bien en peine en se promenant à la Défense de deviner si tel ou tel immeuble abrite une administration, un bureau d'étude ou même des logements.

A. - J'ai pénétré un jour, naïvement, à la Défense, dans le hall d'entrée de l'une de ces tours de verre bardées d'enjoliveurs de métal; le hall d'entrée d'une tour servant de siège social européen et d'image de marque à une grande firme multinationale.

Il m'a suffi, pour ce faire, d'avancer un peu, et la paroi de verre s'est ouverte d'elle-même par le biais d'une porte automatique.

Une fois dans ce hall, vaste composition ruisselante de luxe et de lumière, aux parois luisantes d'acier, au sol de marbre poli, où les coques mêmes des profonds fauteuils étaient moulées dans du plexiglas, une jeune femme, en tailleur bien coupé et dont le nom était épinglé à la veste, est venue me demander ce que je voulais. Devant le trouble de mes explications et mon allure qui ne convenait sans doute pas, elle me notifia fermement que je n'avais pas le droit d'être là et que je devais partir immédiatement.

Je compris alors que l'image de transparence fastueuse que la firme voulait donner d'elle-même n'était pas destinée à être prise au pied de la lettre par le premier venu; elle était réservée à une humanité triée et calibrée, constituée par l'ensemble des responsables gravitant dans, et autour, de l'organisation. Pour l'homme du commun, elle devait rester une image inaccessible.

S. - Cette transparence assez mythique puisqu'elle camoufle généralement la structure, masque ou n'exprime pas les

fonctions et n'est bien souvent qu'une invite mensongère à la communication, n'a vraiment de réalité, en ce qui concerne les édifices de la Défense, que dans une séquence bien limitée de ceux-ci: tout un monde de sous-sols mal éclairés, de parkings, de galeries, tout un réseau de tubes, de fils, de gaines, court sous le parvis et constitue l'univers caché des prismes "transparents" qui en émergent.

Il ne faudrait pas déduire de ces quelques notes un peu schématiques que la volonté de transparence manifestée dans l'architecture contemporaine n'est qu'une duperie. Il faut aussi noter qu'il est des édifices (rares) comme, par exemple, le Centre International du Plateau Beaubourg, ou d'autres plus modestes, où le vitrage permet de mieux donner à voir la structure construite et les réseaux fonctionnels. Il en est aussi où le vitrage sert effectivement à ouvrir l'intérieur sur l'extérieur et n'a pas qu'une valeur de mythe.

En fait, l'utopie de transparence telle que l'ont exprimée à travers leurs oeuvres certains des pionniers de l'architecture contemporaine au début de ce siècle et qui a pu avoir une valeur révolutionnaire en son temps, s'est beaucoup transformée en devenant l'un des lieux communs de l'architecture courante.

Les vertus ascétiques de mise à jour et de clarification qui l'avaient fondée ont été bien souvent abandonnées et l'on n'a gardé d'elle qu'une "image" à laquelle n'importe qui peut se référer sans grand scrupule.

- A - Ce camouflage par transparence, cette fausse clarté, je les perçois également ailleurs que dans notre architecture. Ils imprègnent, je le sens, une bonne part de notre culture

tements autolavables (pâte de verre, fibrociment ou tôle émaillées...) qui sont propres par vocation; des matériaux avec ses débauches d'informations transmises par les médias, son prosélitisme éducatif... l'usage croissant de la couleur blanche en intérieur comme en extérieur, qui est l'image même de la clarté propre et pure.

S. - Avant de rechercher les enracinements de ce phénomène dans d'autres expressions de notre modernité, continuons, si tu le veux bien à observer ses implications dans l'architecture actuelle. Je pense, pour ma part, que l'engouement pour "le clair, le propre et le transparent" ainsi que pour les mythes et les phantasmes qui gravitent autour de ces notions, a encouragé les architectes modernes à dépouiller leurs constructions de toute ornementation, qu'il s'agisse de boiserie de stuc ou de tentures en intérieur, de modénatures ou de sculptures en extérieur. L'ornementation, en effet, est liée aux idées de "présentation", de "jeu", de "dissimulation", de "masque", et ne se mêle guère de clarté et de transparence. De plus, elle accroche de manière confuse la lumière et attire les poussières et les salissures dans ses renfoncements ce qui ne peut guère satisfaire notre moderne propreté. Loos, qui a intitulé l'un de ses pamphlets "L'ornement est un crime", pensait que le retour à la pureté fonctionnelle et géométrique ressortait de l'hygiène morale et sociale. Et, aujourd'hui encore, après un demi siècle de terreur iconoclaste, il me semble que l'on continue à suspecter l'ornement des mêmes "crimes" qui sont, notamment, de déroger au goût dominant pour le clair, le propre et le transparent comme à bien d'autres a priori de notre modernité dont nous aurons l'occasion de reparler. Cette mise en cause de l'ornement s'est faite au bénéfice des surfaces lisses, des peintures plastiques, des revê-

tements autolavables (pâte de verre, fibrociment ou tôle émaillées...) qui sont propres par vocation; des matériaux bruts (béton, bois, acier...) qui sont censés avoir des vertus de franchise, et de l'usage croissant de la couleur blanche en intérieur comme en extérieur, qui est l'image même de la clarté propre et pure.

L'incidence de ce goût moderne pour le clair, le propre et le transparent se retrouve également au niveau des programmes dans l'importance considérable prise dans les habitations comme dans certains locaux collectifs par les équipements sanitaires. Les salles de bains, douches, lavabos et latrines étaient à peu près totalement absents de l'architecture classique. Nulle commodité de ce genre n'existait, par exemple, au château de Versailles qui abritait pourtant, de façon permanente des foules considérables. Ces équipements se sont introduits peu à peu (surtout les latrines) dans les maisons au XIX^{ème} siècle jusqu'à prendre aujourd'hui une importance assez considérable.

Dans les habitations modernes de standing, il n'est pas rare que l'ensemble des locaux d'hygiène corporelle occupe près du dixième de la surface habitable, et les normes prévues pour les écoles maternelles veulent que les sanitaires aient une place équivalant à plus du cinquième de celle des classes.

Et la salle de bains de l'appartement de luxe, avec sa glace surmontée d'une tablette en verre épais, ses étagères laquées, ses peignoirs, son odeur de savonnette et de déodorant, ses carrelages luxueux, sa robinetterie chromée est l'un des hauts lieux de la modernité, où les corps dociles et sans mystère viennent se mettre à l'unisson de l'architecture pour communier dans le culte de l'hygiène purificatrice, de la clarté et de la propreté.

Mais, laissons là notre salle de bains, sa porcelaine vitrifiée et ses carrelages, et regardons l'image d'une femme nue ou vêtue d'un simple maillot, allongée sur une plage sous un soleil ardent. Image vue et revue mille fois sur des affiches, dans les magazines, et imprimée sur des boîtes et emballages divers... Image mythique, s'il en fût, de notre modernité: un corps jeune, propre et sain que la poussière du temps semble devoir toujours respecter comme elle devrait respecter les revêtements d'émail, de verre ou de plastique de nos architectures. Ce corps ne se masque pas, ne se dissimule pas; il s'offre aux yeux de façon immédiate et transparente tel "le jeu savant, correct et magnifique de formes assemblées sous la lumière" dont parle Le Corbusier pour définir la nouvelle architecture; il est plongé dans une euphorie solitaire et largement livré à l'ardeur de la lumière solaire qu'il valorise encore par sa beauté et sa santé. Il y a des connivences certaines entre cette image et celle, plus construite, que les architectes nous proposent de notre cadre de vie. On les retrouve dès l'entre-deux-guerres où la mode vestimentaire se simplifie (c'est l'abandon de la redingote, du haut de forme, des corsets et des jupons...) au profit de tenues plus courtes, plus légères, tandis que l'architecture nouvelle (elle aussi sobre, dépouillée et largement ouverte à la lumière) s'affirme comme tendance dominante.

L'image moderne du corps, démultipliée par les médias, nous offre aussi à voir et à connaître, et notre attitude actuelle vis à vis de la connaissance - connaissance universelle et offerte sans obstacle - est inscrite dans cette image multipliée, ou plutôt, dans notre relation à cette image, comme elle est inscrite dans les parois de verre de l'architecture contemporaine et dans la façon dont elles nous présentent le monde.

Cette connivence m'est apparue un jour de façon brutale. J'assistais, dans une école primaire largement vitrée, au déroulement de la classe: sous la conduite du maître, adepte d'une pédagogie active, deux enfants présentaient à leurs camarades un exposé sur l'oeil. L'un des deux tenait à la main une boule de plastique blanc, démontable, qui figurait cet organe. Il l'ouvrait pour en extraire les différentes pièces tandis que son camarade dessinait un schéma sommaire sur le tableau et inscrivait les légendes: sclérotique, humeur vitrée, rétine... Il régnait autour de nous, comme dans la plupart des classes, un climat de morne dissipation. De toute évidence, les enfants ne retenaient pas grand chose de ce qui était dit, mais cela était sans importance. L'étrange rite éducatif auquel j'assistais n'avait pas tant pour mission, m'a-t-il semblé, de mettre à jour une réalité nouvelle, de faire acquérir un savoir supplémentaire, que d'exorciser toutes les troubles associations, les émotions et les mythes que l'on peut tisser autour du regard et de ce corps voyant aux étonnants pouvoirs; les exorciser en montrant qu'il existe quelque part un objet en plastique et des livres illustrés, connus, inventoriés, disponibles en permanence dans tel ou tel meuble de rangement vitré, et qui sont, eux seuls, des transcriptions totales de la réalité.

Par le biais de la scolarisation généralisée, de la presse, de la radio, de la télévision..., du fait de l'essor des sciences, des enquêtes et des sondages en tous genres, de l'expansion du tourisme aussi... le monde où nous vivons est mis en lumière de façon permanente et nous est présenté comme un monde transparent où nul obstacle ne doit arrêter le regard de l'observateur.

ment instrumental et de leur neutralité bienveillante.

Mais, à l'image des pans de verre de nos architectures de prestige, cette clarté et cette transparence dans les domaines de l'information et du savoir, ne masquent-elles pas souvent plus de choses qu'elles n'en révèlent? On peut noter, en tous cas, qu'il existe une connivence entre le discours de l'architecture contemporaine sur la lumière et la transparence, et l'immense discours multiforme de l'information et du savoir dans notre monde moderne. Le Corbusier le reconnaît quand il écrit: " Et je discerne que la vie, aujourd'hui, ... ne s'épanouira que là où elle trouvera une équivalence architecturale à l'aération toute nouvelle apportée par le livre, la T.S.F., le disque, le journal, le magazine. Ouverture subitement si large, sur les temps et les lieux, les âges et les habitudes."

Ces liens se retrouvent à d'autres époques, peut-être à toutes les époques, et j'ai montré en son temps ceux qui unissaient l'idée gothique de la lumière telle que l'expriment les vitraux du XII^{ème} siècle (et dont témoignent le renouveau du droit écrit, les nouvelles prises de conscience politiques et l'essor de la scolastique) et l'engouement contemporain pour la clarté.

Mais aujourd'hui, le discours de l'architecture, qui en fait traite de toutes les valeurs "dominantes" de notre société, est particulièrement perfide. Il se donne l'allure de la neutralité et de la transparence même, et, sous prétexte d'avoir abandonné les préciosités du style et de l'ornement, veut nous faire croire à son inexistence, à sa neutralité idéologique, à sa soumission fonctionnelle, à l'image de ces techniciens qui nous gouvernent et qui, ayant renoncé aux attributs rituels du pouvoir (sceptres, couronnes, équipages et autres fastes des cours...) veulent nous persuader de leur rôle purement instrumental et de leur neutralité bienveillante.

Les fonctionnalistes du début du siècle, dans un rêve magnifique, ont voulu créer un monde d'objets et de lieux qui soient les serviteurs silencieux et effacés d'hommes libres. Mais ce rêve est un échec car ces lieux et ces objets, aussi dépouillés et fonctionnels soient-ils, sont en fait aussi bavards que par le passé et ne cessent de nous indiquer les attitudes, le comportement vis à vis de notre corps et de celui d'autrui, la manière d'observer le monde qui nous entoure... qui doivent être nôtres.

A. - Pour ma part, j'aimerais associer un souvenir à ces discours abstraits et presque trop clairs et transparents à mon goût.

A. - Ta critique est peut-être juste, mais, ne participes-tu pas toi aussi, en fin de compte, à cette quête du clair, du propre et du transparent en t'efforçant de mettre en lumière les connivences qui existent entre l'expression architecturale et d'autres expressions contemporaines, et en essayant de mettre à nu notre système de pensée?

S. - J'ai conscience qu'il ne suffit pas, pour s'émanciper de la prégnance de ces notions, de passer en revue de façon polémique quelques expressions de notre engouement pour le "clair, le propre et le transparent". De plus, il est certain que presque toutes les grandes créations de notre temps sont enracinées dans ce même désir de clarification et de transparence, qu'il s'agisse des sciences, des sciences humaines, de la psychanalyse, ou même d'oeuvres artistiques ou littéraires qui, bien que traitant de thèmes souvent particulièrement troubles, se caractérisent, malgré tout, par une volonté d'analyse et de mise à jour, et par une honnêteté (sincère ou feinte) tout à fait remarquables, et en tous cas, totalement étrangères au XIX^{ème} siècle dans son ensemble et aux siècles antérieurs.

En fait, le désir du clair, du propre et du transparent est beaucoup trop présent aujourd'hui avec ses expressions dérisoires ou magnifiques pour que l'on puisse réellement s'en libérer; et, de toutes façons, se couper de cet héritage serait se mutiler dangereusement.

Aussi, tout ce que l'on peut espérer, c'est procéder à quelques remises en ordre et démystifications.

A. - Pour ma part, j'aimerais opposer un souvenir à ces discours abstraits et presque trop clairs et transparents à mon goût.

Il y a bien longtemps, lorsque j'allais rendre visite à mon oncle, il m'allumait, les soirs d'été, une lampe à pétrole avec laquelle je montais à ma chambre. Cette lumière tremblante au bout du bras reflétait sur son parcours les formes successives d'un vestibule dallé, d'un escalier en bois sombre et de sa rambarde, de quelques assiettes en porcelaine accrochées au mur et enfin, passé la porte, le volume de la chambre et la blancheur du lit.

Ce faisant, je savais, même si je n'en avais pas conscience, que la nuit était là, pleine d'objets, de formes, et, par delà les murs de la ferme, de la vie des bêtes et des plantes de la forêt; ce monde complexe, je pouvais le découvrir par mon propre mouvement et la lumière était ma lumière qu'il importait de manier avec soin.

Et c'est à cette image d'une lumière à conquérir, qui joue avec l'ombre et la nuit sans les détruire, que j'aimerais me référer aujourd'hui encore, face à cette clarté unidimensionnelle et anonyme que tu représentes complaisamment.

DECOMPOSER-JUXTAPOSER.

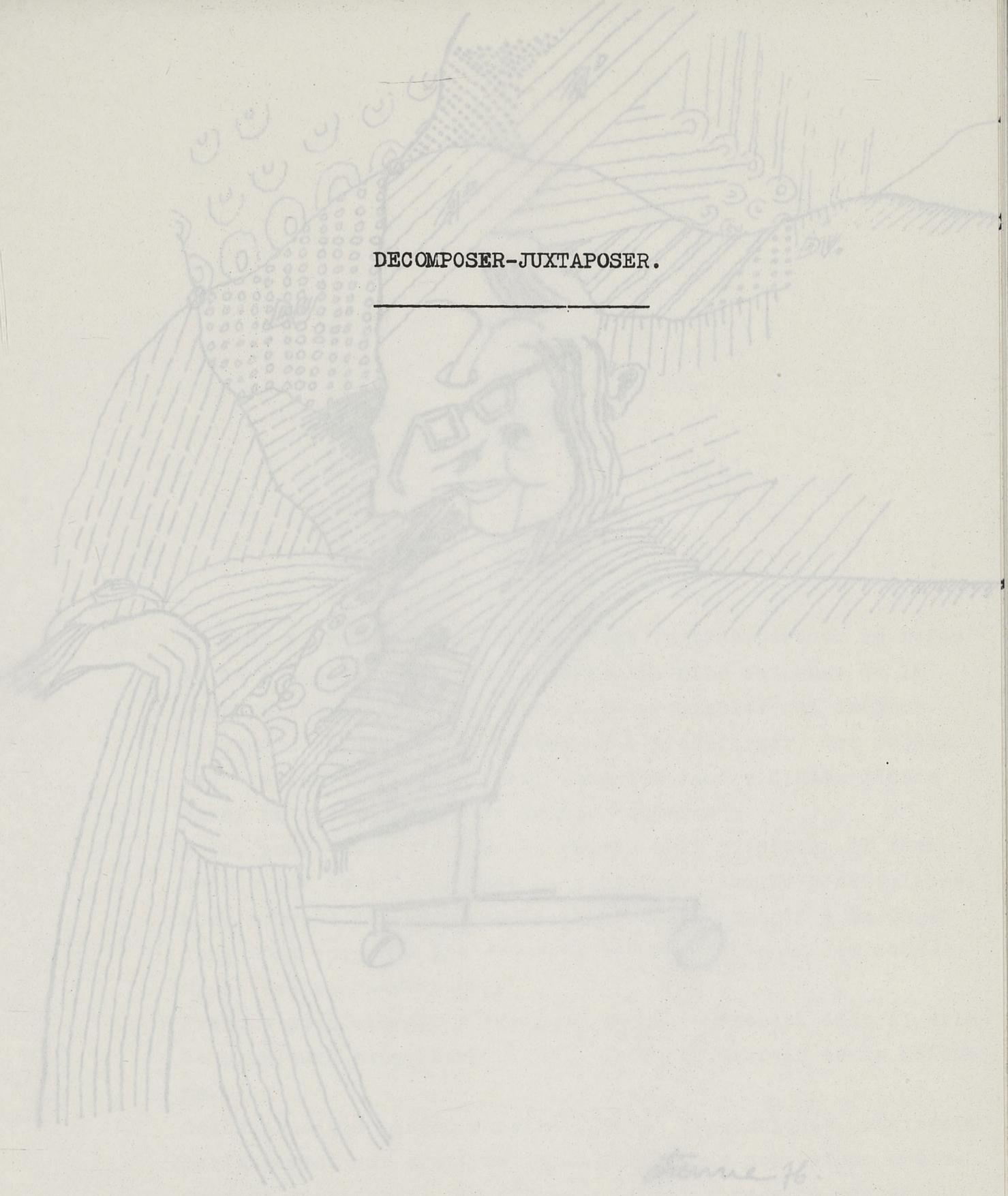
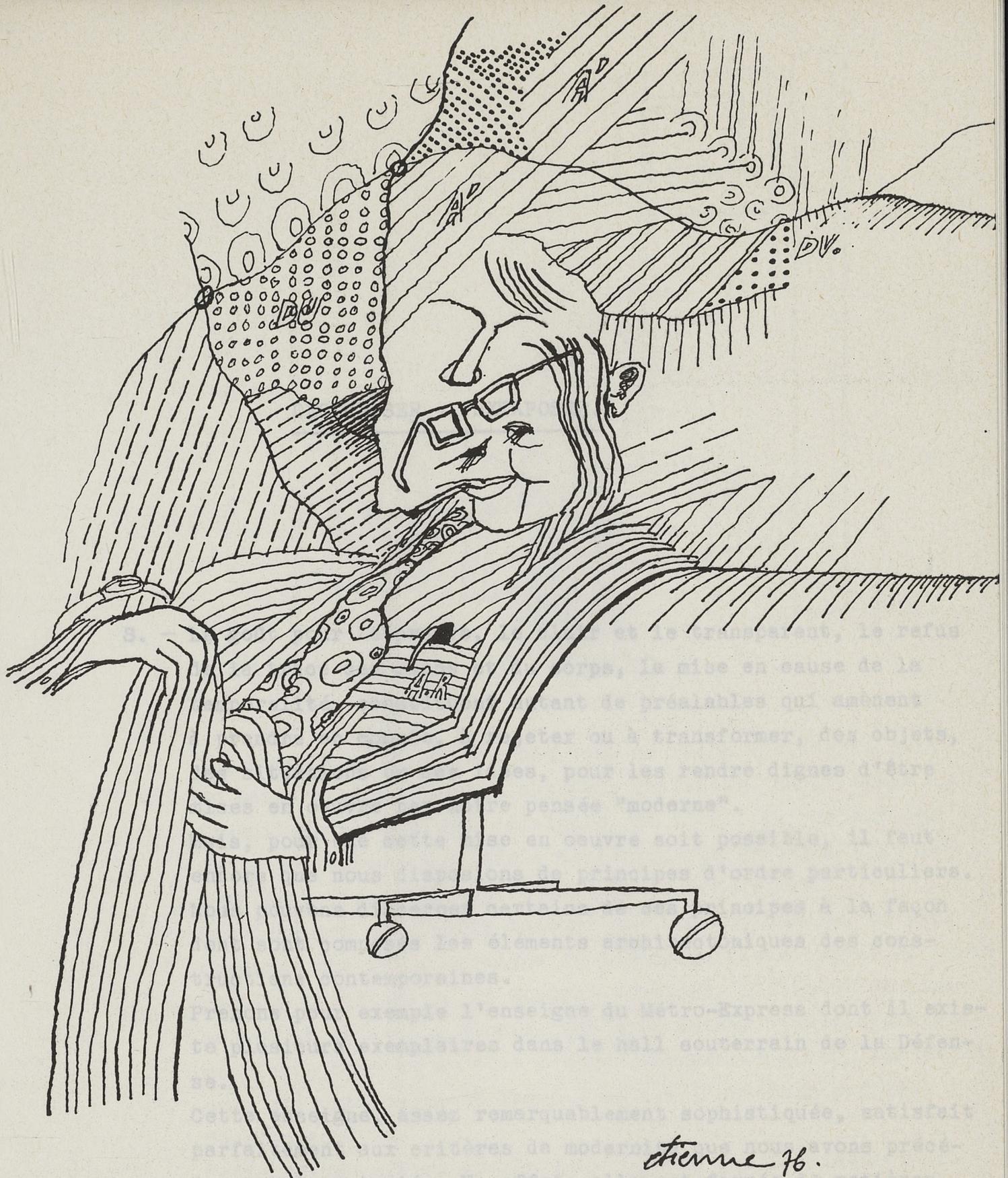


Figure 76



Stienne 76.

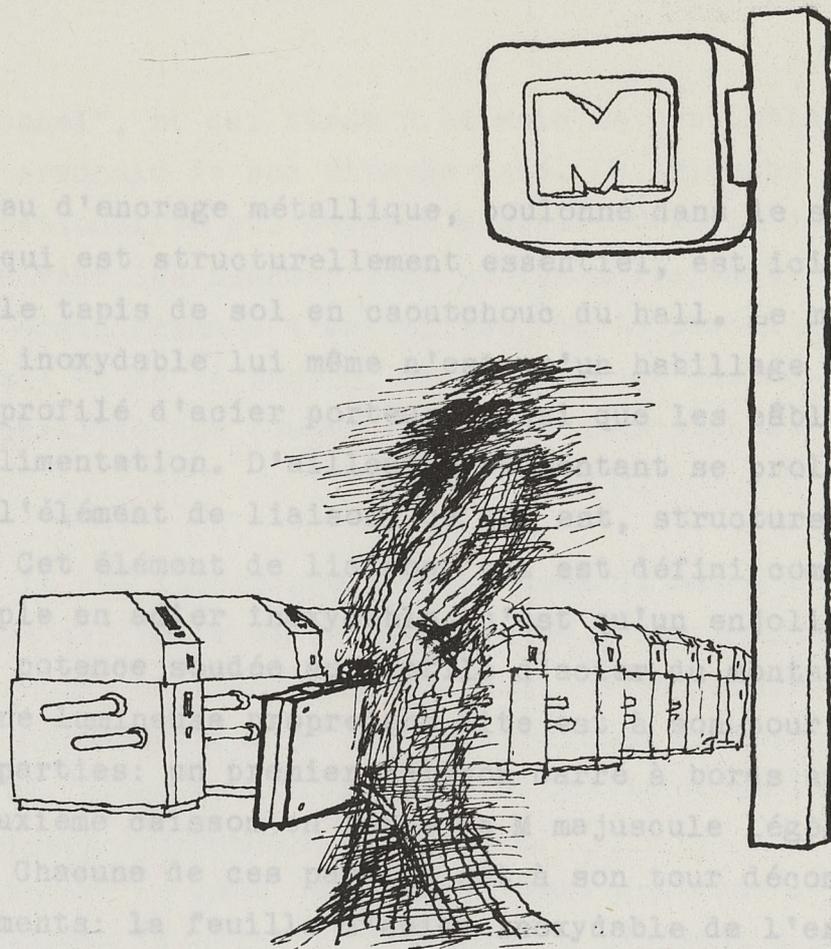
DECOMPOSER - JUXTAPOSER.

S. — Le goût pour le propre, le clair et le transparent, le refus de la trace des mains et du corps, la mise en cause de la temporalité, constituent autant de préalables qui amènent à prendre en compte, à rejeter ou à transformer, des objets, des situations ou des idées, pour les rendre dignes d'être mises en oeuvre par notre pensée "moderne".

Mais, pour que cette mise en oeuvre soit possible, il faut encore que nous disposions de principes d'ordre particuliers. Nous pouvons discerner certains de ces principes à la façon dont sont composés les éléments architectoniques des constructions contemporaines.

Prenons pour exemple l'enseigne du Métro-Express dont il existe plusieurs exemplaires dans le hall souterrain de la Défense.

Cette enseigne, assez remarquablement sophistiquée, satisfait parfaitement aux critères de modernité que nous avons précédemment inventoriés. En effet, elle est formée de matières lumineuses ou réfléchissantes sur lesquelles ni la poussière ni le temps ne peuvent laisser de trace. L'absence de toute "ornementation" tend à la situer en marge de la succession des styles et des modes, dans une modernité intemporelle et internationale.



Et, bien qu'elle ait été réalisée de façon artisanale dans un petit atelier par des ouvriers qualifiés, nulle trace de travail manuel n'y est décelable, et l'oeil glisse sur des surfaces lisses sans jamais apercevoir la présence d'un assemblage, d'une soudure, d'une vis ou d'un rivet. Par delà ces caractères aujourd'hui conventionnels, on peut observer que cette enseigne se décompose visuellement en trois parties principales: le montant vertical, l'élément de liaison et le caisson lumineux, qui sont autant d'enveloppes géométriques simples, en tôle d'acier inoxydable pliée, dimensionnées et juxtaposées de façon à ce que l'ensemble paraisse "harmonieux".

Cette décomposition géométrique ne rend pas manifeste la façon dont cet objet-enseigne est techniquement constitué; au contraire, elle camoufle consciencieusement cette constitution.

Le plateau d'ancrage métallique, boulonné dans le sol en béton, et qui est structurellement essentiel, est ici dissimulé sous le tapis de sol en caoutchouc du hall. Le montant en acier inoxydable lui même n'est qu'un habillage qui dissimule un profilé d'acier porteur, ainsi que les câbles électriques d'alimentation. D'ailleurs, ce montant se prolonge au-delà de l'élément de liaison, ce qui est, structurellement, inutile. Cet élément de liaison, qui est défini comme un volume simple en acier inoxydable, n'est qu'un enjoliveur masquant la potence soudée au profilé d'acier du montant.

L'enseigne lumineuse proprement dite est à son tour décomposée en deux parties: un premier caisson carré à bords arrondis, et un deuxième caisson en forme de M majuscule légèrement en saillie. Chacune de ces parties est à son tour décomposée en deux éléments: la feuille d'acier inoxydable de l'enveloppe et un caisson en plastique blanc ou jaune, éclairé de l'intérieur. Ces deux éléments sont à chaque fois disjoints de quelques millimètres comme pour affirmer plastiquement leur autonomie, ce qui est particulièrement délicat et onéreux à réaliser.

Le système d'attache qui permet de maintenir la cohésion de ces quatre éléments (les deux formes pliées en tôle et les deux caissons en plastique) est, bien sûr, soigneusement dissimulé.

Cette décomposition sophistiquée en éléments géométriques formellement simples ensuite juxtaposés en une composition "harmonieuse" n'a ici, de toute évidence, aucune justification sur les plans de la logique constructive ou de l'économie. Alors, qu'elle est la signification de tout ceci?

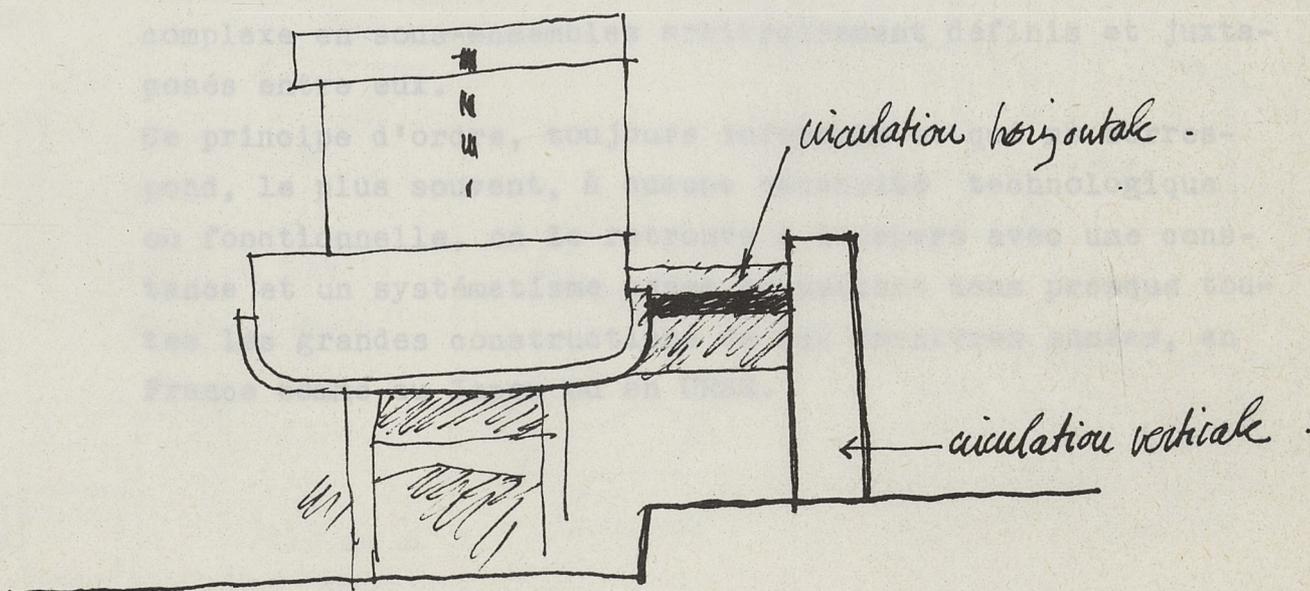
- A. - Je sais bien ce que cela signifie, ou plutôt, ce que cela proclame: le triomphe du cadre bien enveloppé dans son costume

"fonctionnel", et qui tient à la main le parallélépipède à bords arrondis de son attaché case. Le triomphe d'une fausse rationalité qui découpe abstraitement la vie et les corps suivant les schémas d'un zoning malfaisant. Le triomphe des organigrammes d'entreprises, de la parcellisation du travail et de la pensée, et celui d'une pseudo-science, plus impérative que toutes les morales anciennes.

S. - Ce sont là des intuitions que tu auras du mal à préciser et qu'il est difficile de faire partager. Pour continuer, je te propose de parcourir les domaines où ce goût nouveau pour la décomposition et la juxtaposition systématique se manifeste. Montons sur la dalle du parvis de la Défense, et observons l'immeuble Horizon 80.

On y retrouve le même découpage formel que dans l'enseigne du Métro Express. L'ensemble complexe du bâtiment a été décomposé plastiquement en un certain nombre de sous-ensembles qui sont autant de volumes simples juxtaposés:

- une tour verticale ayant pour section un rectangle à bords arrondis abritant l'escalier et les ascenseurs,
- des éléments de liaison en laque de couleur servant de passerelle entre cette tour et le bâtiment proprement dit, passerelle dont la section est également un rectangle à bords arrondis,



- enfin, décollés du sol par des pilotis, les deux bâtiments utiles: deux énormes parallélépipèdes massifs dont les arêtes basses sont traitées en arrondis et qui sont reliés entre eux par des passerelles de liaison.

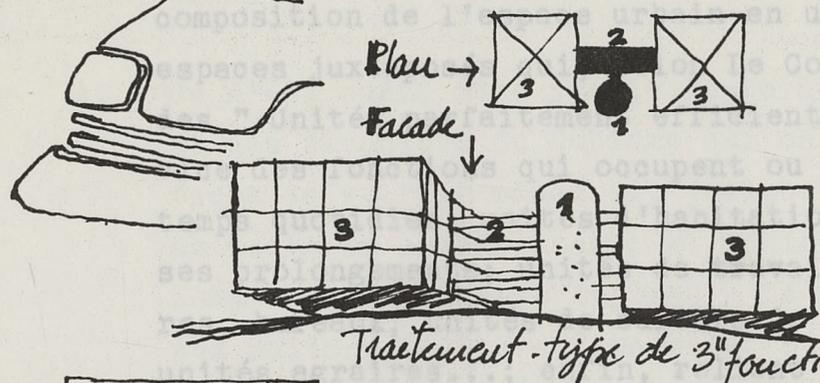
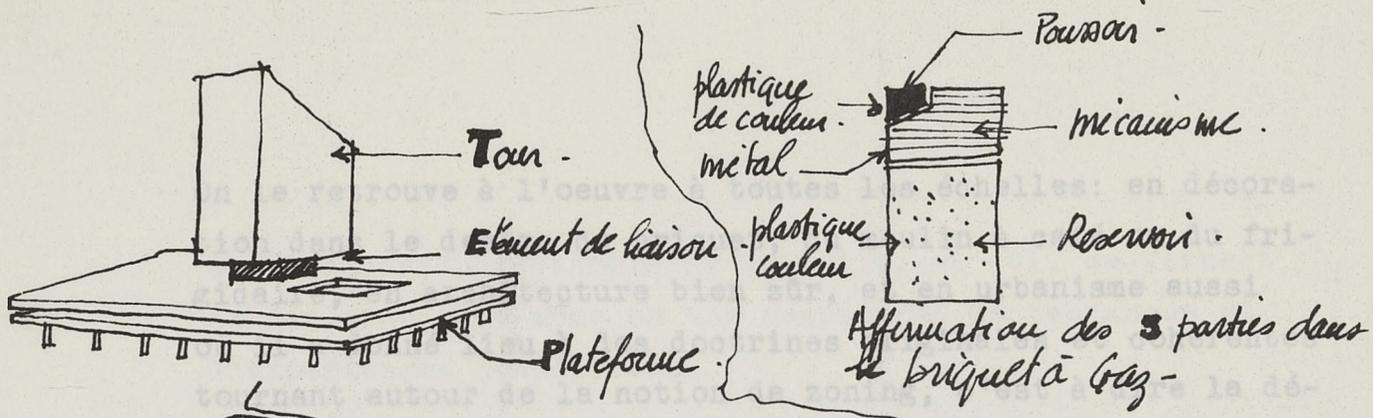
Cette décomposition en sous-ensembles juxtaposés se retrouve à d'autres niveaux. Les pilotis, par exemple, supportent des poutres puissantes qui se recourbent à leur extrémité pour suivre l'arrondi du parallélépipède qu'elles semblent supporter comme des tréteaux peuvent supporter une poutre ou une caisse.

Cette décomposition visuelle entre un système de portiques autonomes et le volume du bâtiment qu'ils semblent supporter est structurellement un mensonge car le bâtiment n'est pas un caisson auto-stable, mais une structure de voiles, de poteaux et de poutres qui prolonge les portiques sans leur être juxtaposée.

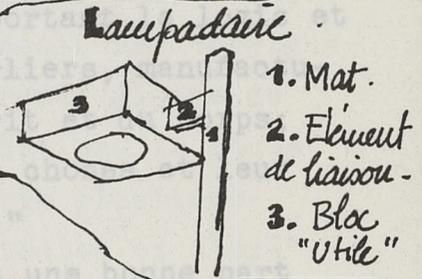
Et, si l'on regarde attentivement ces portiques monumentaux, on s'aperçoit qu'ils sont partiellement factices, leur partie courbe en porte à faux n'étant qu'un caisson creux postiche suspendu à la paroi du bâtiment.

Dans la façade elle-même, composée d'une succession de bandes vitrées et de bandeaux en béton horizontaux qui masquent les voiles de refend porteurs, on retrouve encore à l'oeuvre ce même principe clé de décomposition visuelle d'un ensemble complexe en sous-ensembles arbitrairement définis et juxtaposés entre eux.

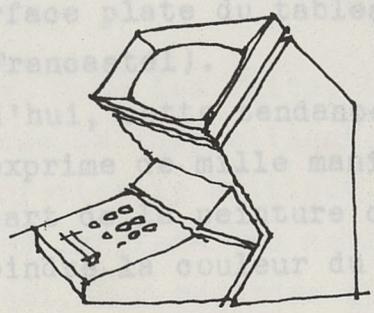
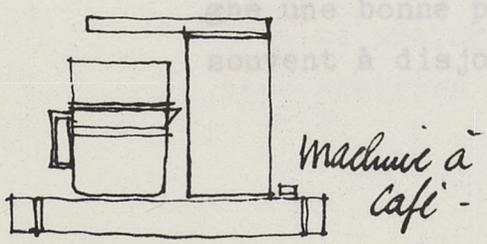
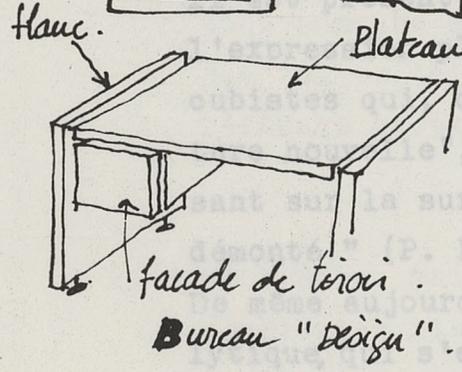
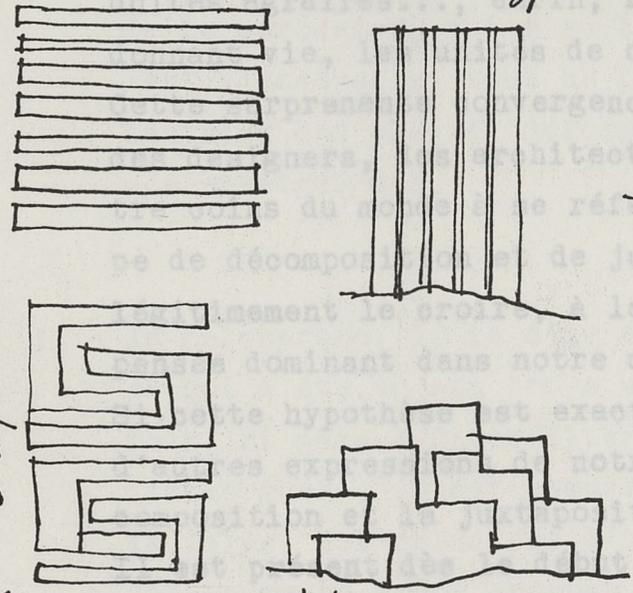
Ce principe d'ordre, toujours informulé et qui ne correspond, le plus souvent, à aucune nécessité technologique ou fonctionnelle, on le retrouve à l'oeuvre avec une constance et un systématisme assez stupéfiant dans presque toutes les grandes constructions de ces dernières années, en France comme au Japon ou en URSS.



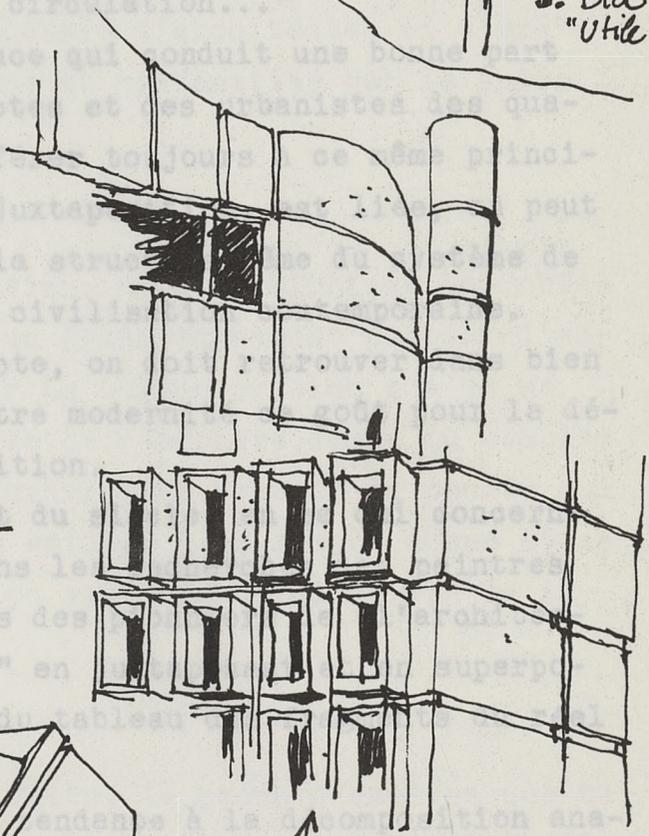
1. Circulation verticale.
2. Circulation horizontale.
3. Volume "utile".



Principes élementaires de composition.



Etc... Etc...



Utilisation du joint et de la division des parties dans la plastique des façades et des produits industriels.

On le retrouve à l'oeuvre à toutes les échelles: en décoration dans le design du briquet, du moulin à café ou du frigidaire, en architecture bien sûr, et en urbanisme aussi où il a donné lieu à des doctrines originales et cohérentes tournant autour de la notion de zoning, c'est à dire la décomposition de l'espace urbain en un certain nombre de sous-espaces juxtaposés qui, selon Le Corbusier, devraient être des " Unités parfaitement efficaces, mises chacune au service des fonctions qui occupent ou devraient occuper le temps quotidien; unités d'habitation comportant le logis et ses prolongements; unités de travail: ateliers, manufactures, bureaux; unités de culture de l'esprit et du corps; unités agraires...; enfin, reliant toutes choses et leur donnant vie, les unités de circulation..."

Cette surprenante convergence qui conduit une bonne part des designers, des architectes et des urbanistes des quatre coins du monde à se référer toujours à ce même principe de décomposition et de juxtaposition, est liée, on peut légitimement le croire, à la structure même du système de pensée dominant dans notre civilisation contemporaine. Si cette hypothèse est exacte, on doit retrouver dans bien d'autres expressions de notre modernité ce goût pour la décomposition et la juxtaposition.

Il est présent dès le début du siècle, en ce qui concerne l'expression plastique, dans les recherches des peintres cubistes qui, contemporains des pionniers de "l'architecture nouvelle", ont opéré " en juxtaposant et en superposant sur la surface plate du tableau des fragments du réel démonté " (P. Francastel).

De même aujourd'hui, cette tendance à la décomposition analytique, qui s'exprime de mille manières différentes, imprègne une bonne part de la peinture contemporaine qui se plaît souvent à disjoindre la couleur du dessin, la représentation

ne pas être plus innocentes et neutres que l'enseigne du Métro Express ou l'enseigne de la Poste, et qui, ce faisant, se disjoint elle-même en une succession de tendances et d'expériences juxtaposées.

S. - Les principes d'ordre que j'ai décrits précédemment ne sont pas l'apanage des architectes, des designers et des artistes,

A. - Ce n'est quand même pas la faute de Braque, de Picasso et des pionniers du Cubisme qui ont révolutionné notre façon de voir le monde si, quelques décennies plus tard, un designer conventionnel et médiocre conçoit une enseigne comme celle du Métro Express à la plus grande gloire de ses maîtres de la technocratie. Et ce n'est pas la faute de Le Corbusier, qui a su créer des oeuvres plastiquement vivantes, si tout un peuple d'architectes et d'urbanistes ont plagié, déformé et systématisé par la suite son enseignement.

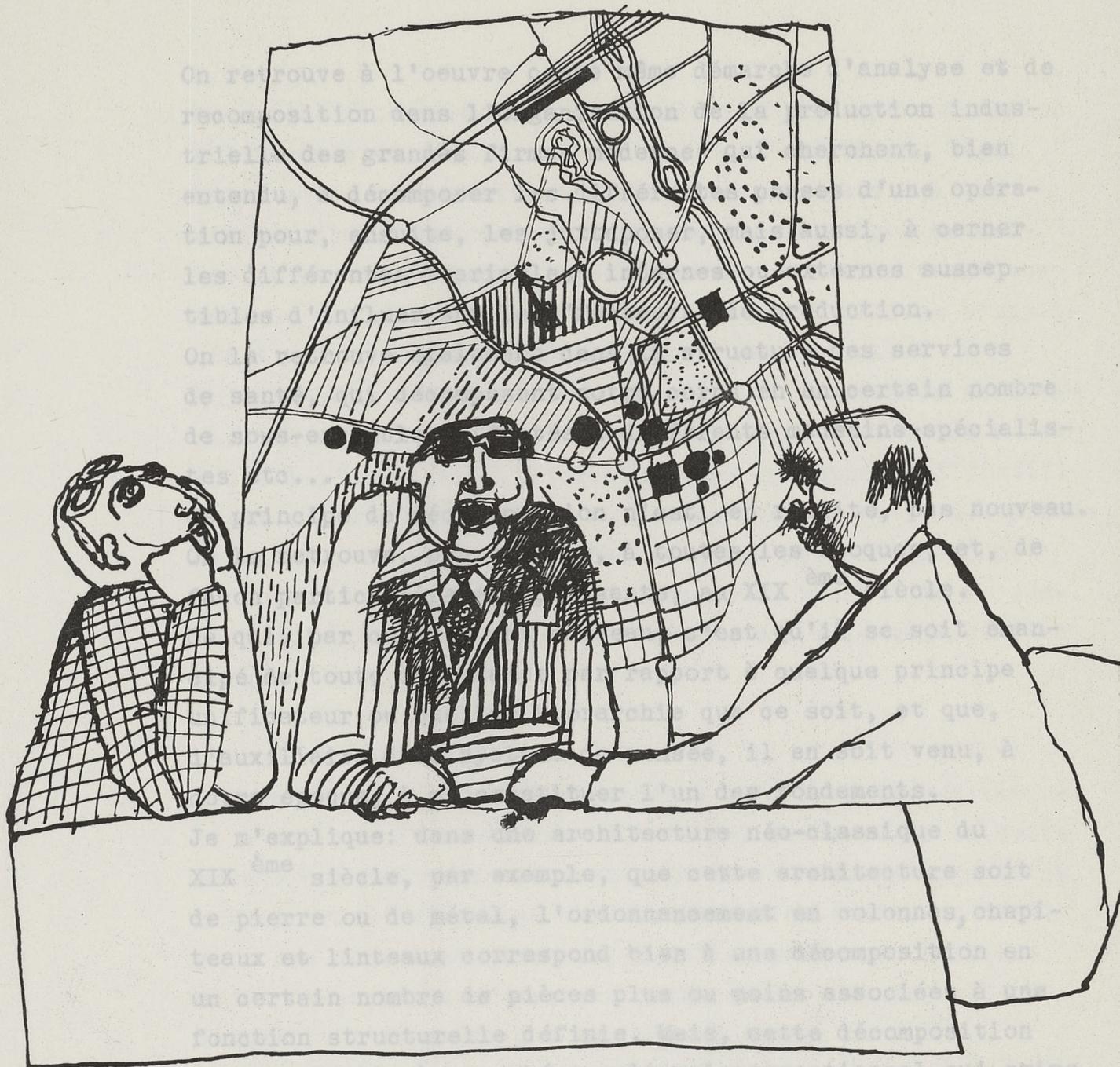
S. - Je ne cherche, tu le sais bien, ni à dévaloriser le Cubisme qui a été en son temps un grand mouvement porteur d'espoir, ni même à discréditer Le Corbusier bien que je ne l'aime guère. Il est absurde de confondre, comme tu sembles le faire, les principes d'ordre d'un système de pensée qui sont communs à des groupes entiers à un moment donné et ce que tel ou tel individu a pu exprimer ou découvrir en se référant à ces principes.

A. - Peut-être, mais, dans les faits, le genre d'analyse que tu développes risque de culpabiliser celui qui a le désir de créer et de conforter le critique, parasite qui, comme toi, peut se protéger derrière des analyses soi-disant objectives; analyses qui, à y regarder de près, pourraient bien

ne pas être plus innocentes et neutres que l'enseigne du Métro-Express ou l'immeuble Horizon 80.

S. - Les principes d'ordre que j'ai décrits précédemment ne sont pas l'apanage des architectes, des designers et des artistes, je le sens bien. On les retrouve à l'oeuvre un peu partout, notamment dans les domaines de la critique et de la recherche, et je ne peux pas plus qu'un autre y échapper totalement. Par exemple, le monde, que je connais un peu, des bureaux d'étude et de recherche qui travaillent sur les problèmes d'aménagement d'urbanisme et d'architecture, est structuré, à la manière des constructions contemporaines, en un certain nombre d'organismes juxtaposés aux sigles étrangement homologues, eux-mêmes décomposés en une suite de services, de départements ou de sections animés invariablement par des hommes issus des mêmes écoles, habillés, à peu de chose près avec les mêmes vêtements sobres, travaillant dans des lieux étrangement analogues, entourés des mêmes armoires de rangement, des mêmes téléphones et servis par des secrétaires vêtues de couleurs vives, maquillées avec soin. Dans le langage de ces hommes, comme dans la production de ces organismes, on retrouve, derrière une "transparence" de façade, ce même goût de la décomposition "fonctionnelle". Les études urbaines de ces dernières décennies par exemple, je parle de celles qui ont été faites pour l'administration ou les collectivités locales et qui sont le fait de tels organismes, se sont efforcées, le plus souvent, d'analyser les "fonctions" de la ville: "habiter", "se divertir", "se déplacer"... eu égard aux habitudes de différents "groupes sociaux", ou de différentes classes d'âge, et elles en ont déduit des normes d'équipement.

en juxtaposant les espaces correspondant aux fonctions étudiées etc, etc...



Parallèlement, elles ont étudié l'évolution des "structures" foncières et le comportement des divers "décideurs" concernés du "secteur public" ou du "secteur privé", et mis au point toute une batterie de "montage administratif et financier" permettant la réalisation de tels ou tels ensembles en juxtaposant les équipements satisfaisant aux fonctions étudiées etc, etc...

On retrouve à l'oeuvre cette même démarche d'analyse et de recombinaison dans l'organisation de la production industrielle des grandes firmes modernes qui cherchent, bien entendu, à décomposer les différentes phases d'une opération pour, ensuite, les juxtaposer, mais aussi, à cerner les différentes "variables" internes ou externes susceptibles d'influer sur les "facteurs" de production.

On la retrouve également dans la structure des services de santé, qui décomposent notre corps en un certain nombre de sous-ensembles affectés à différents médecins-spécialistes etc...

Ce principe de décomposition n'est, en réalité, pas nouveau. On le retrouve, peu ou prou, à toutes les époques, et, de façon particulièrement pressante, au XIX^{ème} siècle.

Ce qui, par contre, est nouveau, c'est qu'il se soit émancipé de toute dépendance par rapport à quelque principe unificateur ou quelque hiérarchie que ce soit, et que, d'auxiliaire d'un système de pensée, il en soit venu, à notre époque, à en constituer l'un des fondements.

Je m'explique: dans une architecture néo-classique du XIX^{ème} siècle, par exemple, que cette architecture soit de pierre ou de métal, l'ordonnement en colonnes, chapiteaux et linteaux correspond bien à une décomposition en un certain nombre de pièces plus ou moins associées à une fonction structurelle définie. Mais, cette décomposition est assujettie à un schéma culturel conventionnel qui prime en tout état de cause. Tandis qu'aujourd'hui, c'est cette décomposition même, quelques soient ses justifications structurelles ou fonctionnelles, qui s'affirme comme valeur dominante.

Autre exemple dans le domaine de la pédagogie: la décomposition systématique du cursus en un certain nombre de clas-

ses qu'il faut parcourir successivement est une conception qui remonte au siècle dernier, si ce n'est un peu avant. Mais, cette décomposition était alors assujettie à une vision hiérarchique bien codifiée des relations du maître et des élèves, et à une définition restrictive et académique des matières à enseigner. De plus, elle ne s'appliquait qu'à une partie limitée de la population. Aujourd'hui, avec l'essor des nouvelles pédagogies et l'expansion formidable des institutions éducatives de la maternelle à l'université, l'ossature des principes qui justifiaient cette décomposition du cursus cède, et cette décomposition, plus ou moins modifiée, et qui s'est élargie pour inclure tout le champ de la culture, en vient à ne se justifier, apparemment, que par référence à elle-même et à sa propre "rationalité".

- S. - Cela part d'un constat d'impuissance, mais, nous sommes tel-
- A. - Cela suffit. Ce constat commence à me peser. Ce qui importe n'est pas d'inventorier à l'infini les aspects de cette pensée qui décompose et juxtapose ni de montrer comment ce nouvel ordre des choses a pu se mettre en oeuvre au détriment des anciennes hiérarchies ou des anciennes éthiques, mais de sortir de ce cercle meurtrier et réducteur dans lequel tu t'inscris, que tu le veuilles ou non. Je rêve, pour ma part, de deux mondes complémentaires: l'un, resserré, protégé, difficile d'accès, contiendrait la Science maintenue dans ses frontières légitimes; une science à laquelle on aurait ôté tout désir d'impérialisme, et qui ne viendrait plus fourrager tristement dans notre intimité. Et, tout autour, l'immense dédale de toutes les pensées possibles, de tous les désirs, de toutes les aventures qui pour-

raient s'épanouir et s'affronter, délivrés de la tutelle mesquine de cette pseudo-rationalité qui les étouffe aujourd'hui.

S. - Que tu le veuilles ou non, ces principes de décomposition analytique et de juxtaposition t'imprègnent autant que moi, et ce serait folie de chercher à les sous-estimer ou à s'en arracher. Ils font partie de notre héritage, de notre langage commun.

A. - C'est un aveu d'impuissance?

S. - Cela part d'un constat d'impuissance, mais, nous sommes tellement imprégnés aujourd'hui d'une idéologie prométhéenne de la liberté de choix et de la force créatrice, nous avons tellement perdu le sens du temps historique, que, reconnaître cette impuissance fondamentale à se libérer des modes et habitudes de pensée dominantes peut être, je le crois, salutaire. Poursuivons maintenant, même si cela n'est guère plaisant, la description de notre prison dont l'architecture contemporaine donne une assez bonne image.

LA CONSOMMATION DES MODELES.

"L'avion, ce sommet de la technique moderne, nécessite des ailes, des hélices et des étrésillons ayant certaines propriétés aérodynamiques qui exigent des surfaces lisses et "enlevées". Ces accidents superficiels de la technique sont montés à la tête des dessinateurs et des décorateurs. Ces derniers présentent une tendance compréhensible mais injustifiée à "aérodynamiser" les fouets à oeufs, les lampadaires et les sculptures".

N. Wiener.

"Cybernétique et société".

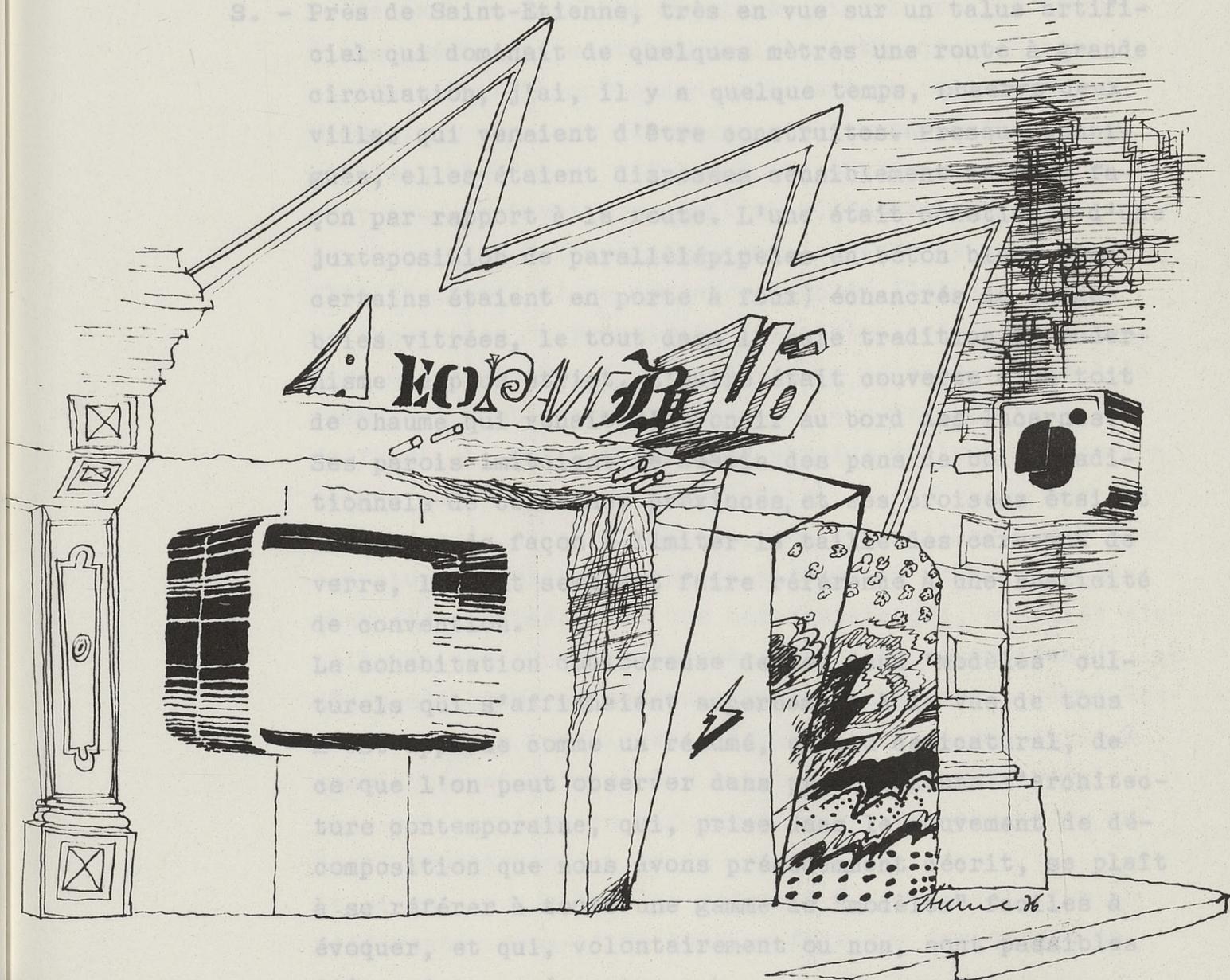
"Dans la conception axiomatique, la mathématique apparait en somme comme un réservoir de "formes" abstraites, les structures mathématiques, et il se trouve - sans qu'on sache bien pourquoi - que certains aspects de la réalité expérimentale viennent se mouler en certaines de ces formes, comme par une sorte de préadaptation".

N. Bourbaki

in "Les grands courants de la pensée mathématique" de F. Le Lionnais.

LA CONSOMMATION DES MODELES.

S. - Près de Saint-Etienne, très en vue sur un talus artificiel qui domine de quelques mètres une route où les voitures circulent, il y a quelque temps, un village qui semblait d'être apparu du jour au lendemain, elles étaient d'ailleurs toutes juxta posées les unes à côté des autres. L'édifice principal, certains étaient en porte à faux, son caractère de vitres, le tout sur un socle de béton.



LA Consommation DES MODELES

Considérons de plus près cet exemple.

La ville moderne proclame, dans son langage géométrique et abstrait, le triomphe de la "rationalité" et la foi dans les vertus d'une technique au service de l'homme, respectueuse du mouvement de la nature.

Mais LA CONSOMMATION DES MODELES. pour être crédible, de s'exprimer dans un environnement qui lui soit cohérent, est lui-même disqualifié à chaque instant par le chant

S. - Près de Saint-Etienne, très en vue sur un talus artificiel qui dominait de quelques mètres une route à grande circulation, j'ai, il y a quelque temps, observé deux villas qui venaient d'être construites. Presque contiguës, elles étaient disposées sensiblement de même façon par rapport à la route. L'une était constituée d'une juxtaposition de parallélépipèdes en béton blanc (dont certains étaient en porte à faux) échancrés de larges baies vitrées, le tout dans la pure tradition du modernisme le plus strict. L'autre était couverte d'un toit de chaume qui venait s'arrondir au bord des lucarnes. Ses parois imitaient le dessin des pans de bois traditionnels de certaines provinces, et ses croisées étaient recoupées de façon à limiter la taille des carreaux de verre, le tout semblant faire référence à une rusticité de convention.

La cohabitation douloureuse de ces deux "modèles" culturels qui s'affichaient superbement à la vue de tous m'est apparue comme un résumé, un peu caricatural, de ce que l'on peut observer dans presque toute l'architecture contemporaine, qui, prise dans le mouvement de décomposition que nous avons précédemment décrit, se plaît à se référer à toute une gamme de "modèles" faciles à évoquer, et qui, volontairement ou non, sont passibles d'être juxtaposés entre eux.

marque, des signes... que l'on vient surajou-
Considérons de plus près cet exemple. processus d'éla-
La villa moderne proclame, dans son langage géométri-
que et abstrait, le triomphe de la "rationalité" et la
foi dans les vertus d'une technique au service de l'hom-
me, respectueuse du mouvement de la nature. els de tels
Mais ce discours, qui mériterait, pour être crédible,
de s'exprimer dans un environnement qui lui soit cohé-
rent, est ici disqualifié à chaque instant par le chant
de fausset de la villa rustique qui susurre les charmes
d'une poésie de pacotille et les vertus d'une "nature"
et d'une "tradition" consciencieusement reconstituées.
Néanmoins, ces deux discours, apparemment antagonistes,
et c'est bien là ce qui paraît le plus inquiétant, ne
sont pas, vraiment, incompatibles. Fondamentalement,
ces deux villas témoignent, par le biais de la mise en
"lotissement", d'une décomposition de l'espace en une
juxtaposition de propriétés disjointes; par leur situa-
tion ostentatoire, d'une volonté de puissance face à la
communauté; et, par leur luxe et le soin apporté à leur
édification, de la suprématie absolue de la consommation
privée sur tout autre mode d'être. aucune fonction,
Au niveau de la construction, ces deux villas n'ont rien
non plus de fondamentalement différent. Elles ont sûre-
ment été réalisées par des entreprises qui, si elles n'u-
tilisent pas toujours les mêmes techniques, utilisent les
mêmes méthodes, se référant à des plans et des devis éla-
borés par des techniciens travaillant dans des bureaux
semblables et suivant les habitudes semi-industrielles,
semi-artisanales, en vigueur dans les constructions de
cette importance. seule fonction car on aurait pu assis-
Et si ces deux villas se réfèrent à des "modèles" bien
différents, ceux-ci ne sont en fait que des images de

marque, des signes superficiels que l'on vient surajouter à un complexe de fonction et à un processus d'élaboration qui, eux, ne sont pas remis en cause et sont, en l'occurrence, en grande partie similaires.

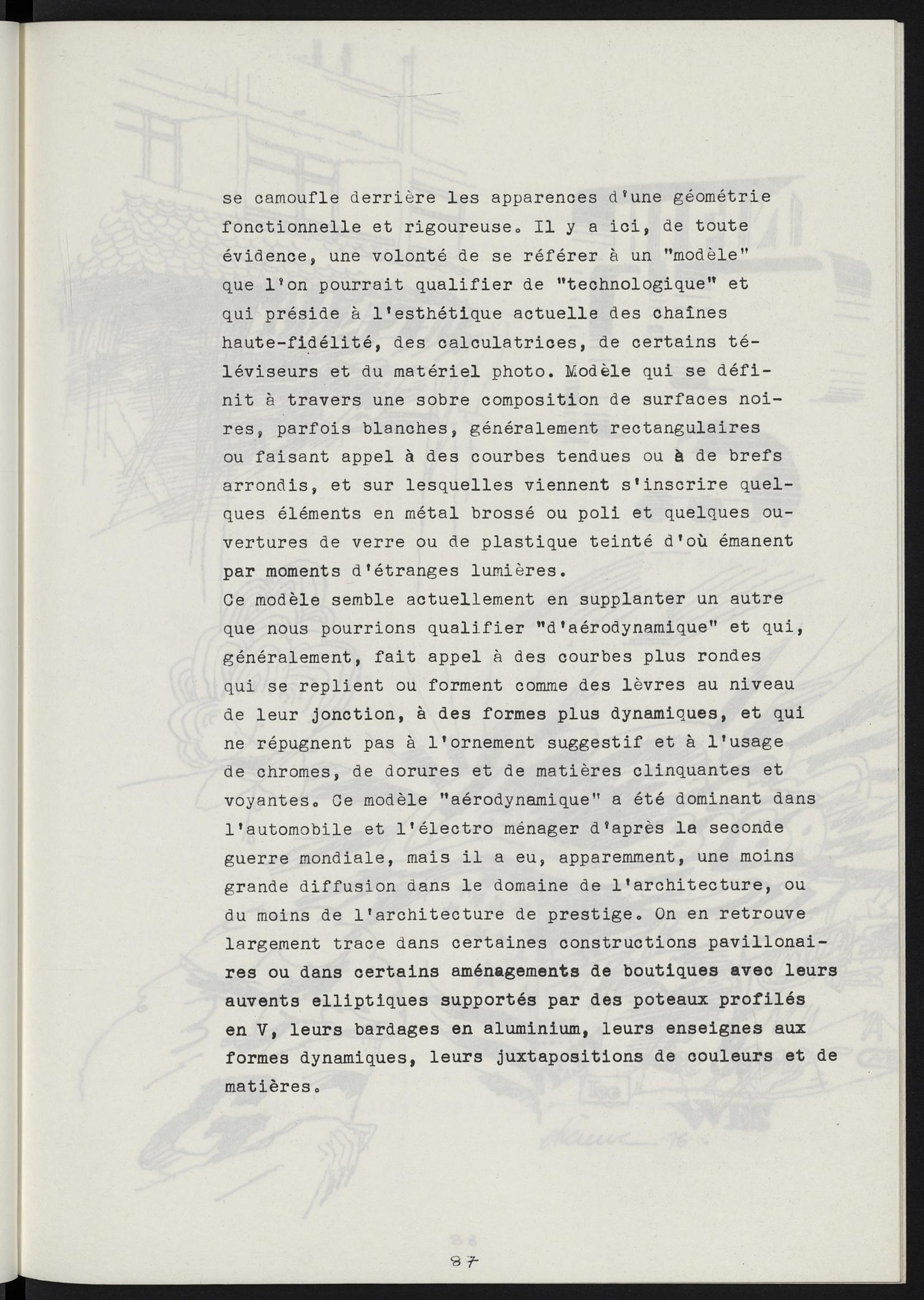
L'architecture contemporaine se réfère dans son ensemble aux caractères le plus souvent superficiels de tels "modèles", et c'est par leur truchement qu'elle s'intègre dans le mouvement général de la mode.

Revenons à la Défense.

La tour du Crédit Lyonnais est recouverte d'une suite de puissants montants verticaux en béton préfabriqué noir et grenu, soigneusement profilés et faisant saillie sur la paroi de verre fumé. Sur ces montants sont fixés, par l'intermédiaire d'éléments de liaison vissés, des profilés de métal poli dont les éléments sont parfaitement ajustés de façon à ce que l'ensemble compte comme une seule verticale.

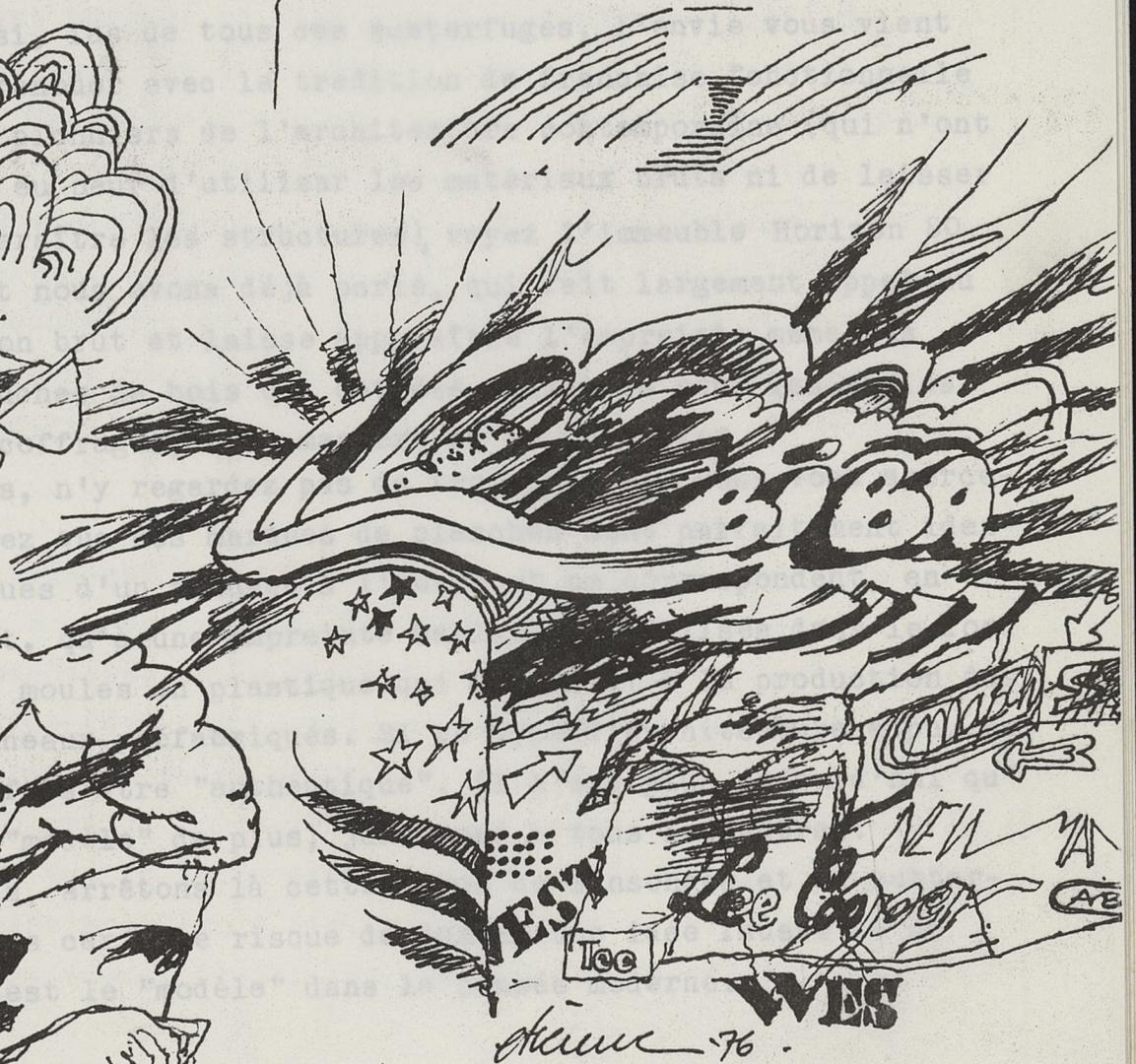
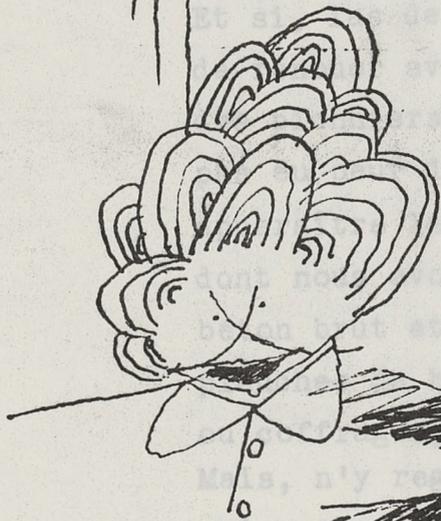
Ces profilés de métal sont des enjoliveurs qui n'ont, bien sûr, aucune fonction structurelle. Et si l'on observe de près, on s'aperçoit que les puissants montants de béton sur lesquels ils sont fixés, qui sont sectionnés à leur base et qui ne reposent sur aucune fondation, sont en fait eux aussi des enjoliveurs et sont simplement accrochés à la structure portante de la tour qui, elle, est dissimulée.

La mise en place de ce double jeu de verticales massives et noires, puis effilées et métalliques (et qui a entraîné des dépenses considérables) permet, certes, d'affirmer une décomposition arbitraire de l'édifice en une juxtaposition de sous-ensembles bien caractérisés. Mais ce n'est pas là sa seule fonction car on aurait pu manifester la même décomposition d'autre façon et à meilleur compte que par le biais de cette coûteuse décoration qui



se camoufle derrière les apparences d'une géométrie fonctionnelle et rigoureuse. Il y a ici, de toute évidence, une volonté de se référer à un "modèle" que l'on pourrait qualifier de "technologique" et qui préside à l'esthétique actuelle des chaînes haute-fidélité, des calculatrices, de certains téléviseurs et du matériel photo. Modèle qui se définit à travers une sobre composition de surfaces noires, parfois blanches, généralement rectangulaires ou faisant appel à des courbes tendues ou à de brefs arrondis, et sur lesquelles viennent s'inscrire quelques éléments en métal brossé ou poli et quelques ouvertures de verre ou de plastique teinté d'où émanent par moments d'étranges lumières.

Ce modèle semble actuellement en supplanter un autre que nous pourrions qualifier "d'aérodynamique" et qui, généralement, fait appel à des courbes plus rondes qui se replient ou forment comme des lèvres au niveau de leur jonction, à des formes plus dynamiques, et qui ne répugnent pas à l'ornement suggestif et à l'usage de chromes, de dorures et de matières clinquantes et voyantes. Ce modèle "aérodynamique" a été dominant dans l'automobile et l'électro ménager d'après la seconde guerre mondiale, mais il a eu, apparemment, une moins grande diffusion dans le domaine de l'architecture, ou du moins de l'architecture de prestige. On en retrouve largement trace dans certaines constructions pavillonnaires ou dans certains aménagements de boutiques avec leurs auvents elliptiques supportés par des poteaux profilés en V, leurs bardages en aluminium, leurs enseignes aux formes dynamiques, leurs juxtapositions de couleurs et de matières.



Stam 76

Dans ces constructions, qui échappent pour la plupart au monopole des architectes formés dans les écoles d'état, ce modèle "aérodynamique" est souvent juxtaposé sans façon au modèle "rustique" ou au modèle "de style", et cela donne d'étranges assemblages en patchwork où le mur en moellons découpés en oblique (moellons qui ne sont souvent que des fragments de pierre collés au ciment sur un béton) voisinent avec la vasque "classique" en pierre reconstituée, les poignées de porte profilées comme des fuselages d'avion et de vieilles poutres apparentes (qui ne sont souvent que des caissons en polystyrène traités façon vieux bois).

Et si, las de tous ces subterfuges, l'envie vous vient de renouer avec la tradition de franchise fonctionnelle des pionniers de l'architecture contemporaine (qui n'ont pas eu peur d'utiliser les matériaux bruts ni de laisser apparaître les structures), voyez l'immeuble Horizon 80 dont nous avons déjà parlé, qui fait largement appel au béton brut et laisse apparaître l'empreinte même des planches de bois qui ont été utilisées pour les moules ou coffrages, à la manière de Le Corbusier.

Mais, n'y regardez pas de trop près car vous vous apercevriez que ces marques de planches sont parfaitement identiques d'un panneau à l'autre et ne correspondent, en fait, qu'à une empreinte habilement réalisée dans le fond des moules en plastique qui ont servi à la production des panneaux préfabriqués. Si ce type d'architecture a pu, autrefois être "authentique", il n'est plus aujourd'hui qu'un "modèle" de plus, juxtaposé à tous les autres. Mais, arrêtons là cette revue de mensonges et de subterfuges car elle risque de donner une idée fautive de ce qu'est le "modèle" dans la pensée moderne.

L'architecture contemporaine n'est pas fondamentalement basée sur le mensonge et la dissimulation, pas plus, en tous cas, que les grandes architectures du passé. Si j'ai choisi à dessein des exemples où la dissimulation est patente, c'est uniquement parce que dans ces cas là, il était plus facile de mettre en évidence l'existence et la prégnance des "modèles" de référence.

A. - Tu dis un peu vite que le mensonge n'est pas fondamental dans l'architecture et la pensée moderne. En fait, il est partout et d'autant plus répugnant qu'il ne se pose jamais en tant que tel comme font les contes de fée, les récits fabuleux ou mythologiques et les ornements des architectures anciennes. Il se dissimule toujours derrière les apparences de la rationalité ou l'imitation de réalités passées. Et il importe de lutter coûte que coûte contre cette confusion et cette dégénérescence comme l'ont fait les grands créateurs de notre temps.

S. - Je crois que tu te trompes. Il y a eu tout un mouvement en notre siècle pour affirmer les valeurs de l'honnêteté, de la rigueur analytique et de la transparence face aux turpitudes et aux dissimulations des anciennes morales et de l'esthétique académique. Force est de constater que ce mouvement n'a guère abouti et que la lutte ardente menée contre le mensonge et la dissimulation a été, notamment en architecture, un échec. Aussi, il importe, peut-être, de ne plus per-

pétuer ce vain combat comme tu serais tenté de le faire, mais d'essayer de comprendre les raisons de cet échec. Je crois, quant à moi, qu'il tient pour une part au rôle joué au coeur de notre pensée et de notre sensibilité moderne par notre conception du "modèle". Modèle qui est un ensemble de signes de reconnaissance spécifique susceptible d'être appréhendé comme une entité en soi, et qui tend à devenir objet d'appropriation ou de consommation au mépris du processus d'élaboration qui l'a engendré à l'origine.

Je pense que c'est d'abord à cette conception du modèle, qui imprègne notre vie quotidienne, qu'il faut s'attaquer.

A. - Je t'en prie. Si tu veux t'expliquer, ne te contente pas de te référer au "modèle philosophique" qui, comme tous les "modèles" a, lui aussi, ses signes conventionnels de reconnaissance, et se trouve bien souvent coupé du domaine obscur des désirs et des élaborations qui sous-tendent une pensée vivante. Parle tout d'abord de ce que tu as vu, des impressions que tu as ressenties avant de chercher à donner forme à tout cela dans un joli discours.

S. - Tu as raison et il importe de continuer concrètement notre enquête.

Il y a quelque temps se tenait à la Défense le Salon de Mai. De nombreuses sculptures modernes étaient, à cette occasion, disposées sur le parvis tandis que les peintures, gravures et objets fragiles, étaient exposés dans un sous-sol.

J'ai passé quelques heures dans ce sous-sol désert en compagnie d'un portugais en uniforme et casquette plate, qui portait l'écusson d'une entreprise de gardiennage, et qui arpentait inlassablement les salles d'exposition pour passer le temps et essayer de se réchauffer.

Les centaines d'oeuvres exposées là étaient d'une diversité fantastique. Il y avait des peintures méticuleusement réalistes qui représentaient sur grand format un fragment de motocyclette ou l'attache d'un soutien-gorge; des tableaux minuscules, figurant dans un style naïf des scènes vaguement campagnardes ou villageoises; des séries de photos relatant une action obscure et accompagnées de textes illisibles; des jeux de formes colorées; d'innombrables tableaux-gags où un trompe-l'oeil imitait une déchirure dans la toile, une fausse porte ouverte; des boîtes pleines de reliques disposées dans un ordre savant; des compositions véhémentes cherchant à dénoncer le militarisme ou les pièges de la consommation; des assemblages luxueux de surfaces géométriques réfléchissantes ou transparentes qui se mouvaient en créant des jeux de lumière etc...

Par delà l'intérêt réel que j'ai pu ressentir pour telle ou telle oeuvre, ce qui m'a fasciné dans cette exposition qui se déroulait dans les sous-sols déserts de ce haut lieu de l'architecture moderne de prestige qu'est la Défense, c'est de sentir comme une connivence douloureuse avec les "modèles" stéréotypés et triomphants qui régnaient au-dessus du parvis. Car, ici aussi il était question de "modèles", qu'il s'agisse de ceux de l'hyperréalisme, de l'art naïf, de l'abstraction lyrique ou géométrique, du nouveau réalisme, de l'art cinétique etc...

Et la majorité des exposants voulaient s'y définir d'abord, à ce qu'il m'a semblé, comme les inventeurs ou les propagandistes d'un "modèle" nouveau, étranger et irréductible à tous les autres. Ainsi le vide qui se creusait entre ces essais de langages étranges et étrangers, refermés sur leur propre syntaxe et sans lien les uns avec les autres, me rappelait-il celui des espaces désertiques qui s'intercalent au pied des tours, là-haut, sur le parvis, et qui marque l'absence de tout lieu commun ou collectif. Dans le passé, si l'on excepte les moments de rupture, les artistes adoptaient, grosso modo, le "langage" pictural ou sculptural en vigueur à leur époque et tentaient, à travers lui, de transcrire leur vision des choses, quitte à modifier ce faisant quelque peu ce langage commun.

Aujourd'hui, cette attitude semble s'être inversée, et les artistes cherchent davantage à inventer de nouveaux systèmes d'expression susceptibles de les aider à se créer une vision du monde qu'à approfondir cette vision à travers un langage existant.

- A. - Je n'aime pas ces bilans à l'emporte-pièce. Je les trouve suspects et je préférerais que tu parles d'une oeuvre que tu aimes et comprends vraiment pour montrer la façon dont elle s'inscrit dans le système de pensée moderne que tu décris..
- S. - Je vais essayer. J'ai là sous les yeux un album de dessins de Saul Steinberg. C'est l'un des plus prodigieux reportages que je connaisse sur nos sociétés contemporaines. Le lien entre la réalité et sa représentation y est effectivement inversé par rapport à toutes les traditions

passées. Car, c'est en changeant perpétuellement de langage graphique, en utilisant tour à tour toute une gamme de systèmes ou de modèles d'expression hétéroclites (à l'aide de dessins linéaires, de lavis, de taches, de collages, de tampons, de photos retouchées...) et en télescopant de tels systèmes ou modèles, qu'il parvient à nous donner à voir, en le recréant avec une force étonnante, le monde de nos villes morcelées, de ses habitants qui s'isolent en se conformant à des modèles de comportement stéréotypés; le monde de nos mythes et de nos angoisses, hétéroclite et désuni.

Et la profusion des modèles de représentation qu'il utilise, son jaillissement continu qui s'avère être un outil de connaissance et de création extrêmement puissant, témoignent, en contrepoint de cette réalité grinçante, de la formidable ouverture d'une pensée qui est pourtant, jusque dans ses structures mêmes, profondément enracinée dans ce monde qu'elle décrit.

Mais arrêtons-nous là. Cette pensée qui décompose, juxtapose et met en "modèle" est partout présente aujourd'hui pour le meilleur et pour le pire, et l'art n'en constitue pas un champ d'expression particulier.

C'est à travers cette pensée notamment que nous percevons notre corps à qui un certain nombre de "modèles" sont proposés: modèle sportif défini à travers des normes de performances et un jeu de muscles qu'il faut savoir mobiliser; modèle médical avec ses organes, ses sécrétions, ses équilibres qui sont autant de matières à intervention; modèle érotique avec ses poses de convention, ses hiérarchies de sensations, ses zones érogènes soigneusement inventoriées; modèle confortable avec ses équipements spécialisés pour éviter l'effort

musculaire et maintenir des ambiances constantes, comme les ascenseurs, le mobilier "fonctionnel", l'air conditionné...

Et notre pauvre corps, écartelé entre tous ces modèles successifs absurdement disjoints, a bien du mal à se faire une idée unifiée de lui-même.

Dans les domaines de la connaissance, la situation est comparable et là encore on retrouve cette même juxtaposition de langages, de systèmes d'explication, voir franchement, de "modèles" tous, plus ou moins, autonomes.

Et si cette structure moderne de la pensée permet de résoudre avec une grande efficacité de nombreux problèmes faciles à circonscrire et dont les variables sont assujetties à un nombre limité de "fonctions"

(pour reprendre la terminologie dérivée des mathématiques et en honneur dans les sciences humaines), elle s'avère souvent totalement incapable d'appréhender les réalités complexes et mouvantes auxquelles nous sommes pourtant le plus souvent confrontés.

A. - Mais toi, quel jeu joues-tu dans tout cela? Cherches-tu vraiment à remettre en cause cette mise en "modèle" qui domine notre pensée, ou bien essaies-tu sournoisement de proposer quelque "modèle" supplémentaire d'analyse par le biais de ton enquête sur les systèmes de pensée?

S. - J'essaie, modestement, et notamment en te conviant à ce dialogue, de me dégager un peu de ce terrorisme du "mo-

dèle" qui est particulièrement virulent dans les domaines de la recherche. Mais, remettre en cause fondamentalement cette mise en "modèle" qui domine notre pensée comme tu le proposes gaillardement, n'est, peut-être, ni possible, ni souhaitable. Et ce genre d'alternative brutale que tu affectionnes me semble fort suspecte car elle se réfère en fait à des "modèles" de société ou des "modèles" de pensée entre lesquels des individus censés être libres de leur choix n'auraient qu'à opter comme s'il s'agissait de quelque denrée de consommation.

A. et S.:

- A. - Tu as peut-être raison, mais tout cela est un peu complexe et abstrait, et j'aimerais bien savoir quel désir ou quel espoir se cache derrière cette analyse.

Le rédacteur:

- S. - J'aimerais, je crois, pervertir un peu ces "modèles" auxquels nous avons à faire en leur ôtant leur sérieux et, enfin, en les prenant pour ce qu'ils sont: des masques et non point de vrais visages. Et puis, j'aimerais coudre ensemble tous ces masques disjoints, les récupérer sans exclusion et les regrouper en une large mosaïque.

A. et S.:

Nous ne sommes pas d'accord...

Le rédacteur:

Pour ce faire, ils ont écrit quelques uns des divers

intervenant à l'oeuvre dans leur pratique quotidienne et ont cherché à tolérer les éléments du nouveau système de pensée précédemment défini.

Prenent l'exemple d'un architecte possédant une agence moyenne, ils vont chercher à le situer dans quelques

Le rédacteur de la présente note:

Une fois interrogé sur les raisons

qui ont conduit cet homme dont le père ou le grand-père défendait les principes d'ordre et de hiérarchie de l'esthétique académique, à devenir l'un des agents de diffusion du nouveau système de pensée.

A. et S.:

Ils ont discerné certaines de ces raisons dans l'augmentation de la productivité du travail sur chantier et en

un autre, la réduction des temps d'étude investis au "construct". Réduction qui pousse à simplifier les principes de composition architecturale et qui trouve une justification dans les principes de composition-juxtaposition et de mise en modèle

Le rédacteur:

relativement plus simples à mettre en oeuvre que les anciens principes de composition académique.

Laissez-moi terminer. Les auteurs vont chercher à mettre en relation les principes d'ordre et les a priori qu'ils ont précédemment définis avec certaines observations concernant le processus de production en matière de construction.

Le processus de production en matière de construction est amené à fréquenter (dessinateurs, représentants des maîtres d'ouvrage, techniciens des bureaux d'étude ou de contrôle, commis d'entreprise, contremaîtres...) relations qui ont tendance à se dépersonnaliser

A. et S.:

du fait de la bureaucratie croissante à l'oeuvre dans les différents secteurs concernés.

Nous ne sommes pas d'accord... En raison de cette évolution, en effet, les rôles et les images que chaque intervenant s'assigne et cherche à assigner à ses voisins se modifient, et l'on peut croire

Le rédacteur:

que le nouveau système de pensée trouve une part de sa

Pour ce faire, ils ont décrit quelques uns des divers

intervenants à l'oeuvre dans leur pratique quotidienne et cherché ce qui peut les amener à promouvoir ou à tolérer les éléments du nouveau système de pensée précédemment défini.

Prenant l'exemple d'un architecte possédant une agence moyenne, ils vont chercher à le situer dans quelques unes de ses activités et à s'interroger sur les raisons qui ont conduit cet homme dont le père ou le grand-père défendait les principes d'ordre et de hiérarchie de l'esthétique académique, à devenir l'un des agents de diffusion du nouveau système de pensée.

Ils ont discerné certaines de ces raisons dans l'augmentation de la productivité du travail sur chantier et en usine, qui entraîne, le plus souvent, une réduction des temps d'étude investis au m² construit. Réduction qui pousse à simplifier les principes de composition architecturale et qui trouve une justification dans les principes de décomposition-juxtaposition et de mise en modèle relativement plus simples à mettre en oeuvre que les anciens principes de composition académique.

Ils en ont discerné d'autres dans la lente évolution des relations sociales entre les divers intervenants que l'architecte est amené à fréquenter (dessinateurs, représentants des maîtres d'ouvrage, techniciens des bureaux d'étude ou de contrôle, commis d'entreprise, contremaîtres...), relations qui ont tendance à se dépersonnaliser du fait de la bureaucratie croissante à l'oeuvre dans les différents secteurs concernés.

En raison de cette évolution, en effet, les rôles et les images que chaque intervenant s'assigne et cherche à assigner à ses voisins se modifient, et l'on peut croire que le nouveau système de pensée trouve une part de sa

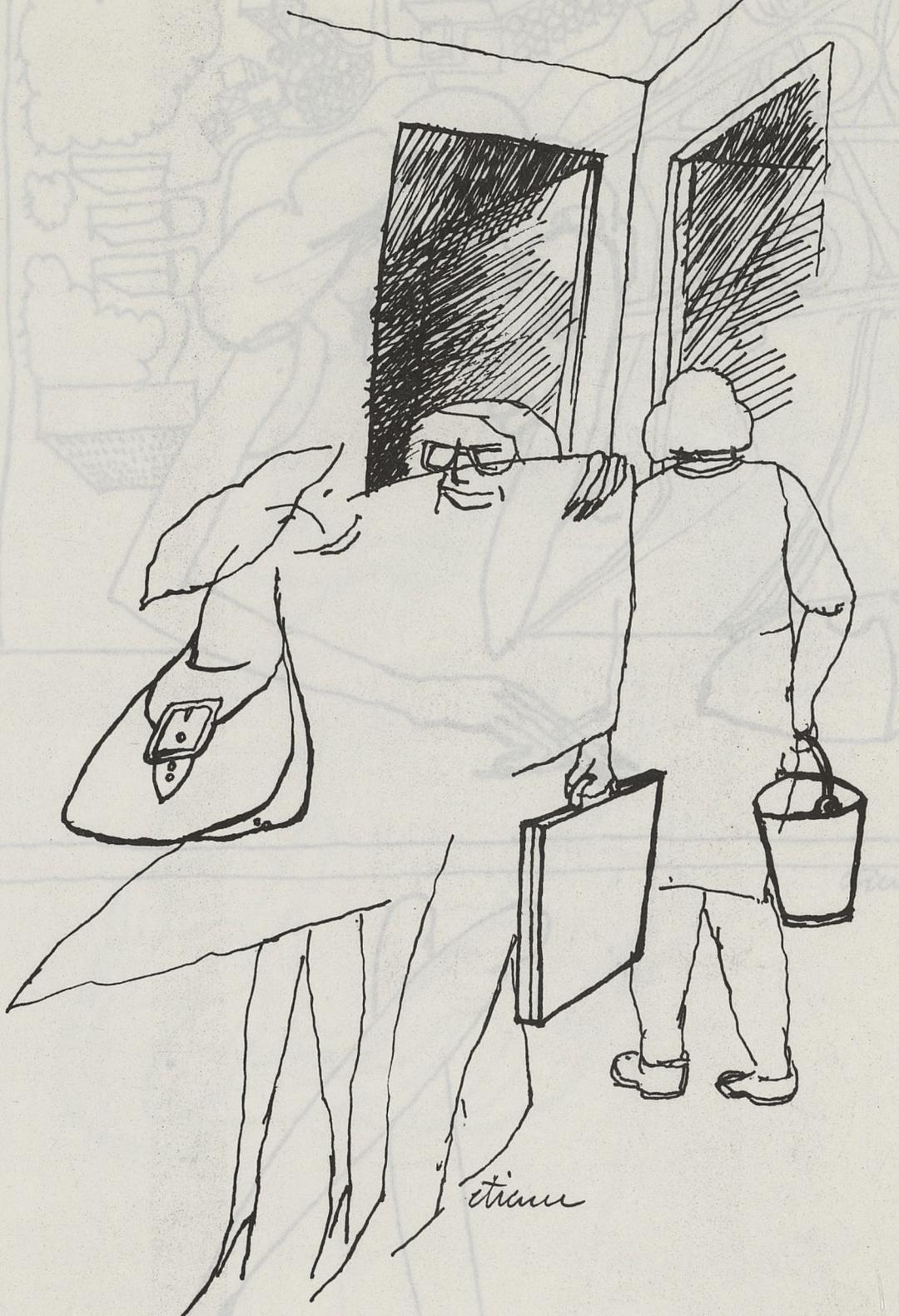
justification du fait de l'incidence qu'il peut avoir dans cette nouvelle répartition des rôles et des images. Enfin, les auteurs ont discerné d'autres raisons encore à cette mutation dans l'évolution plus large qui affecte, au niveau de l'ensemble de la société, les rôles et les images que chaque classe, ou caste, tente de faire sienne et les rôles et images qu'elle tente d'assigner aux autres groupes avec lesquels elle se trouve confrontée.

A. et S.:

Quand on entend un tel programme s'affirmer de façon péremptoire avec une ambition naïve, on a envie de demander à son auteur quel rôle il cherche à tenir et quelles images de son travail il tente d'accréditer et dans quel but.

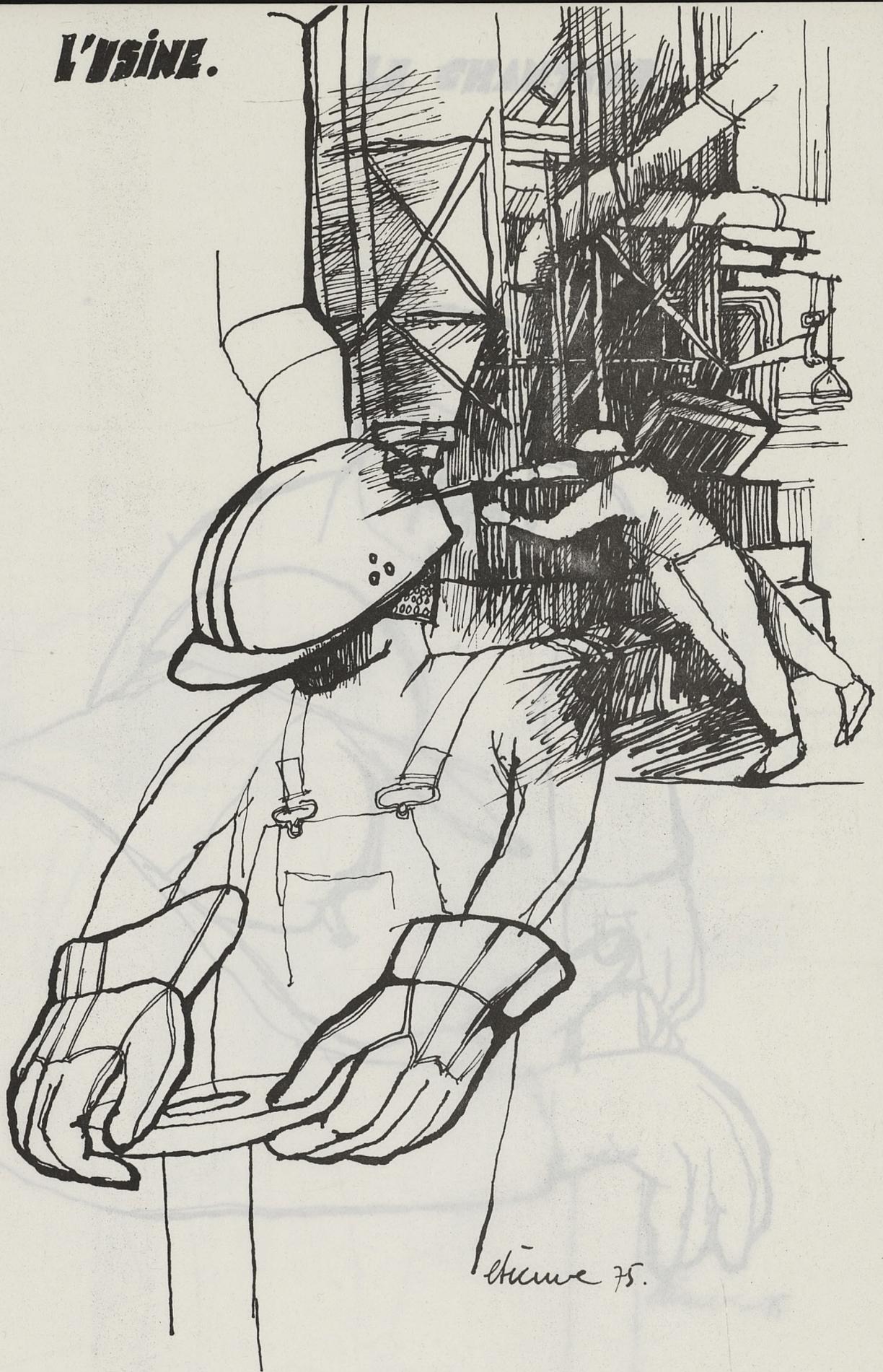
Et c'est bien parce que nous nous sommes posés la question pour nous-mêmes que nous refusons ce genre de présentation et les attitudes d'esprit qui la sous-tendent et que nous tâcherons de lui en substituer une autre plus modeste dont les quelques dessins présentés plus loin donnent peut-être une idée.

LES BUREAUX.





L'USINE.



Stüwe 75.

LE CHANTIER.



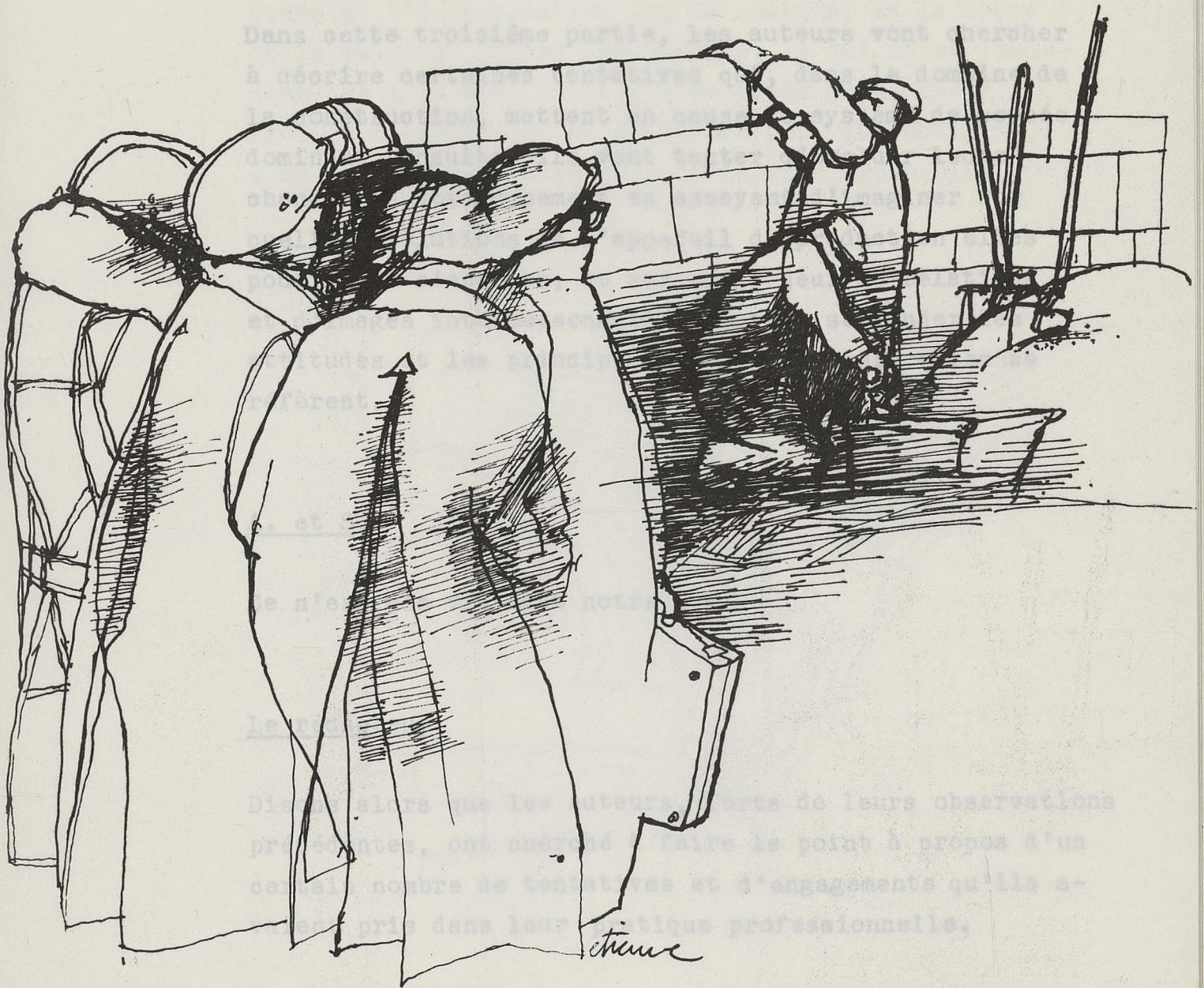
Note sur quelques expériences.

Le récepteur de la présente note:

Dans cette troisième partie, les auteurs vont chercher

à décrire ce qui s'est passé pendant la dernière

dominante de la période de la dernière



A. et S. :

Note sur quelques expériences.

Nous refusons ce genre d'exposé triste et fade, même s'il contient une part de vérité, car il se réfère, dans sa structure même, aux attitudes et aux a priori dont nous essayons justement de montrer ici qu'ils

Le rédacteur de la présente note:

Et nous essaierons de parler d'architectures où le temps de l'improvisation sur le chantier et la trace
Dans cette troisième partie, les auteurs vont chercher à décrire certaines tentatives qui, dans le domaine de la construction, mettent en cause le système de pensée dominant. Ensuite, ils vont tenter d'évaluer leurs chances de développement en essayant d'imaginer sur quelles évolutions de l'appareil de production elles pourraient s'appuyer, et sur quels jeux de relations et d'images interpersonnelles peuvent se fonder les attitudes et les principes d'ordre auxquels elles se réfèrent.

A. et S. :

Ce n'est pas vraiment notre but.

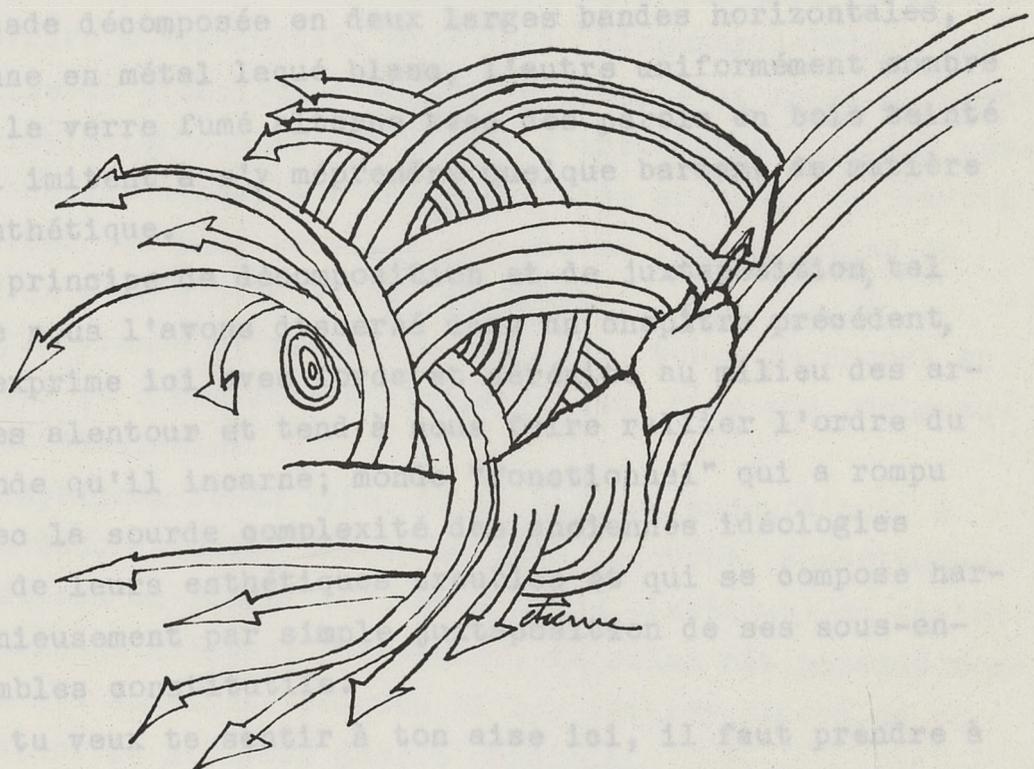
Le rédacteur:

Disons alors que les auteurs, forts de leurs observations précédentes, ont cherché à faire le point à propos d'un certain nombre de tentatives et d'engagements qu'ils avaient pris dans leur pratique professionnelle.

A. et S. : Visite aux A.T.P.

Nous récusons ce genre d'exposé triste et fade, même s'il contient une part de vérité, car il se réfère, dans sa structure même, aux attitudes et aux a priori dont nous essayons justement de montrer ici qu'ils peuvent être mis en cause.

Et nous essaierons de parler d'architectures où le temps de l'improvisation sur le chantier et la trace de la main ont laissé leur marque, et qui ne se résument pas à la mise en oeuvre de plans et de devis, dans un discours qui ne se résume pas, lui non plus, à un plan prédéterminé et à un langage préétabli.



Visite aux A.T.P.

S. - Je te convie maintenant, si tu le veux bien, à visiter un lieu particulier de façon à ce que nous puissions voir si les réflexions que nous avons menées jusqu'ici permettent de déchiffrer quelque peu les "messages" qui pourraient y être inscrits.

Il s'agit d'un musée récemment édifié à Paris, le long de la route du Mahatma Gandhi, en plein bois de Boulogne. Là se dresse un parallélépipède en verre fumé, décomposé en bandes rectangulaires verticales par une suite d'enjoliveurs de métal, et qui est habilement juxtaposé à un autre parallélépipède, celui-ci aplati et muni d'une façade décomposée en deux larges bandes horizontales, l'une en métal laqué blanc, l'autre uniformément sombre où le verre fumé alterne avec des parois en bois teinté qui imitent à s'y méprendre quelque bardage de matière synthétique.

Le principe de décomposition et de juxtaposition, tel que nous l'avons discerné dans un chapitre précédent, s'exprime ici avec force et sérénité au milieu des arbres alentour et tend à nous faire rallier l'ordre du monde qu'il incarne; monde "fonctionnel" qui a rompu avec la sourde complexité des anciennes idéologies et de leurs esthétiques troubles et qui se compose harmonieusement par simple juxtaposition de ses sous-ensembles constitutifs.

Si tu veux te sentir à ton aise ici, il faut prendre à ton compte cet ordre proposé et décomposer ton corps et ton esprit en un certain nombre de fonctions, de besoins ou de parties abstraitement définies, et essayer de sérier chaque ensemble de façon claire, neutre et impersonnelle.

ton esprit en un certain nombre de fonctions, de besoins ou de parties abstraitement définies, et essayer de sérier chaque ensemble de façon claire, neutre et impersonnelle. Ceci étant, ressaisis-toi, et approchons de l'entrée.

Là se dresse une enseigne sobre constituée de tôles de métal brossé, assemblées pour former un prisme à base triangulaire éclairé de l'intérieur, sur les faces duquel sont découpées de façon parfaite les trois lettres A.T.P. qui nous indiquent que nous sommes à l'entrée du musée des Arts et Traditions Populaires.

Ce prisme-enseigne, fort coûteux j'imagine, est l'oeuvre de serruriers hautement qualifiés.

En effet, pour assembler avec des coupes biaisées des tôles épaisses de façon parfaite, puis, pour tracer et découper sur ces tôles les trois initiales de façon à ce qu'aucune épaufrure n'apparaisse, pour enfin disposer derrière une feuille de plastique translucide colorée et faire en sorte de dissimuler toutes les pièces d'assemblage, il faut sûrement autant d'habileté manuelle et de pratique du travail du métal que pour réaliser des pièces forgées comme on peut en voir à l'intérieur du musée.

Mais, la grande différence est qu'ici, toute référence au travail et à une main à l'oeuvre, est, bien sûr, soigneusement dissimulée.

Des enseignes de ce type, il en existe, aujourd'hui, à profusion, qu'elles soient en tôle découpée, constituées de lettres en relief (de métal ou de plastique) ou faites de caissons lumineux juxtaposés, et elles ont presque remplacé les enseignes peintes et les lettres ornées en vogue avant la première guerre mondiale.

Cette évolution n'a aucune justification économique car le travail d'un peintre en lettres, même très qualifié et capable de jouer avec différents modèles d'écriture et d'or-

nementation, ne coûte pas plus cher que ces enseignes actuelles qui font appel à des procédés techniques plus sophistiqués et à une division du travail plus poussée (car ce ne sont pas les mêmes hommes qui réalisent les modules et qui les assemblent).

Cette évolution, qui tend à techniciser et à dépersonnaliser l'écriture, déborde, d'ailleurs, le domaine des enseignes.

L'usage immodéré des machines à écrire, par exemple, au détriment de l'écriture manuscrite, y participe aussi, à sa façon. Là encore, la pratique courante aujourd'hui, dans les administrations et les entreprises (et ce, pour la lettre la plus banale) de rédiger le texte au brouillon à la main, de le faire dactylographier, de le relire et de le signer avant de l'envoyer (ce qui n'a aucune justification économique puisque le travail à effectuer est multiplié par deux) permet simplement d'éliminer toute trace de la main et toute information non programmée pouvant indiquer que notre correspondant est un être de chair et non pas un pur cerveau de cadre commandant à des femmes-robots.

Passons maintenant la porte de verre du musée dont la poignée est composée d'une énorme plaque de bois, profilée et polie, suspendue comme par miracle sur la glace transparente.

Dans le vaste hall d'entrée largement éclairé, après avoir acheté nos billets, les avoir fait contrôler par un gardien, la première oeuvre que nous voyons est une batterie de sas avec des tourniquets, constituée de plusieurs appareils bardés d'acier inoxydable, munis de fentes et de voyants lumineux, et dont la fonction devrait être de nous éviter tout contact de la main avec le gardien qui contrôle les entrées. Vu la fréquentation limitée de ce musée, il a dû

être jugé préférable de ne pas mettre en service de tels appareils d'une maintenance coûteuse, et de les laisser simplement là, comme témoins de nos efforts héroïques pour techniciser tous les gestes de la vie quotidienne. Descendons maintenant dans la salle du bas qui est un vaste volume parallélépipédique redivisé par des doubles présentoirs en une espèce de labyrinthe orthogonal dans lequel nous sommes conviés à circuler en parcourant du regard les vitrines successives constituées d'immenses glaces montant du plancher au plafond, encadrées de métal noir et éclairées par des spots lumineux soigneusement dissimulés.

Les outils et objets présentés ici, souvent fort émouvants et dont un certain nombre peuvent t'être familiers ou te rappeler quelques souvenirs, sont d'un côté de la glace, sous la lueur des projecteurs, certains suspendus à d'invisible fils de nylon. Toi, tu te trouves de l'autre côté, et cette frontière transparente est infiniment efficace.

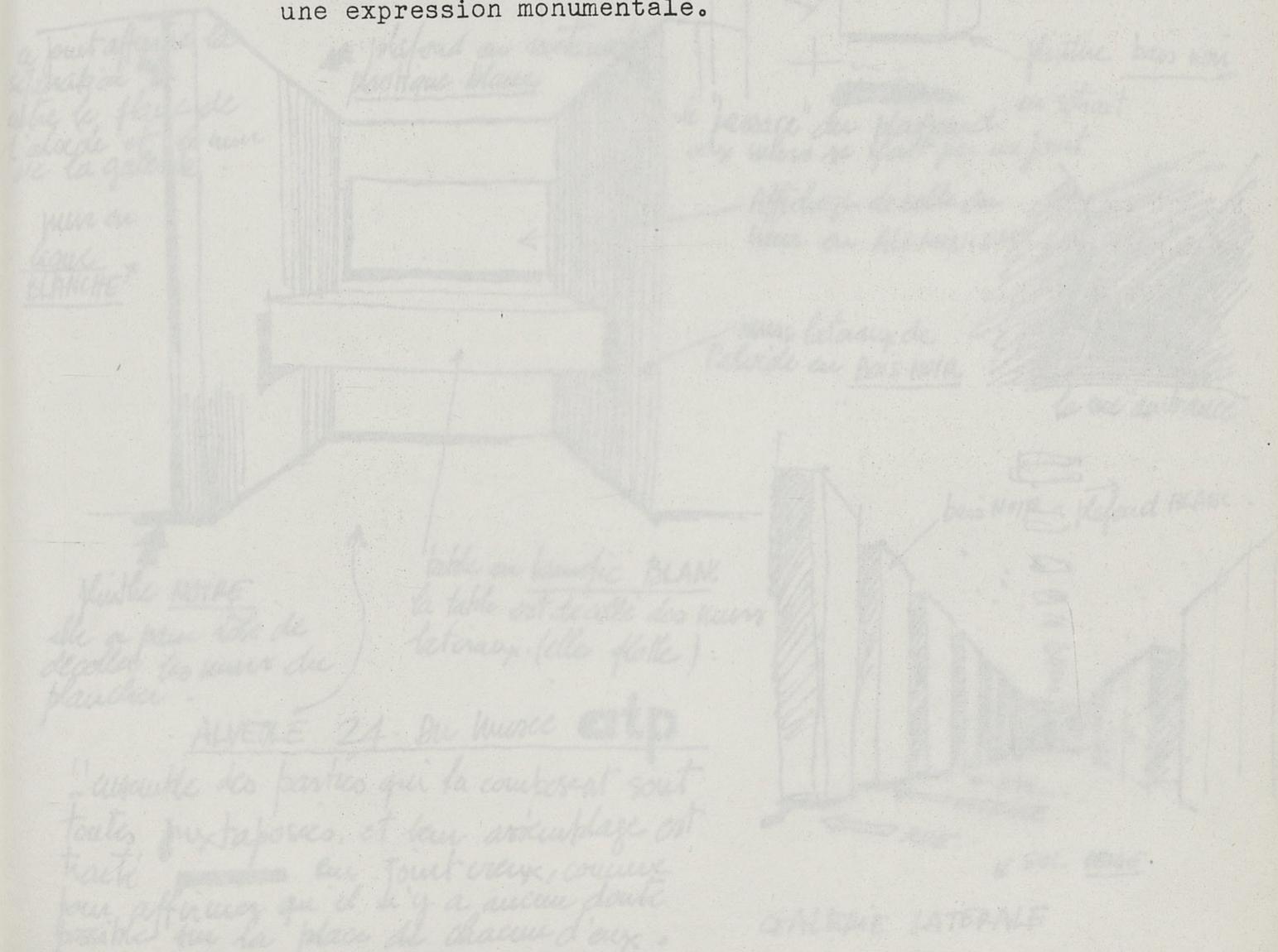
Elle instaure, en effet, la suprématie de la vue sur toute autre expérience sensorielle (tu ne peux pas manier les objets et les outils présentés ici, ni entendre le bruit qu'ils font à l'oeuvre, ni sentir les odeurs qui s'y attachent). Elle sépare radicalement de la modernité tous ces vestiges du passé qu'elle se plaît à mettre en scène avec paternalisme.

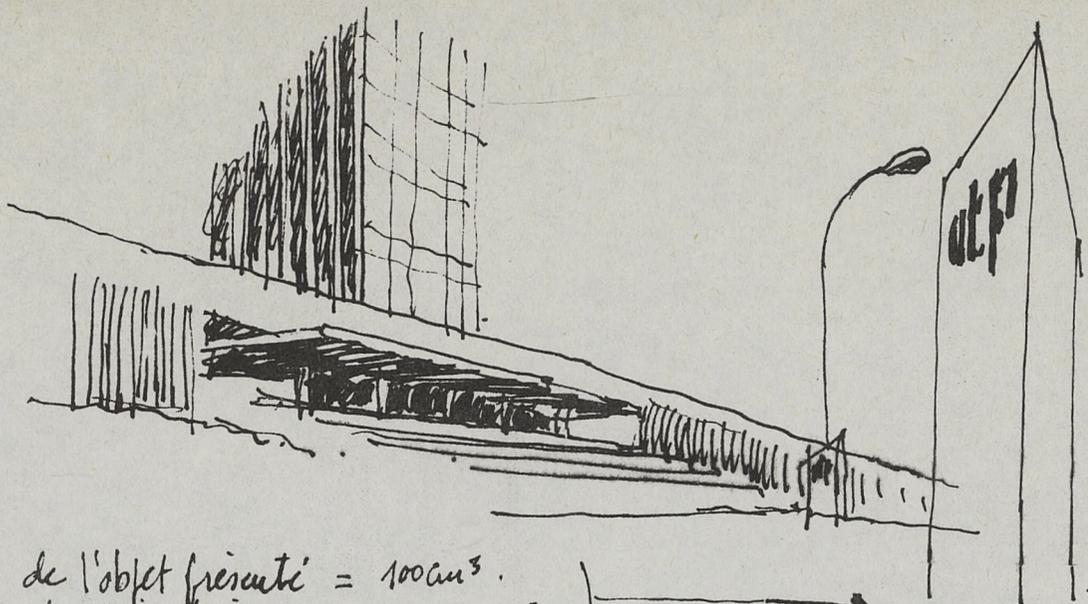
On peut se demander quelle est la véritable fonction de toute cette présentation. Il ne s'agit pas de simple information car de toute évidence, une bonne encyclopédie remplacerait avantageusement, de ce point de vue, toute cette partie du musée. Il ne s'agit pas, non plus, de susciter la réflexion et l'imagination car, s'il en était ainsi, on aurait cherché à créer des mises en scè-

ne plus suggestives et à les insérer dans un cadre architectural moins volontairement neutre et "fonctionnel". Alors? Alors il s'agit, je crois, en conduisant les visiteurs dans cette sorte de mausolée, de leur proposer et de leur imposer même, un certain nombre d'attitudes et de principes d'ordre.

Attitude vis à vis de la main, rejetée dans le monde d'au-delà les vitrines; attitude vis à vis du temps et de l'histoire dans lesquels la modernité vient se placer comme une rupture définitive; attitude vis à vis de la connaissance qui se prétend totalitaire, mais ne laisse transparaître qu'une image visuelle et figée d'une réalité recomposée etc...

Et l'on peut mesurer l'importance que notre société accorde à la diffusion de tels messages en songeant aux investissements réalisés pour en donner, ici comme ailleurs, une expression monumentale.

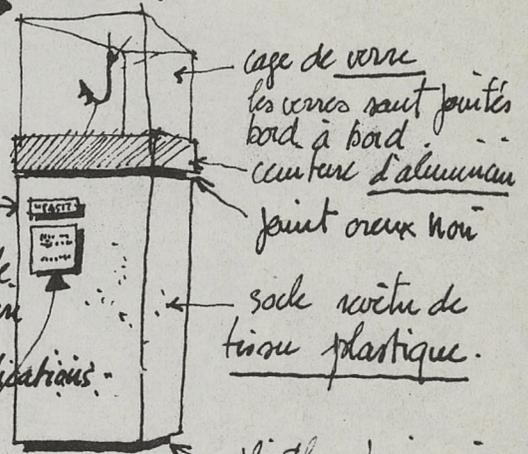
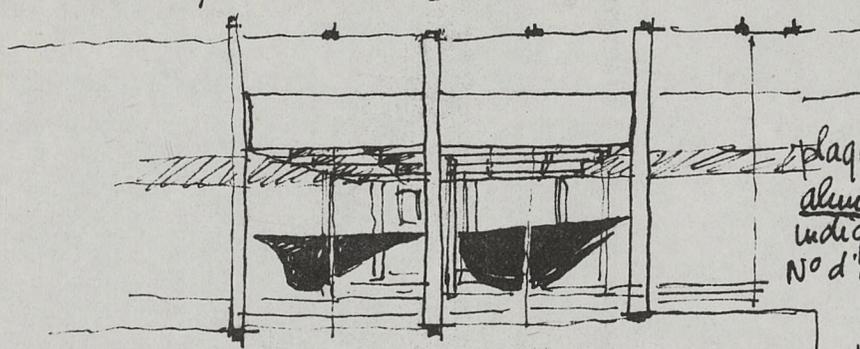




atp

sigle du Musée.
de coupe dans
une tôle de
métal brossé.

Volume de l'objet présenté = 100 cm³.
Volume du présentoir = 400.000 cm³



cage de verre
les verres sont jointés
bord à bord
ceinture d'aluminium
joint creux noir
socle recouvert de
tissu plastique.

plaque
aluminium
indiquant le
N° d'incertain

Explications

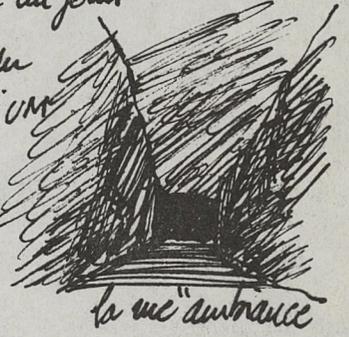
plinthé bois noir

en retrait

le "passage" du plafond
aux murs se fait par un joint

Affichage décollé du
mur en ALUMINIUM

murs latéraux de
l'alvéole en BOIS NOIR



la niche ambrée

ce joint affirme la
séparation
entre le plan de
l'alvéole et la mur
de la galerie.

mur en
laque
BLANCHE

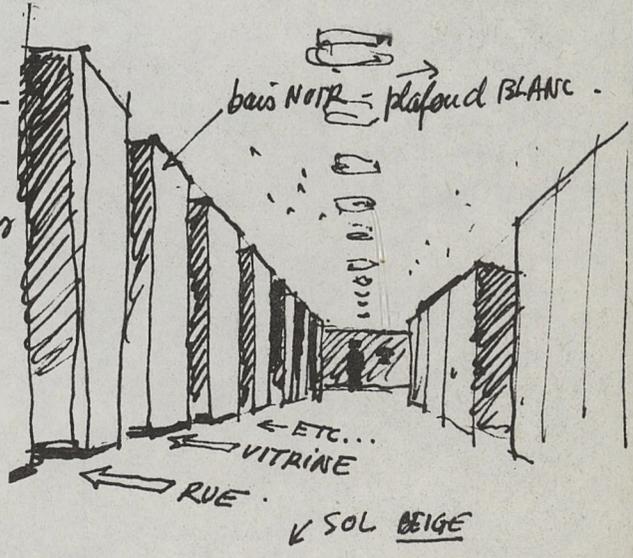
plafond en revêtement
plastique blanc

plinthé NOIR
elle a pour rôle de
décoller les murs du
plancher

table en laque BLANC
la table est décollé des murs
latéraux (elle flotte).

ALVÉOLE 24. Du Musée atp

"ensemble des parties qui la composent sont
toutes juxtaposées, et leur assemblage est
traité en joint creux, comme
pour affirmer qu'il n'y a aucun doute
possible sur la place de chacune d'elles."



bois NOIR - plafond BLANC

← ETC...
← VITRINE

← RUE

← SOL BEIGE

GALEPIE LATÉRALE

