



**HAL**  
open science

# De la mathématique de l'architecture moderne à la jurisprudence de la ville classique: la trajectoire critique de Colin Rowe

Sébastien Marot

► **To cite this version:**

Sébastien Marot. De la mathématique de l'architecture moderne à la jurisprudence de la ville classique: la trajectoire critique de Colin Rowe. Marnes, documents d'architecture, 2011, 1, pp.143-161. hal-03506035

**HAL Id: hal-03506035**

**<https://hal.science/hal-03506035>**

Submitted on 11 Jan 2022

**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.

# C

**De la mathématique  
de l'architecture moderne  
à la jurisprudence  
de la ville classique.  
La trajectoire critique  
de Colin Rowe** <sup>2009</sup>

SÉBASTIEN MAROT

**85**

**Le dilemme de l'urbanisme  
aujourd'hui** <sup>1979</sup>

COLIN ROWE

**97**



Colin Rowe  
au Texas, 1955.

## De la mathématique de l'architecture moderne à la juris- prudence de la ville classique

La trajectoire critique  
de Colin Rowe

SÉBASTIEN MAROT

Colin Rowe (1920-1999) est l'une des figures marquantes de l'enseignement de l'architecture de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle et l'un des principaux représentants de ce que l'on a pu appeler la révision critique du Mouvement moderne. «The Present Urban Predicament», texte d'une conférence donnée en 1979, peu après la publication de *Collage City*, et dont nous donnons ci-après la traduction française, appartient à la dernière phase d'une trajectoire intellectuelle complexe et influente qu'il vaut la peine de retracer ici sommairement. D'abord parce qu'elle est partie intégrante de l'histoire des débats théoriques sur l'architecture entre les années 1940 et 1980, et ensuite parce sa récapitulation éclaire le sens, le contexte et la portée du texte en question.

143

### Parallèles

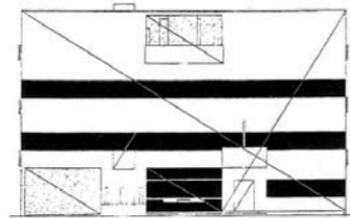
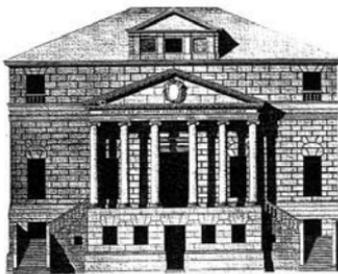
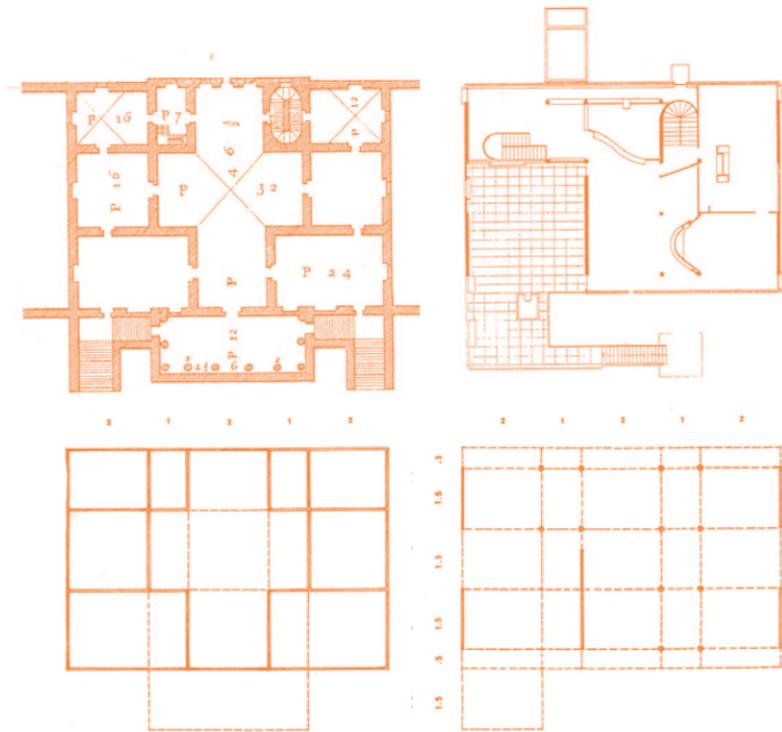
La carrière de Colin Rowe commence par une mauvaise chute, quand la guerre interrompt ses études d'architecture à l'école de Liverpool et qu'il se fracture la colonne vertébrale lors d'un saut d'entraînement dans le régiment de parachutistes où il a été affecté. Cet accident lègue au jeune homme une paraplégie résiduelle qui lui interdira de se pencher trop souvent sur la table à dessin. Réorienté vers l'histoire, il obtient une bourse d'études du Warburg Institute à Londres où il va travailler quelques années sous la direction de Rudolf Wittkower – alors occupé par la

mise au point des articles sur Alberti et Palladio qui composeront son fameux *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) –, et soutenir un thèse sur les «Theoretical Drawings of Inigo Jones» qui présente ces derniers comme les matériaux préparatoires à un traité jamais écrit, dont Rowe s'ingénie à reconstituer rétrospectivement la teneur et la portée. Avant même sa soutenance, et la parution des *Principles* de Wittkower, le jeune homme crée une petite commotion dans le milieu de la critique architecturale anglaise en publiant dans l'*Architectural Review* un premier essai qui entreprend de comparer les «mathématiques» c'est-à-dire les principes architecturaux respectifs des villas de Palladio et de Le Corbusier («The Mathematics of the Ideal Villa: Palladio and Le Corbusier Compared», 1947). Et trois ans après, il récidive en transposant à l'architecture moderne certaines catégories stylistiques forgées peu avant par les historiens de l'art pour décrire des périodes ou tendances caractéristiques dans la peinture ou l'architecture de la Renaissance («Mannerism and Modern Architecture», 1950). Le présupposé majeur, et plutôt provocateur à l'époque, de ces deux premiers «coups de maître» était que l'architecture moderne, en dépit de son discours idéologique et de sa prétendue focalisation sur la fonction et le programme, méritait surtout d'être analysée comme un événement stylistique : une mathématique de règles, d'idées et de syntaxes qui tranchaient et résonnaient avec d'autres dans l'histoire, et qui pouvaient être disséquées, décrites, enseignées et utilisées comme des instruments critiques pour évaluer la production des architectes modernes.

144

### Texas

Pour Rowe, entre temps devenu enseignant à l'école d'architecture de Liverpool, la théorie de l'architecture moderne ne se trouvait pas dans sa propagande ou dans son apologie officielles, mais devait être extraite d'une analyse attentive de ses chefs d'œuvre. Et parmi les premiers historiens de cette architecture, les observateurs précis comme Henry Russell Hitchcock lui paraissaient beaucoup plus instructifs que les zélés comme Sigfried Giedion ou Nikolaus Pevsner. En 1951, rebuté par le capharnaüm à la fois intellectuel et formel déployé par le Festival of Britain, Rowe choisit donc de quitter l'Angleterre pour aller suivre à Yale les cours d'Hitchcock, et s'embarquer ensuite dans un grand tour américain de deux ans, aimanté notamment par les œuvres de Frank Lloyd Wright (qui ne le convainquent pas). Au bout de ce périple, une rencontre avec l'architecte californien Harwell Hamilton Harris, qui vient d'être nommé directeur de l'école d'architecture de l'université d'Austin au Texas, lui vaut une invitation à aller enseigner dans cette université où il se lie avec Bernard Hoesli (1923-1984), jeune architecte suisse qui a

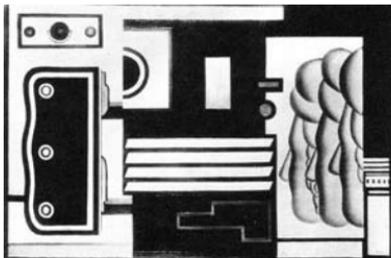
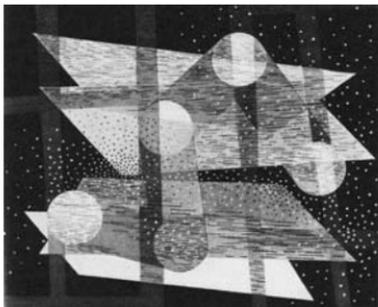


Façade libre/plan libre :  
 le parallèle entre Palladio  
 (villa Malcontenta) et  
 Le Corbusier (villa Stein).

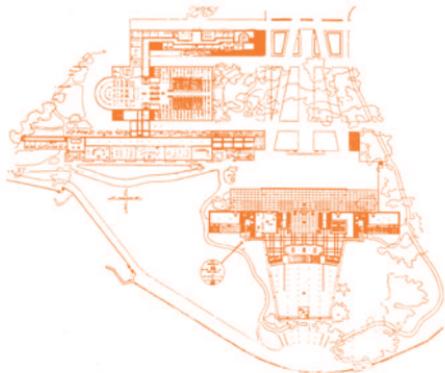


Jeune et vieille garde: les enseignants de l'école d'architecture de l'Université d'Austin en 1954. Hejduk, Slutzky, Rowe et Hoesli sont respectivement les 6<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup>, 10<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> à partir de la gauche.





148



Transparence littérale/  
transparence phénoménale.

Haut: Lazlo Moholy Nagy, La Sarraz  
(1930)/Fernand Léger, Trois visages, 1926.

Milieu: Walter Gropius, Bauhaus, aile  
des ateliers, 1926/Le Corbusier, façade  
de la Villa Stein, 1926.

Bas: Walter Gropius, Bauhaus, plan masse/  
Le Corbusier, projet pour le Palais  
des Nations, plan, 1927.

travaillé un temps dans l'atelier de Le Corbusier. Avec l'appui de Harris, et contre une vieille garde rétive, les deux jeunes gens fomentent dans l'école une petite révolution pédagogique fondée sur une conception formelle et syntaxique de l'architecture moderne : un programme précis et progressif qui se donne pour une alternative au pur éclectisme de la tradition des Beaux-arts aussi bien qu'au fonctionnalisme de l'académie néo-Bauhaus représentée par Gropius et Giedion à Harvard. Conduite avec une nouvelle garde de jeunes architectes et artistes comme John Hejduk et Robert Slutzky, cette expérience intense est très créative sur les plans pédagogique et théorique, et le fameux essai sur la transparence que Rowe écrit alors avec Slutzky (« Transparency: Literal and Phenomenal », 1955) peut être considéré rétrospectivement comme son manifeste le plus abouti. Dans ce texte Rowe montrait avec force que les équivalents architecturaux des effets de profondeur, d'ambiguïté et de transparence produits par les peintures cubistes – où figures et fond fluctuent dans l'esprit du spectateur – ne sont pas à chercher dans la porosité visuelle évidente, matérielle et littérale des surface vitrées (contrairement à ce que Giedion avait suggéré en avançant, dans *Space, Time and Architecture*, l'exemple de l'aile des ateliers du Bauhaus), mais plutôt dans la façon dont Le Corbusier avait disposé les différents plans verticaux et horizontaux de ses bâtiments (plus volontiers opaques) de façon à inviter le visiteur à adopter successivement (et combiner mentalement) plusieurs lectures de l'organisation interne de ces édifices. En d'autres termes, la conquête syntaxique de la transparence en architecture était une affaire d'*ars combinatoria*, comparable à l'art de la fugue, grâce auquel des voix concurrentes et potentiellement dissonantes sont amenées à coexister dans l'équivoque, de sorte que l'auditeur peut alternativement choisir de les rendre dominantes ou au contraire les renvoyer à l'arrière-plan. Soutenue par une analyse précise des peintures ou des bâtiments en question (Bauhaus, villa Stein et projet pour le Palais des Nations à Genève), et par une brillante transposition des thèses de Rudolf Arnheim sur la perception visuelle, cette polémique contre la doxa fonctionnaliste est exemplaire de l'entreprise de révision critique du mouvement moderne que prônaient Rowe et ses collègues.

149

### Diaspora

Mais l'expérience pédagogique texane tourna court. Au bout de deux ans, la plupart de ses protagonistes furent limogés par la vieille garde de l'école, et bien que Hoesli parvint à la poursuivre pendant deux années supplémentaires, avec un nouvel escadron de recrues, Rowe choisit de partir. En dépit de sa très grande brièveté, cette expérience avait néanmoins construit l'idée et le programme d'une nouvelle pédagogie de

l'architecture qui, comblant le fossé qui séparait les Beaux-Arts et le Bauhaus, paraissait capable d'occuper le vide laissé par leurs déclin respectifs. Et de fait, la diaspora des *Wunderkindern* d'Austin irait bientôt semer la bonne parole dans plusieurs autres écoles en Europe et aux États-Unis, et notamment à l'Université de Cornell où plusieurs d'entre eux, bientôt surnommés « Texas Rangers », allaient transformer le Collège d'Architecture en une « Académie Corbu » largement épicée d'humour juif new-yorkais : une Nouvelle Jérusalem du « space talk » et de la pédagogie du projet<sup>1</sup>.

Dessinant sa propre trajectoire, Rowe avait lui-même brièvement enseigné à Cornell en 1957 avant de retourner en Angleterre pour prendre un poste à Cambridge. Durant ces années plutôt solitaires de l'après-Austin, adoucies par l'amitié élective de quelques compagnons de route (comme Alvin Boyarsky ou Peter Eisenman, qui l'adoptent un temps comme mentor) et par de régulières virées estivales en Italie et à Rome, Rowe approfondit et raffine peu à peu, dans une série d'articles brillants, son évaluation critique de l'évolution et de l'héritage du Mouvement moderne. De plus en plus, sa préoccupation paraît être de faire la part entre l'inventivité des meilleurs architectes modernistes, la richesse et la subtilité de leurs chefs d'œuvre d'un côté (qui les fait résonner et dialoguer avec d'autres dans l'histoire), et l'idéologie ouvertement simpliste de l'autre, cette doxa grossière et naïve que les mêmes architectes ont propagée sur les missions prétendument fonctionnalistes et révolutionnaires de l'architecture moderne. Profondément influencé par le réquisitoire de Karl Popper contre les idéologies scientistes et historicistes, et par son apologie de la société ouverte, Rowe pose la question de savoir comment « ne pas jeter le bébé (le génie et les inventions formelles de l'espace moderne) avec l'eau du bain » (c'est-à-dire le culte du *Zeitgeist*, le scientisme et les postures révolutionnaires de la doctrine moderniste)<sup>2</sup>.

150

- 1 Sur cette expérience Texane et ses nombreuses ramifications, dont l'influence a été déterminante sur l'évolution « néo-moderne » de l'enseignement de l'architecture aussi bien aux États-Unis (Cornell, Cooper Union, etc.) qu'en Europe (ETH Zürich, Paris-Belleville,...) et ailleurs, on peut consulter la monographie particulièrement fouillée d'Alexander Carragone, *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995.
- 2 J'emprunte cette expression (« to save the baby while throwing out the bathwater ») à l'excellent article de Joan Ockman, « Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe », *Journal of the Society of Architectural History*, n° 57, décembre 1998, pp. 448-456.

## Urban Studio

Lorsqu'en 1962 Rowe accepte le poste qui lui est offert à Cornell, le programme critique qui s'est déjà esquissé en filigrane dans ses textes est donc en tout point à l'opposé de celui que Reyner Banham (qui avait été d'abord l'un de ses plus fervents admirateurs) vient de soutenir dans son *Theory and Design in the First Machine Age* (1960). Mais à cette époque, Rowe commence également à penser que cette ligne de partage distingue essentiellement l'architecture moderne de l'urbanisme moderniste, et que l'impasse fondamentale du projet moderne tiendrait à son incapacité chronique à reconnaître les qualités de la ville ou du contexte existant, et à créer de l'*espace urbain*. À ses yeux, la révision pédagogique et critique du Mouvement moderne n'appelle plus seulement une réévaluation des inventions spatiales et syntaxiques de son architecture (correctement rapatriées dans la jurisprudence de la discipline) – cette réévaluation qui avait animé l'expérience Texane –, mais aussi la définition d'une nouvelle dialectique urbanistique qui réconcilierait les *theaters of prophecy* (les machines, les merveilleux objets conçus par les modernes) avec leurs contextes urbains (tissus, champs, matrices ou textures), toujours plus ou moins contingents et hérités du passé, et que Rowe définirait bientôt comme des *theaters of memory*<sup>3</sup>. À Cornell, au-delà de la contribution historique et théorique fondamentale qu'il apporte au programme pédagogique que les Texas Rangers ont entrepris de réformer sur des orientations qu'il avait lui-même largement inspirées, Colin Rowe concentre aussitôt son enseignement sur le développement d'un atelier d'*urban design* dont la vocation explicite est d'explorer les moyens d'opérer cette concorde entre l'architecture moderne et la texture ou le contexte urbains. D'où la notion de «contextualisme», bientôt simplifiée en *contextualisme*, que ses étudiants mettront en circulation pour caractériser la profession de foi de cet atelier. Sa vocation était, d'une certaine façon, d'extrapoler à l'échelle de l'urbanisme la dialectique entre figure et fond, pleins et vides, objet et espace, événement et matrice, cette ambivalence, cette transparence phénoménale que les architectes modernes les plus inventifs avaient déployées dans leurs bâtiments, mais toujours oubliées dans le simplisme de leurs villes idéales et de leurs plans urbains. Les bulles d'idéalité produites par l'architecture moderne devaient négocier leur insertion et leur digestion dans un tissu urbain façonné par une collision de forces et d'ordres fragmentaires. L'objet moderne, pur *consommateur* d'espace, devait être

151

3 Rowe connaissait bien les travaux de Frances Yates qui, membre du Warburg Institute, avait participé à son jury de thèse, et dès la parution de *The Art of Memory* en 1966, il en fait une référence majeure de son atelier.

infléchi, tordu, recadré et remodelé, mais surtout situé et *collé* dans son contexte de façon à y agir comme *producteur* d'espace. Sans perdre sa charge d'idéal, protégée à l'intérieur d'un *poché* modelé par les pressions de la contingence, la pièce d'architecture devait acquérir la capacité de s'absenter dans un arrière-plan où elle conspirerait à d'avantage qu'elle-même. Les meilleures scènes urbaines n'avaient-elles pas toujours été celles qui suscitaient des lectures multiples, et dont les éléments architecturaux pouvaient être simultanément engagés dans des séquences ou des configurations spatiales distinctes ? L'expérience des villes n'était-elle pas comparable (mais dans l'espace réel) à la contemplation d'une toile de Mondrian, chargée par une moisson de lectures latentes et alternatives, que le regardeur pouvait successivement activer ?

### Jurisprudence

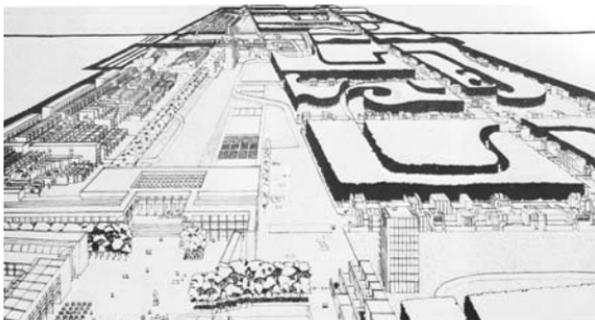
Au cours des années 1960, le studio d'*urban design* de Rowe devient rapidement un laboratoire extrêmement vivant où tous les étudiants contribuent activement à cette quête ou « reconquête » en façonnant des outils pour analyser la dialectique du plein et du vide dans les tissus urbains (les plans *figure-ground* de Wayne Copper) ; en explorant des stratégies architecturales pour résoudre la collision de grilles ou d'ordres concurrents (à Buffalo, Manhattan et dans plusieurs autres villes américaines) ; en parcourant les marges de l'urbanisme moderne à la recherche d'exemples où des architectes (Asplund à Stockholm, Perret à Moscou, Van Eesteren à Berlin...) avaient adopté des tactiques de négociation avec le contexte ; et en extrayant d'un vaste survol de villes traditionnelles, la plupart du temps européennes, une jurisprudence didactique montrant comment des stratégies classiques ou néoclassiques avaient accompli cette dialectique entre architecture et urbanisme, objet et espace, idéal et contingent, ancien et nouveau, théâtres d'anticipation et théâtres de mémoire.

Dans l'introduction au troisième volume d'*As I Was Saying*, plus spécifiquement consacré à ses essais « urbanistiques » et aux travaux produits par ses étudiants dans le cadre de son enseignement à Cornell, Rowe a lui-même brossé en quelques lignes ce que furent les orientations essentielles de son atelier d'*urban design*, et leur évolution :

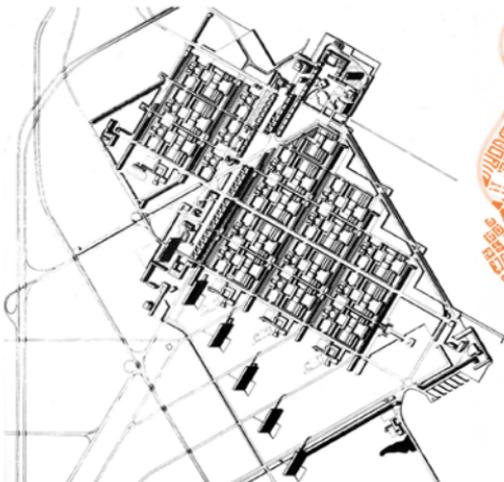
« Ce studio ne regarda jamais avec bienveillance les propositions urbanistiques de Le Corbusier et de Ludwig Hilberseimer. Il ne lui vint jamais à l'esprit de considérer sérieusement ni le *Townscape* cher à l'*Architectural Review*, ni la science-fiction avancée par Archigram ou par d'autres. Sinon conservateur, son ton général était radicalement modéré (*radical middle of the road*). Il croyait à la dialectique, à une dialectique entre le pré-



Wayne Copper, plans  
figure/ground du centre  
de Düsseldorf, 1967.



La forêt comme  
poché urbain :  
projet de ville  
satellite à Houston,  
Irving Phillips,  
Cornell Studio  
of Urban Design,  
1965.

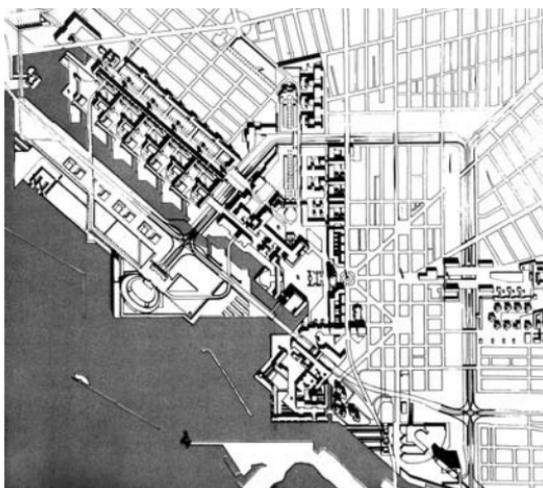


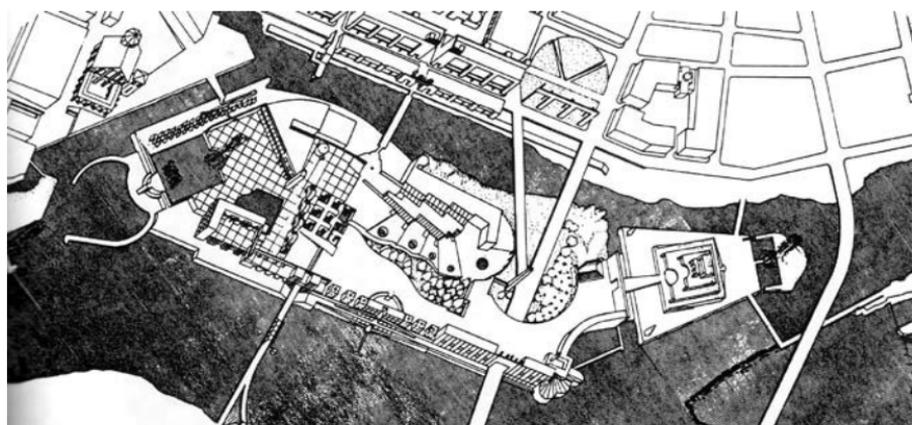
154

Tissu moderne : projet  
pour la ville nouvelle  
de South Amboy, Tom  
Schumacher, Cornell  
Studio of Urban Design,  
1966.

Négociation : projet  
de réaménagement  
du centre de Zürich,  
Franz Oswald, Cornell  
Studio of Urban Design,  
1966.

Buffalo Waterfront :  
projet collectif  
(Wayne Copper, Fred  
Koetter, Franz Oswald...),  
Cornell Studio of Urban  
Design, 1965-1966.





Jeux de grilles: projet collectif  
pour le redéveloppement du quartier  
du Lower East Side, Cornell Studio  
of Urban Design, 1967.

île urbaine: projet collectif conduit  
par Colin Rowe et Judith Di Maio pour  
Nicollet Island, Minneapolis, Institute  
for Architecture and Urban Studies, 1975.

sent et le passé, entre l'empirique et l'idéal, entre le contingent et l'abstrait. Il croyait aux vertus et aux valeurs du cubisme synthétique. Il était en même temps classique et anticlassique. Il préférait ce que l'on appelle le "désordre Hadrienien" au dispositif classique. Plus précisément, confronté aux plans de Vaux-le-Vicomte et de Chantilly, il optait toujours pour Chantilly. Son idéal était une médiation entre la ville de l'architecture moderne – un vide avec des objets – et la ville historique – un plein avec des vides. Il témoignait aussi d'une espèce de passion (guidée et stimulée par Wayne Copper) pour les mégastructures irrégulières et palatiales des petites villes princières allemandes. *And this is what, in its origins, it was all about.*

Il ne se préoccupa jamais des démunis et des pauvres ni des opulents et des riches, en présumant que tous bénéficieraient également d'une bonne *Gestalt*. Le mot *contextualiste*, si fréquemment utilisé aujourd'hui, fut sans doute prononcé pour la première fois au cours des conversations d'atelier – toujours très bruyantes – entre Tom Schumacher et Stuart Cohen en 1966.

En dépit de son hostilité envers Le Corbusier et Ludwig Hilberseimer, le studio à ses débuts était toujours omnubilé par longues barres fines ; mais il semble que cette addiction au *Zeilenbau* s'évapora totalement sous l'effet des émeutes de Paris en 1968 et de Cornell en 1969. Si le mai 68 de Paris représente sans doute l'une des dates cruciales du xx<sup>e</sup> siècle, et si les évènements de Cornell furent, par comparaison, une chose très mineure, je dois dire cependant que lorsque je revins à Ithaca en janvier 1970, après plusieurs mois passés à l'Académie Américaine de Rome, j'y trouvais les étudiants entièrement changés. Un grand événement culturel s'était produit ; non que les étudiants fussent le moins du monde hostile. Simplement, ils avaient décidé que les *Zeilenbau* n'étaient pas leur *truc* ; et qu'à partir de ce moment ce serait la ville traditionnelle avec des îlots traditionnels. Un grand *renversement* ? Certes, même s'il ne fut pas si traumatisant que ça. Bien que je fusse personnellement assez attaché au *Zeilenbau*, illustré par la Manica Lunga du Quirinal et par le Hofgarten de la Résidence de Munich, il n'y avait aucune raison de rester figés sur ces prototypes. Nous reprîmes donc nos travaux avec un certain changement dans le style et avec quelque chose de cette baisse de qualité qui caractérise toujours les lendemains de révolution.»

4 Colin Rowe in *As I Was Saying*, vol. III : *Urbanistics*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1996, p. 2.

## Rome

Toutes ces références et préoccupations, couplées à la critique corrélative des impasses du design total, du scientisme, de la table rase et des utopies modernistes, formeraient la matière de *Collage City*, manifeste ouvert et paradoxal du contextualisme, que Rowe compose au début des années 70 (avec l'assistance de Fred Koetter) et qui paraîtra finalement en 1978, l'année même où son studio en illustre les thèses dans un projet fantasmatique pour Roma Interrotta. De fait, si les nombreux chemins esquissés dans le livre portaient dans plusieurs directions – la ville-musée Napoléonienne, la Munich de Leo von Klenze, la Londres de Wren et de Lutyens, etc. – tous menaient en définitive à Rome, qui représentait, depuis la collision des fori impériaux jusqu'à la tapisserie intriquée du plan de Nolli, la ville palimpseste par excellence. Même si le concept de *collage*, comme celui de *transparence*, était clairement emprunté à l'histoire de l'art moderne – pour souligner l'idée que ce dernier avait couvé une autre tradition d'intelligence qui n'avait pas vraiment débouché dans l'urbanisme –, Rowe l'utilisait aussi pour évoquer quelques-unes des stratégies implicites qu'il découvrait à l'œuvre dans l'architecture et l'urbanisme pré-modernes. Et à mesure que sa critique de l'urbanisme moderne (ou de ses *revivals* par les néo-avant-gardes) allait s'intensifier avec les années, il aurait tendance à s'exiler de plus en plus souvent dans cette Rome mi-réelle mi-fantastique, à la faveur d'une espèce de tropisme que l'école d'architecture adopterait bientôt en instituant un Cornell Program in Rome qui est aujourd'hui encore l'une des composantes importantes de sa pédagogie.

157

## Croyance et scepticisme

«The Present Urban Predicament» dont nous donnons ci-après la traduction française, est le texte plusieurs fois remanié d'une conférence que Rowe commence à donner en 1979, dans la foulée de la parution du livre. Publié une première fois dans *The Architectural Association Quarterly* en 1980, puis dans le premier numéro du *Cornell Journal of Architecture* à l'automne 1981, il sera repris enfin dans le troisième volume d'*As I Was Saying* (1996).

Son intérêt est d'abord de se présenter comme une version condensée des thèses de *Collage City*, en particulier des chapitres centraux du livre, mais déclinée dans le style conversationnel et relativement désinvolte de la conférence à deux projecteurs, qui correspond assez précisément à la rhétorique critique de Rowe, et qui lui permet en l'occurrence d'exposer simplement l'opposition binaire des deux villes dont il s'agit à ses yeux d'opérer la fusion dialectique. De ce point de vue, ce texte abondamment illustré peut constituer une introduction assez exotérique





à *Collage City* pour ceux qui n'auraient pas lu le livre. Mais là n'est pas son seul intérêt. Car si bien des projets discutés dans ce texte l'étaient déjà dans le livre, beaucoup d'autres apparaissent ici, qui viennent étoffer sa démonstration et témoigner de la grande variété du corpus exploré par Rowe et ses étudiants. Les familiers de *Collage City* y trouveront donc une série de références qui viennent étayer, prolonger et raffiner les arguments du livre en les éclairant d'une lumière différente. Enfin, et c'est sans doute l'essentiel, ce texte écrit plusieurs années après les chapitres qui lui correspondent dans le livre témoigne d'une certaine évolution, ou à tout le moins d'une certaine inflexion dans les préoccupations de Rowe dont le réquisitoire contre les défauts de l'urbanisme moderne ne fera plus dès lors que s'accuser au profit d'un scepticisme et d'un conservatisme de plus en plus désabusés<sup>5</sup>. Même s'ils étaient déjà là de façon plus ou moins latente dans le livre, quelques thèmes – la centralité du modèle romain, l'émergence de la problématique du jardin comme victime et antithèse de l'urbanisme moderne, ou encore l'interprétation contextualiste du gratte-ciel manhattanien (qui paraît répondre aux thèses de *New York délire*, paru quelques mois auparavant) – viennent ici à l'avant-plan.

160

En lisant ce texte trente ans après, beaucoup penseront sans doute que l'impasse (ou mauvaise passe) que Rowe s'employait à décrire comme celle de « l'urbanisme d'aujourd'hui » était peut-être aussi, pour partie, celle de l'approche essentiellement formaliste qu'il avait lui-même choisi d'adopter pour explorer l'architecture et la ville. Et de fait, on peut détecter une certaine schizophrénie dans la trajectoire de Rowe, écartelée entre une passion pour les involutions et les raffinements de l'architecture moderne, et une condamnation de plus en plus sévère de son urbanisme qui l'amènerait à adouber – mais de la main gauche et sans trop y croire – la réaction d'un Léon Krier ou les premiers émois du *New Urbanism*. En ce sens, et bien qu'il ait toujours refusé le concept de post-modernisme (on ne sort pas si facilement du dilemme moderne, et sûrement pas par le *deus ex machina* d'un slogan), il n'est pas tout à fait faux de voir en Colin Rowe, comme le fit Banham, « le véritable fondateur de la pensée postmoderne dans notre champ »<sup>6</sup>. Mais de tous les critiques et théoriciens de l'architecture moderne, Rowe fut surtout l'un

5 Rowe ne s'en cachera pas, comme en témoigne le manuscrit d'une conférence non datée (mais qui remonte sans doute aux années 1980) : « On aura deviné, j'imagine, que je suis une espèce de conservateur, tant sur le plan culturel que sur le plan politique » (Archives Rowe, Charles Moore Center, Université d'Austin).

6 Reyner Banham, « Actual Monuments », *Art in America*, n°76, octobre 1988, repris dans *A Critic Writes : Essays by Reyner Banham*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1996, pp. 281-291.

de ceux qui éprouva le plus profondément ses apories. Aussi les trois tâches essentielles qu'il estimait être celles de l'enseignant en architecture composent-elles une sorte d'autoportrait intellectuel : «1. encourager l'étudiant à croire dans l'architecture et dans l'architecture moderne ; 2. inciter l'étudiant à être sceptique sur l'architecture et l'architecture moderne ; et enfin 3. inviter l'étudiant à manipuler, avec intelligence et passion, les sujets ou les objets de ses convictions et de ses doutes.<sup>7</sup>»

En soumettant à nos lecteurs la traduction de ce texte, nous n'entendons évidemment pas suggérer que l'ordonnance ou les remèdes que Rowe proposait à l'urbanisme il y a trente ans devraient être mis en œuvre tels quels aujourd'hui. Il n'est en effet pas interdit de penser que la condition suburbaine contemporaine et les préoccupations environnementales qui sont les nôtres appellent un élargissement du cadre au-delà et en deçà de ce que l'on appelait encore l'*urbain* à cette époque. Mais si Rowe se montra capable de transposer à l'échelle de l'urbanisme les concepts de transparence et d'ambivalence qu'il avait élaborés vingt ans plus tôt en analysant la syntaxe formelle des chefs d'œuvre de l'architecture moderne, il se pourrait qu'un certain nombre des pistes esquissées ici puissent être à leur tour extrapolées dans les débats sur l'épaisseur et l'approfondissement des territoires.

7 Colin Rowe, «Architectural Education in the USA: Issues, Ideas and People», conférence prononcée au Musée d'Art Moderne de New York en 1974 et publiée en 1980 dans *Lotus* n°27 (cf. Collin Rowe, *As I Was Saying*, op. cit., vol. II, p. 62).



# Le dilemme de l'urbanisme aujourd'hui

COLIN ROWE

Si l'on peut penser que le jugement d'Alberti qui assimile la maison à une petite ville et la ville à une grande maison *devrait* être vrai, on ne peut certainement pas dire que la moindre correspondance de ce genre ait existé entre l'architecture et l'urbanisme du Mouvement moderne. Un monde quasi-privé d'architecture surtout domestique, souvent pétri par le souci de la contingence et de l'involution spatiale, associé à un monde plus public affichant un parfait mépris pour le tissu existant de la ville et pour toute trace d'idiosyncrasie : tel est le paradoxe – maison complexe, ville simple – qui semble avoir été proposé, mais qui, pour l'essentiel, est passé inaperçu. Car la ville simple n'était bien entendu pas tant une ville qu'une construction psychologique.

163

I have a vision of the future, chum.  
The workers flats in fields of soya beans,  
Towering up like silver pencils, score on score,  
While surging millions hear the challenge come  
From microphones in communal canteens  
No right, no wrong, all's perfect, evermore<sup>1</sup>.

À cette citation de John Betjeman qui donne une image assez juste de la ville du Mouvement moderne, on peut en ajouter une qui décrit plus

justement encore l'époque actuelle. Cette seconde citation est de Baudelaire : « On peut éprouver une joie subtile à désertier une vieille cause afin de savoir ce que l'on ressentira à en servir une nouvelle.<sup>2</sup> »

On peut en effet supposer qu'aujourd'hui beaucoup de ceux qui s'occupent d'architecture et d'urbanisme s'adonnent à cette « joie subtile ». Car nous sommes à présent les témoins d'une grande *dégringolade*<sup>3</sup>. L'architecture moderne, qui figurait il y a peu parmi les espoirs éminents de l'humanité, apparaît soudain, au mieux comme improbable, et au pire comme une lamentable aberration. Et bien que l'on ne puisse pas en conclure que toutes les notions du Modernisme aient été évacuées (elles sont trop complexes pour passer à la trappe en un clin d'œil), il semble que toutes sortes de vieilles certitudes soient en train de s'évanouir, et que ni l'action ni l'analyse ne puissent plus reposer sur la simple foi de ce qu'il est parfois tentant d'appeler les temps héroïques. La vision du futur – le fantasme d'une société infailliblement programmée d'où la misère et la tragédie seraient bannies – s'est évaporée. L'architecture moderne et la ville qu'elle proposait ne suscitent plus « une suspension volontaire de l'incroyance<sup>4</sup> ». De sorte que nous avons à présent le *Revival Art Déco*, les tenants du post-Modernisme, du super-Maniérisme, de l'*Architettura Razionale*, et tous les autres adeptes de la « joie subtile » baudelairienne. Les annonces de la fin prochaine de l'architecture moderne alternent avec ses faire-part de décès, et bien que tout ce battage tienne largement du journalisme et de la grosse ficelle, et soit par conséquent bien fait pour inspirer une nouvelle vague de nausée, nous n'en avons pas moins acquis une petite moisson de nécrologies prématurées ; et si je les ai rarement lues – le concept de post-Modernisme me paraît plutôt opaque – il me faut à présent tenter, en guise de prélude, d'en imaginer une de mon cru. Sa conclusion dirait à peu près ceci :

« Nous pouvons attribuer le décès de la patiente – l'architecture moderne est à l'évidence une femme – à la franchise de son tempérament. Affligée d'un goût immodéré pour les tours et les espaces parfaitement déserts, elle avait contracté dans son jeune âge une idée haute et roman-

1 John Betejman, « The Planster's Vision », in *New Bats in Old Belfries*, Londres, John Murray, 1945.

2 « There may be a subtle joy in deserting an old cause in order to find out what one will feel like in serving a new one. » La phrase de *Mon cœur mis à nu* dont Rowe cite cette traduction anglaise assez libre est en fait : « Je comprends qu'on déserte une cause pour savoir ce qu'on éprouvera à en servir une autre. » (NdT).

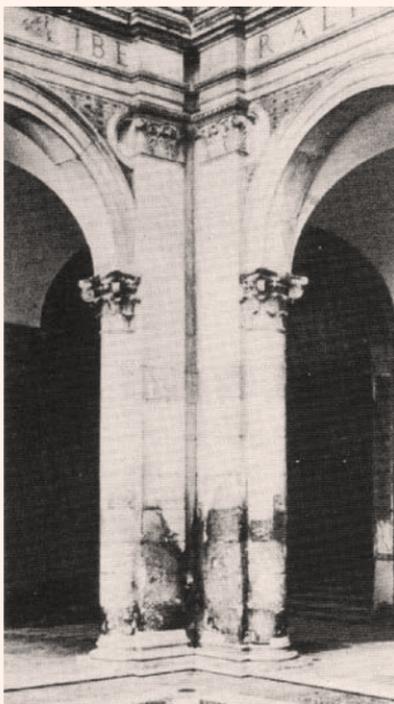
3 En français dans le texte (NdT).

4 La définition que donne Coleridge de la bonne œuvre d'art, comme étant celle qui provoque une suspension volontaire de l'incroyance, reste sans doute la meilleure.

tique de la vie, et son excès de sensibilité ne pouvait que dégénérer en chagrin. Comme les héroïnes exaltées de Jane Austen – bien qu'elle fut à la fois réservée, passionnée et sans apprêt – elle se figurait qu'une fois parfaitement mariée à la société, ce mari tant désiré deviendrait, grâce à son influence et son exemple, immaculé, complaisant, souple, et prêt à s'engager dans toutes les entreprises philanthropiques qui pourraient lui passer par la tête. Mais le mariage ne fut pas heureux. L'architecture moderne était admirée par la société, mais pas pour ce qu'elle croyait être ses vertus profondes. Son époux, attiré par ses nombreux avantages extérieurs, restait parfaitement insensible à ce qu'elle tenait pour le principe éthique de son être. Et en dépit de l'exemple élevé qu'elle lui présentait, il persistait obstinément dans ses vieilles habitudes. La régénération morale ne l'intéressait pas. À ses yeux, la posture éthique de l'architecture moderne ressemblait trop à celle d'une héroïne victorienne, et il alla donc satisfaire ailleurs ses coupables inclinations. Lui, la société, n'était absolument pas disposé à envisager les promesses limpides de la Nouvelle Jérusalem qu'elle lui vantait avec tant d'enthousiasme, et plus elle insistait, plus il se lassait. De fait, lui aussi (la société) découvrit que, admiré, il n'était pas pour autant accepté... de sorte que le différend devint peu à peu insurmontable. Il n'est donc pas surprenant que l'architecture moderne ait connu cette agonie longue et agitée. Mais aussi prévisible qu'elle ait été, cette mort est extrêmement regrettable, et la disparition de cette créature autrefois immaculée (avec ses principes victoriens) fut un spectacle d'une affligeante tristesse. Tout droit sortie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (bien qu'elle l'ignorât), elle s'était vouée à un état d'extase ou de ravissement permanent qui ne pouvait que mettre en danger sa fragile constitution. Encore une fois, c'est sa sensibilité excessive, égarée par une trop faible expérience, émue par une fièvre quasi-religieuse, et compliquée par les effets conjugués de la rivalité avec la science, du culte du *Zeitgeist*, de la fixation sur l'objet et de la stradaphobie, qui doit être tenue pour la cause majeure du décès.»

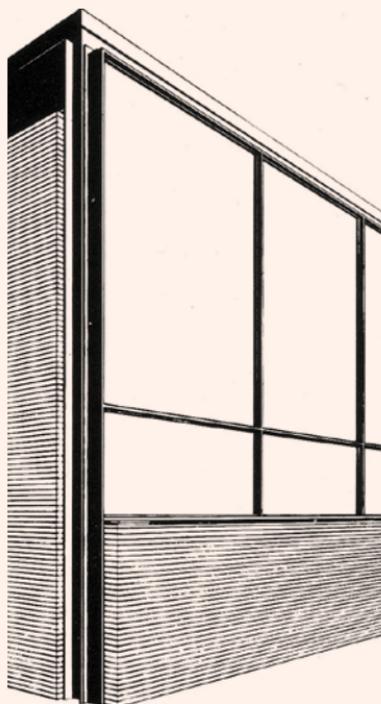
Ces dernières pathologies, la rivalité avec la science, le culte du *Zeitgeist*, la fixation sur l'objet et la stradaphobie, sont encore, je crois, inconnues des cliniciens de ce que l'on appelait autrefois «la faculté». Je dois la première appellation à Denise Scott-Brown, et la seconde à David Watkin<sup>5</sup>. Il y a quelques années, intervenant dans un colloque au Musée d'Art Moderne de New York, Scott-Brown s'en prit assez vertement à un état d'esprit qu'elle qualifia, avec d'évidentes allusions à Freud, de *physics envy* : cette idée que l'architecture pourrait s'élever, ou s'abaisser, au niveau de cette science «exacte»; et plus récemment,

5 David Watkin, *Morality and Architecture*, Oxford, Clarendon Press, 1977.



166

Palazzo Ducale, Urbino,  
angle de la cour.



Mies van der Rohe, Library  
and Administration Building,  
IIT, Chicago, angle extérieur.

Watkin, en critiquant la composante hégélienne du plaidoyer de l'architecture moderne, c'est-à-dire la conception de l'architecte comme antenne sensible, humble crayon ou planchette fidèle qui ne ferait que transcrire les proclamations ou les murmures de l'esprit du temps, a parlé de culte du *Zeitgeist*.

Nous ne consulterons que les faits (scientisme) et nous ne nous embarrasserons pas trop de doutes épistémologiques quant à la nature de ces faits. En même temps, sans éprouver le moindre scrupule ni le moindre soupçon d'inconséquence pour autant, nous nous soumettrons avec entrain au vouloir de l'époque (culte du *Zeitgeist*), en prenant soin de ne pas trop nous poser la question de savoir si ce vouloir est substantiel, singulier ou pluriel, ou rien qu'une abstraction historique dénuée de toute base empirique.

Le scientisme et le culte du *Zeitgeist*, qui constituent ensemble un déni du libre arbitre (laissons nous diriger de l'extérieur), sont donc certainement pour quelque chose dans notre incapacité actuelle à innover (je ne suis que l'*agent* de la science et du destin), et dans notre tendance à nous considérer comme des victimes.

Mais ceci n'est qu'une digression puisque le sujet qui nous occupe ici n'est pas tant la doxa de l'architecture moderne que la réalité physique de la ville qui en découle. Et si Scott-Brown et Watkin ont, à ce qu'il me semble, bien diagnostiqué les psychoses les plus débilantes de l'architecture moderne, il me faut à présent défendre ma propre terminologie. Deux images, le coin du bâtiment projeté par Mies pour la Bibliothèque et l'Administration de l'iit (qui suscita tant d'enthousiasme vers 1950), et le coin de la cour du palais Ducal à Urbino, pourront servir à engager une discussion préliminaire sur le style d'attaque et sur les limitations physiques de l'architecture moderne.

Nous avons là un angle saillant et un angle rentrant, et ces deux conditions sont exposées avec une clarté presque obsédante. Toutefois, et bien que l'on puisse les admirer tous deux, leur parallèle est ici accompagné d'un préjugé qui pourrait être formulé assez simplement : l'architecture moderne, tout comme la pratique urbanistique qui lui est associée, s'est énormément intéressée à l'angle saillant, que l'on peut considérer comme agressif et protubérant, et très peu à l'angle rentrant, a priori passif et régressif.

On pourrait, certes, charger cette affirmation de connotations absolument monstrueuses ; mais tout ce que je souhaite en extraire ici est cette idée que l'architecture moderne a eu tendance à produire des objets plutôt que des espaces, qu'elle s'est beaucoup investie dans les problèmes du plein construit et très peu dans ceux du vide non-construit, et que l'angle rentrant, qui cajole l'espace, n'a guère figuré au

nombre de ses préoccupations. Ce qui amène la question pressante que voici : comment donc faire une ville si tous les bâtiments se proclament comme objets, et combien de bâtiments-objets peut-on accumuler avant qu'on n'y comprenne plus rien ?

### Pureté et contingence

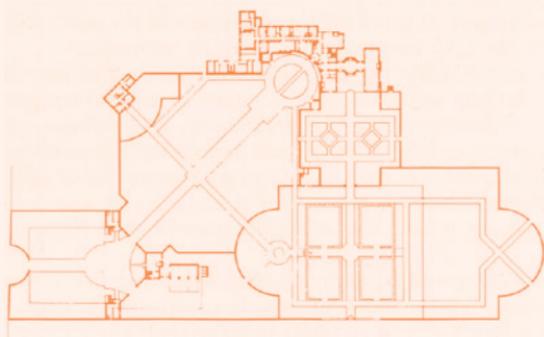
Voilà pour l'introduction. À présent, j'aimerais vous faire remarquer que si la ville a été la grande victime de l'architecture moderne, c'est à coup sûr le jardin qui fut sa *première* victime.

Au début de ce siècle, le jardin, comme support et extension de la maison, faisait l'objet d'une très grande attention. La demeure devait être entourée d'une variété d'enclos et de *parterres*, et il ne fallait pas que la symétrie régnât sur l'ensemble, la préférence allant plutôt à des épisodes de symétrie locale ponctuant une irrégularité globale que justifiait l'adaptation à des contingences fonctionnelles ou topographiques. C'est de cette façon que peuvent être interprétées la plupart des compositions architecturales et horticoles de Frank Lloyd Wright, Edwin Lutyens, M. H. Baillie Scott, Charles Platt, Jacques Gréber, Werner Hegemann, et de tous ceux qui se préoccupaient de ce que l'on désignait, à l'école des Beaux-Arts, par le terme d'*entourage*. Ce qui veut dire qu'à cette époque, on s'accordait très largement sur l'idée que la relation la plus active et la plus intime possible devait exister entre la maison et le jardin. Ou bien le jardin était conçu comme la structure censée exposer l'événement de la demeure, ou bien la demeure comme un événement destiné à faire valoir la structure du jardin. Aussi incertaines que soient les fluctuations de lecture de ce genre, il ne fait pas de doute, lorsque nous contemplons un dispositif comme Grey Walls, de Lutyens, à Gullane, que nous avons affaire à une surface extrêmement élaborée d'où une figure émerge à l'avant-plan à raison même du fond qu'on lui a ménagé si soigneusement. Quant à savoir lequel, de la maison ou du jardin, est l'élément figuratif, la question reste ouverte. Par contre, si nous quittons maintenant Grey Walls pour considérer la Maison Schroeder, de Gerrit Rietveld, à Utrecht, alors toute ambivalence s'évapore.

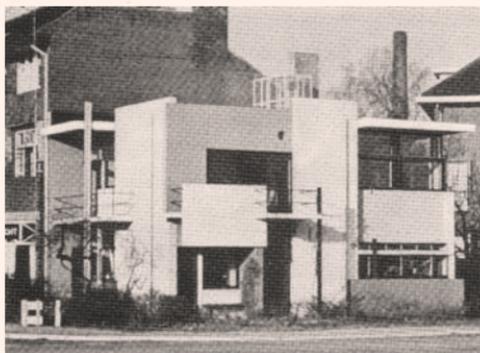
Grey Walls et la Maison Schroeder sont toutes deux des œuvres d'une extrême virtuosité. À Grey Walls, le jardin et la maison sont peut-être, l'un comme l'autre, un peu trop sophistiqués, et l'ingéniosité y est, sans doute, un peu trop manifeste. En revanche, ce qui frappe à la Maison Schoeder, en dépit de toutes les références au Constructivisme et à De Stijl, c'est l'absence complète du moindre arrière-plan et du moindre cadre. On aurait pu s'attendre (velléité hyper-anglaise !) à quelques cèdres du Liban façon John Claudius Loudon, mais non, rien.



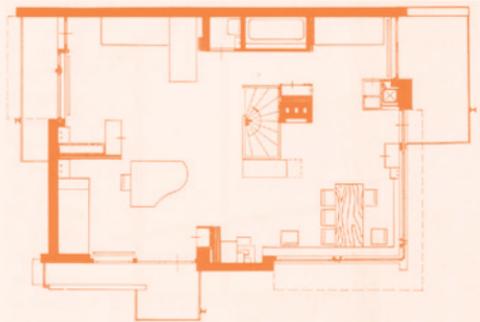
Edwin Lutyens, Grey Walls,  
Gullane, vue depuis  
le portail, et plan.

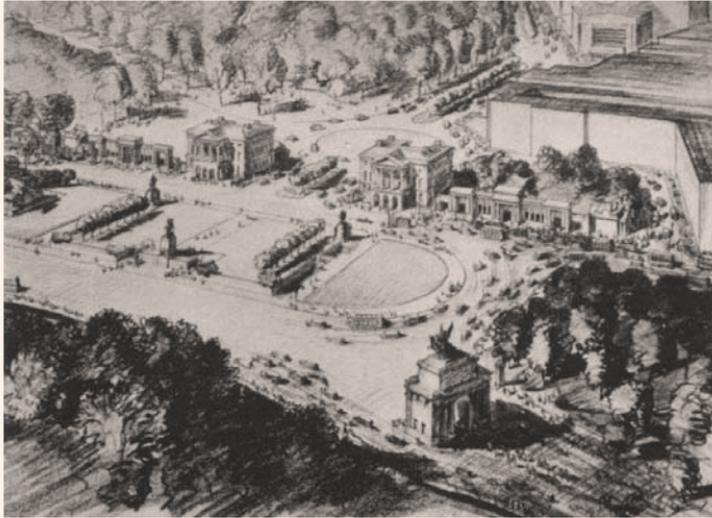


169

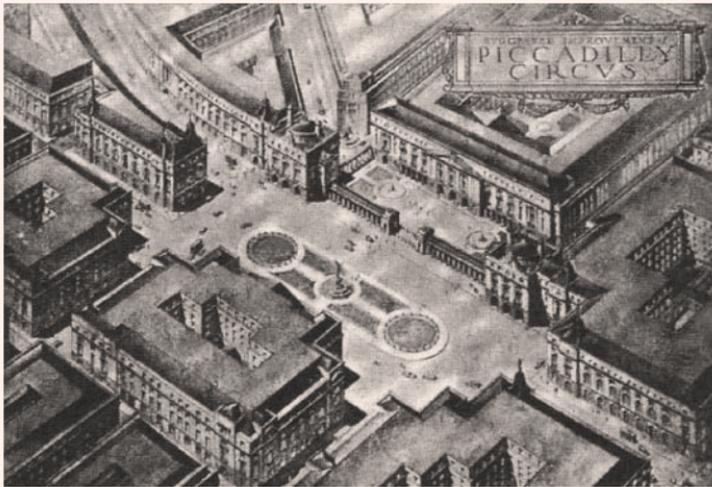


Gerrit Rietveld,  
Maison Schröder, Utrecht,  
vue extérieure et plan.





170



Edwin Lutyens, projets pour Hyde  
Park Corner et pour Picadilly  
Circus, Londres.

L'œuvre d'architecture paradigmatique trône, polémique, isolée, ne répondant qu'au plus abstrait des contextes, aussi sourde aux contingences locales qu'elle est au contraire ultra-réceptive aux circonstances soi-disant les plus remarquables de l'époque et de la culture. À Grey Walls, c'est l'esprit du lieu qui est l'idée première ; à la Maison Schroeder, c'est l'esprit du temps ; et à la faveur ce changement de critère, du *genius loci* au *Zeitgeist*<sup>6</sup>, on constate que plus la maison, en tant qu'objet, acquiert une intensité agressive, plus le jardin, en tant qu'espace, s'en trouve réduit au statut de très vague et de très secondaire accessoire.

Mais si la Maison Schroeder et Grey Walls peuvent être considérés comme les représentants de deux attitudes, l'une vouée au plein construit et l'autre au vide non-construit, il nous faut à présent poursuivre notre argument en passant du jardin à la ville.

En dépit de l'actuel regain d'intérêt pour son œuvre, je ne voue à l'architecture de Sir Edwin Lutyens qu'une admiration assez mesurée. Et pourtant, même si je le trouve la plupart du temps un peu trop racoleur, je dois dire qu'à mes yeux sa proposition pour Hyde Park Corner est à ranger définitivement au nombre de ses meilleurs projets. Car je n'arpeute jamais les absurdités et la dégradation actuelles de Hyde Park Corner sans avoir une pensée pour Lutyens et une autre pour ce que ce quartier de Londres était autrefois, avec le débouché de Park Lane à travers Hamilton Place, l'engagement d'Apsley House dans la façade de Picadilly, et le *decrescendo* progressif vers Knightsbridge. Tout cela était sans façon, empreint d'une grande réserve et d'une grande discrétion ; tout cela appartenait à la veine la plus heureuse des accidents de Londres... Tout cela était, en somme, d'une délicatesse quasi-insurpassable. Tandis que maintenant, ce sont les résidus de cette situation qu'avec la fatuité propre aux bureaucrates on a baptisé Duke of Wellington Place.

Mais si l'on imagine que le Duc de Wellington doit se retourner dans sa tombe à l'idée de ce qui a été commis là en son nom, mieux vaut sans doute quitter le pragmatisme grossier des ingénieurs routiers pour le décorum idéaliste et les préoccupations spatiales de Lutyens. Car au simple niveau pratique, le projet de Lutyens aurait certainement fonctionné au moins aussi bien que le bazar actuel – il est vrai qu'on pouvait difficilement faire pire. Certes, ce projet participait de la célébration d'un empire sur le point de disparaître ; mais si l'on ne peut pas dire que Lutyens ait été très clairvoyant à cet égard, et si les célébrations impériales appartenaient déjà à l'histoire, est-il seulement possible d'imaginer que ce projet eut pu produire une confusion plus vaseuse

6 Je tiens à remercier Patrick Pinnell pour certaines de ses observations sur l'opposition entre *genius loci* et *Zeitgeist*.

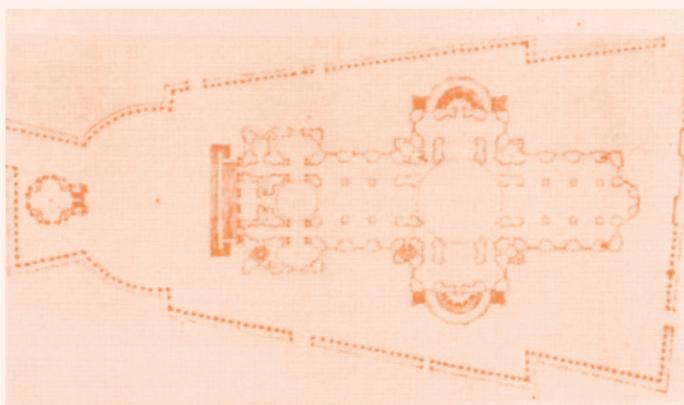
que la solution adoptée, qui doit beaucoup à une réception cynique de *certaines* préceptes de l'architecture moderne ?

On ne pourrait sans doute pas en dire autant du projet de Lutyens pour Picadilly Circus, pour la simple et bonne raison que rien n'a été fait là-bas depuis ; et en l'occurrence, Lutyens est peut-être un peu trop exalté, un peu trop embarqué dans je ne sais quelle épiphanie Edvardienne. Et pourtant, passée sa première réaction, l'observateur sera peut-être disposé à se demander si, avec toute son emphase, ce projet ne concentre et n'exhibe pas malgré tout une certaine « vérité » du lieu. Tout se passe, certes, comme si Lutyens était un peu fatigué. À Hyde Park Corner, il nous propose une espèce d'hippodrome ou de Circus Maximus. Mais si un plat du même acabit doit être servi à l'autre bout de la rue, il faut également comprendre que des propositions comme celles-ci sont extrêmement souples. Réaliser le Hyde Park Corner de Lutyens ne réclamait pas nécessairement que l'on construise deux versions d'Apsley House et deux exemplaires du portique de Decimus Burton. Et de la même façon, l'idée de Lutyens pour Picadilly Circus peut être débarrassée de sa pléthore de palais et être néanmoins toujours perçue comme une exploration hautement suggestive, bien plus convaincante que toutes les propositions qui ont été faites depuis.

172 Il n'empêche, le projet est sans doute, en l'état, trop littéral, trop simplet, et si l'on peut imaginer de le rendre plus sensible aux circonstances locales, et d'autant meilleur, il faut en revanche, pour trouver dans la Londres de papier un chef-d'œuvre qui affirme haut et fort l'idéal tout en répondant activement aux contingences du contexte, être prêt à remonter jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et considérer le parvis qu'un Wren désabusé conçut pour Saint-Paul.

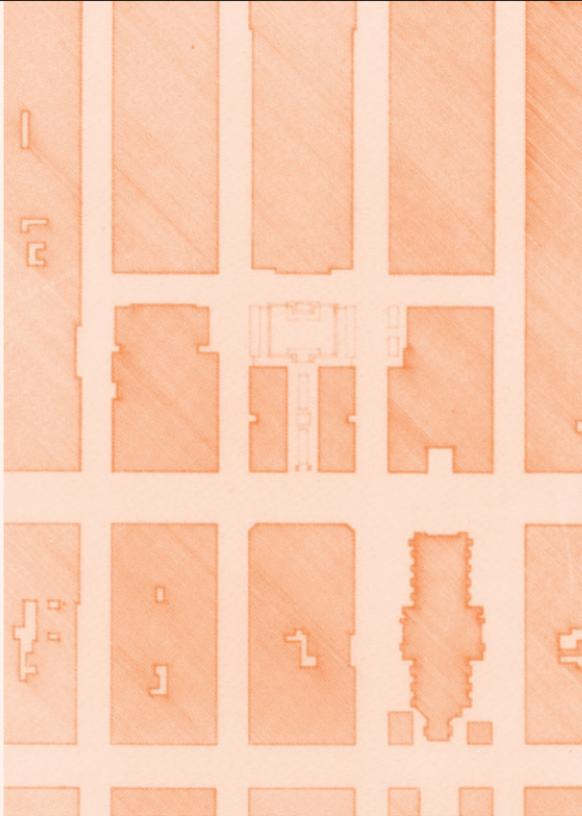
Il est surprenant que ce projet de Wren, simultanément modeste et affirmé, ne soit pas plus reconnu. Construit, il aurait certainement été vanté depuis longtemps comme l'un des chefs-d'œuvre de la négociation Baroque, et comme un grand équivalent londonien des miniatures romaines que sont par exemple la piazza Sant'Ignazio, la piazza della Pace et la Porta di Ripetta. Car, comme là-bas, l'une des déclamations urbaines les plus conscientes et les plus superbes a été extraite d'une matrice improbable, irrégulière, et d'un tissu local plus ou moins médiéval.

Aucune contingence locale n'a été violée. Ludgate Hill se raccorde sans être réorientée le moins du monde. De même, les alignements de Watling Street (l'ancêtre de Cannon Street) et d'Aldergate suivent leurs tracés anciens. Le trapèze à l'Est était à peu près déjà là depuis toujours, et celui qui est dessiné à l'Ouest, excroissance de Ludgate Hill destinée à accueillir le baptistère / maison du chapitre conçu par Hawksmoor ou



173

Christopher Wren, parvis  
de Saint Paul, Londres;  
vue et plan.



174



Associated Architects,  
Rockefeller Center,  
New York, plan masse  
et vue.

Vanbrugh, est la seule nouveauté significative. Tout est extrêmement économe et convaincant. On accepte l'existant. On construit à partir de lui. Et on essaye en même temps de le transcender. L'endroit est à la fois le point de convergence qu'il a toujours été, et aussi quelque chose d'assez différent. Il n'est pas ce que Wren avait voulu en faire au départ. Il est bien mieux que ça. L'idée originale de 1666, a-spatiale, abstraite, doctrinaire – façon Washington DC – est passée à travers toutes sortes de vicissitudes empiriques qui ont affermi sa densité idéale.

Existait-il la moindre chance, après 1945, pour que l'on reconstruise ce projet de Wren pour les abords de St Paul? Théoriquement, oui, pratiquement, non. Si cette possibilité avait été envisagée, sans doute un consensus conservateur et passéiste l'aurait-il soutenue; mais on voit d'ici la défaite cuisante qu'auraient infligée à ce consensus les rangs serrés d'une intelligentsia architecturale et urbanistique pour qui la plus petite infidélité au *Zeitgeist* était une faute bien pire que tous les péchés contre l'Esprit Saint. D'où les abords étranges de Saint Paul aujourd'hui : à l'Est un bazar de pacotille, et au Nord le *coup de théâtre*<sup>7</sup> labyrinthe et bizarre du plus sinistre et douteux des *townscapes* officiels.

Le parallèle de ce qui est et de ce qui aurait pu être est affligeant, mais l'accumulation de préjugés qui a détruit Hyde Park Corner et compromis toute possibilité de parvis pour St Paul était alors une maladie endémique dans le monde entier. Le fait qu'aucun espace urbain digne de ce nom n'a été produit à Londres au cours du xx<sup>e</sup> siècle ne devrait donc surprendre personne. Car toute l'histoire de l'urbanisme au cours de ce siècle n'a accouché en tout et pour tout que d'un seul espace convaincant, qui se trouve curieusement à New York où la culture de l'espace public n'a jamais été très développée et où la prévalence de l'objet a toujours été extrême.

Mais le Rockefeller Center, malgré (et probablement grâce à) tout son vernis Art Déco, est le seul espace urbain du xx<sup>e</sup> siècle qui soit capable de rivaliser avec ceux des manuels. Tout comme le parvis de Wren pour St Paul, le Rockefeller Center invoque à la fois un idéal de procédure normative et un idéal de concession empirique. On peut supposer que ses architectes avaient une formation française mais qu'ils n'en étaient pas vraiment dupes, qu'ils avaient acquis un modeste bagage d'informations sur ce que l'architecture moderne était censée être, mais qu'ils n'étaient nullement illuminés par les trouvailles du Cubisme, du Constructivisme et du De Stijl. En d'autres termes, leurs esprits ne paraissent pas avoir été hantés par des rêves de bâtiments diaphanes, habi-

7 En français dans le texte (NdT).

tés par des songes de villes cristallines, ni obsédés de compositions spatio-temporelles. Et lorsque l'on examine leurs détails, il faut bien constater que leur idéal stylistique n'était pas très éloigné de celui du quasi-contemporain Palais de Chaillot. En bas, tout est très Paris 1925<sup>8</sup>. En haut, tout est très New York en version assagie. Mais surtout, l'ensemble est, sur le fond, une sorte de confrontation entre deux espèces de raisons : la raison de l'esprit, et celle du portefeuille; et ce sont les arguments toujours imparables de l'argent qui détachent le Rockefeller de ses origines françaises, introduisent les indispensables pressions de la contingence, et en font une œuvre absolument américaine.

Le Rockefeller Center n'est pas très photogénique. On peut le trouver austère et architecturalement un peu banal. Mais comme façade sur la cinquième Avenue, comme séquence d'espaces hautement « ordinaires » (au sens où Robert Venturi utilise ce mot), et comme émanation directe de la grille de Manhattan (observez l'ingénieuse relation à St Patrick de l'autre côté de l'avenue, la façon dont les deux premiers re-dents répondent à l'église en récapitulant le thème des deux édifices qui la flanquent sur Madison, tandis que les suivants encadrent l'axe du Centre lui-même, et l'excellent ajustement de tout l'ensemble), comme espace défini en bas surmonté de tout autre chose en haut, le Rockefeller Center est superbe et sans rival.

176 Et c'est pourquoi, pensant d'une part à Londres, et de l'autre à New York, on se demande comment il a pu se faire que dans une ville les propositions de Lutyens aient été à ce point négligées, et que, dans l'autre, un modèle si parfait et si public soit resté si longtemps sans descendance.

### Objet / Contexte

On peut trouver toutes sortes d'explications à cette question, mais la principale est assez évidente. Au cours des deux derniers siècles, la théorie académique a énormément privilégié le bâtiment comme objet isolé, et à partir des années 1920 (avec la disparition du jardin ?), le Mouvement Moderne a largement emboîté le pas :

« Un édifice est comme une bulle de savon, cette bulle est parfaite et harmonieuse si le souffle est bien réparti, bien réglé de l'intérieur. L'extérieur est le résultat d'un intérieur.<sup>9</sup> »

8 L'auteur fait allusion à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui se tint à Paris cette année-là, et qui marque l'épanouissement du style Art Déco. Le Palais de Chaillot, conçu par Roger-Henri Expert, date l'exposition universelle de 1937 (NdT).

9 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Crès, p. 146.

« Par contraste avec la frontalité sanctifiée par une conception rigide et statique de la vie, la nouvelle architecture offre une profusion plastique d'effets spatiaux et temporels de tous ordres.<sup>10</sup> »

« L'urbanisme fonctionnel moderne se distingue par l'humilité et la compétence avec laquelle il traite de tous les côtés des édifices, abolissant les distinctions grossières entre devant et derrière, vu et caché, et en créant des structures qui sont harmonieuses sous tous les angles.<sup>11</sup> »

Ces quelques exemples illustrent une attitude qui n'est que trop familière : Le Corbusier répète de façon plutôt ingénue une vieille idée assez française ; Theo Van Doesburg, avec son « temporel » et son « spatial », donne à ce même argument des accents post-einsteiniens, et Lewis Mumford réitère le tout avec le ton pénétré d'un libéralisme empathique pour qui toute idée de façade, toute idée de nécessité d'une interface entre la *res publica* et la *res privata* relève de la plus terrible et de la plus complète dissimulation.

À ces illustrations d'une attitude autrefois liée à l'intelligence, bien d'autres pourraient évidemment être annexées. On peut penser ici à Leonardo Benevolo, écrivant dans les années 1960 au sujet des régularités de Chester Terrace et de la Rue de Rivoli :

« Mais la régularité architecturale n'était que le moyen de donner de l'uniformité à un secteur de la construction qui, même là, échappait au contrôle administratif. Derrière ces façades uniformes, les entrepreneurs individuels continuaient d'opérer comme et quand ils le voulaient, au mépris de tout plan d'ensemble.<sup>12</sup> »

Cette citation extraite du livre de Benevolo, *The Origins of Modern Town Planning*, illustre de façon assez exemplaire un vieux et tenace préjugé transformé en article du folklore contemporain (le fameux « plan d'ensemble » dans lequel tout devrait être « intégré »!).

Mais l'attaque contre la façade et la promotion de l'édifice comme objet ne peuvent que conduire à la guerre contre la rue : « Il faut tuer la rue. Nous n'entrerons dans l'urbanisme moderne qu'une fois admis ce postulat, » disait Le Corbusier. « Contre tout bon sens, les pratiques actuelles sont l'alignement sur les rues, avec des cours fermées et des puits de lumière, deux formes absolument contraires au bien-être des hommes,

10 Ces déclarations sont récurrentes chez Van Doesburg, mais quand apparaissent-elles au juste ? En 1924, en tout cas, Van Doesburg s'exprime comme suit :

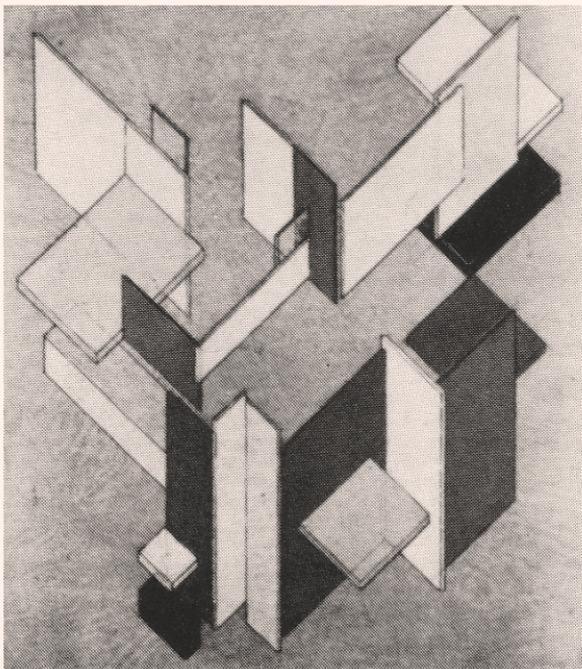
« Par contraste avec le frontalisme, aride d'origine, et marqué par une conception rigide et statique de la vie, la nouvelle architecture offre la richesse plastique d'un développement dans toutes les directions de l'espace et du temps. »

11 Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, New York, Harcourt and Brace, 1938, p. 136.

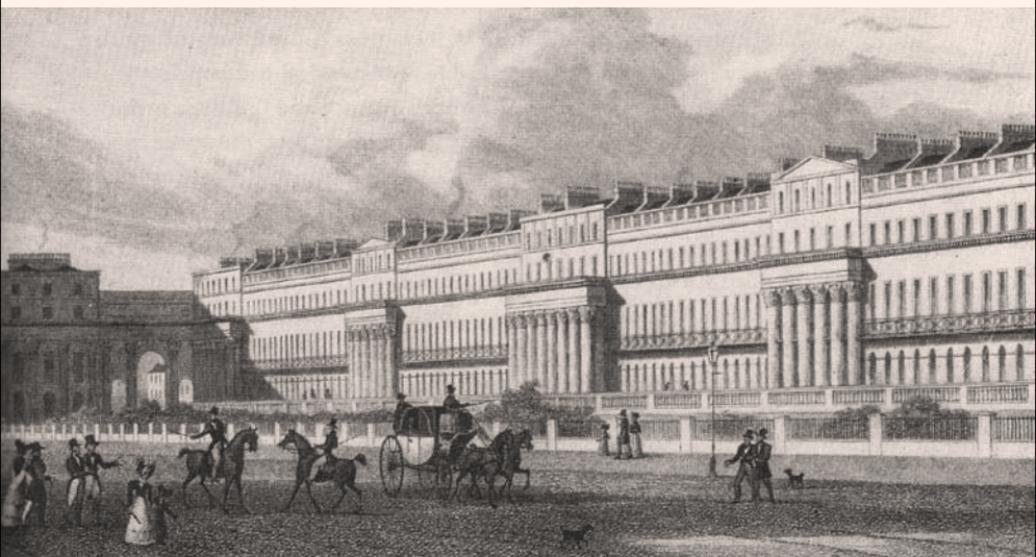
12 Leonardo Benevolo, *The Origins of Modern Town Planning*, Cambridge (Mass.), MIT Press 1971, légende des illustrations 4 et 5.



178



Santa Maria della  
Consolazione, Todi.  
Theo van Doesburg,  
Contre-construction,  
maison particulière.



John Nash, Chester  
Terrace, Londres.  
Percier et Fontaine,  
Rue de Rivoli, Paris.

auxquelles la Charte d'Athènes a opposé le principe du développement de l'architecture du dedans vers le dehors. » « Nous devons détruire le réseau impénétrable des rues, des passages, des îlots, des cours, des avenues et des boulevards, encombrés de passants, des trottoirs, des voies de trafic, pleines du bruit et de l'odeur des autos, des bus et des motocyclettes.<sup>13</sup> » Ou encore : « Nous avons bien entendu tué la rue corridor, la rue de toutes les villes du monde. Nos bâtiments d'habitation n'ont rien à faire des rues.<sup>14</sup> »

C'est dans le climat hystérique de ces jugements à l'emporte-pièce qu'il devient possible de diagnostiquer et de décrire la « fixation sur l'objet » de l'architecture moderne (une surestimation obsessionnelle du plein construit) et sa stradaphobie (une sous-estimation systématique de tout vide linéaire construit).

Des architectes et des urbanistes de la façade, à la solde de capitalistes opportunistes et grossiers, tous engagés dans la représentation fallacieuse d'un improbable domaine public, avaient définitivement compromis tout ce que réclamaient la décence et la vie : la rue, signe extérieur criant de leur misère morale, ne pouvait être que condamnée comme une injure à la civilisation et comme le symbole psychopathologique de son malaise.

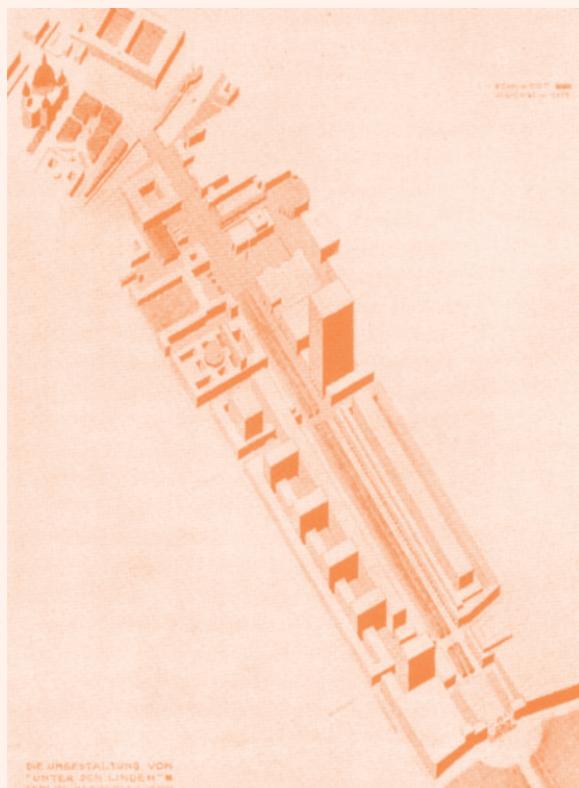
180

Dans une atmosphère critique aussi surchauffée, l'idée qu'il pourrait exister de bonnes et de mauvaises rues ne venait évidemment à l'esprit de personne. Si l'avenue monumentale proposée par Lutyens entre la gare Victoria et le palais de Buckingham représente assez bien ce contre quoi l'on s'élevait alors, on comprend, du même coup, pourquoi un projet aussi brillamment sobre et varié que celui de Van Eesteren pour Unter den Linden (1925) ne devint jamais (pas plus que le Rockefeller Center) un modèle. En fait, on commençait déjà à ne considérer la rue – souvent si troublante, si vulgaire et si nécessaire – que comme un instrument de répression ; il n'est donc pas étonnant qu'à Berlin, lorsque Ludwig Hilberseimer conçut vers 1930, dans l'ambiance trouble de la fin de la République de Weimar, un projet également lié à Unter den Linden, son réflexe fut d'en nier carrément l'existence.

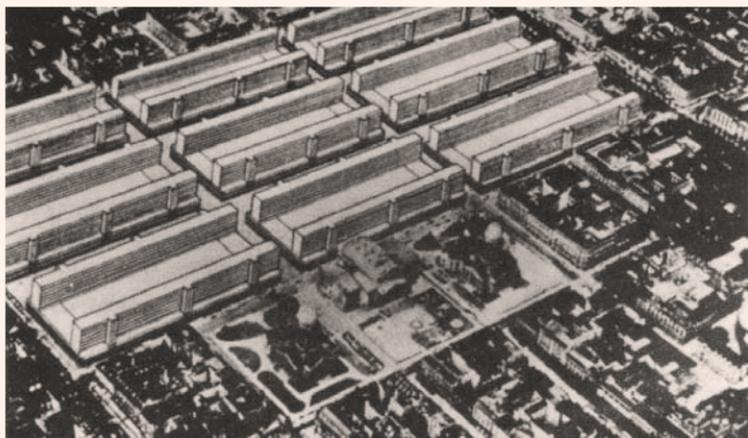
Regardons un peu ce projet. Il est plaqué sur ce qui était à l'époque l'un des quartiers les plus délicats de la ville. Devant lui se trouve la Schauspielhaus de Schinkel avec ses deux églises adjacentes et, au Nord, on devine la grande avenue processionnelle (vertu première de la ville ?) que Van Eesteren s'était efforcé d'affermir. Mais pour Hilberseimer, la

13 Ces trois citations de Le Corbusier sont tirées du livre de Sybil Moholy-Nagy, *Matrix of Man*, New York Praeger, 1968, qui ne précise pas leur origine.

14 Le Corbusier, *Concerning Town Planning*, Architectural Press, Londres, 1947, p. 22.



Cornelius van Eesteren,  
Unter den Linden, Berlin.



Ludwig Hilberseimer,  
Unter den Linden, Berlin.

continuité monumentale d'Unter den Linden n'est évidemment qu'un théâtre de faux-semblants qu'un monde meilleur ne se fera pas faute de supplanter, sans doute au nom de l'égalité rationnelle et abstraite. On notera que les stratégies d'Hilberseimer étaient encore dans l'air du temps en 1961. Les réponses au concours pour Berlin organisé cette année-là montrent en effet clairement que la plupart des candidats étaient toujours inspirés par le même *parti pris*<sup>15</sup>, et que dans leur immense majorité ils considéraient qu'Unter den Linden devait être réduite, voire presque violée, par une série d'attaques latérales qui donnaient toujours le beau rôle à l'alignement de Friedrichstrasse.

Certes, la supériorité du projet d'Hilberseimer sur les logements sociaux anglais de la fin du dix-neuvième siècle est tout sauf évidente. Et l'on est en droit de se demander en quoi ses bâtiments linéaires auraient mieux satisfait le bien être de l'humanité. Il ne fait pas de doute qu'ils furent conçus avec de bonnes intentions sociales ; mais c'était également le cas des logements sociaux anglais qui, bien qu'assez peu probants en la matière, avaient au moins eu le mérite de respecter le caractère communautaire de la rue. Ces doutes n'introduisent toutefois qu'une parenthèse assez inutile. Car si le projet d'Hilberseimer a représenté l'un des modèles les plus envahissants du xx<sup>e</sup> siècle, il nous faut à présent quitter le *Zeilenbau* pour aborder l'îlot compact [*point block*].

182

De même qu'Hilberseimer choisit d'illustrer sa démonstration sur l'une des parties les plus fragiles et les plus raffinées de Berlin, c'est aussi l'un des quartiers les plus complexes et les plus travaillés de Paris que Le Corbusier proposa d'oblitérer, cette fois au moyen de l'îlot compact, afin d'exposer ce qu'il concevait clairement comme une version cartésienne de New York. Dans les deux cas, l'excès de certitude donne la chair de poule. Mais avec Le Corbusier plus encore qu'avec Hilberseimer (chez qui on devine une espèce d'obstination et de désespérance prussiennes), nous sommes confrontés à la vision d'une société totalement reconstruite et heureuse... mais aussi efficace au-delà de toute vraisemblance. Car le dogme du bonheur universel et permanent, conjugué à l'expertise gestionnaire totale, règne en maître. Mais si nous savons à quelles horreurs conduit ce rêve, et combien les fantaisies de Lutyens sont des jeux d'enfants à côté, il faut tout de même rappeler qu'à eux deux, Hilberseimer et Le Corbusier – qui publièrent tous les deux une poésie douteuse qui fut ensuite reçue comme prose plus monstrueuse encore – ont accouché des principes de base contre lesquels nous nous battons toujours désespérément.

15 En français dans le texte (NdT).

La ville comme accumulation de pleins isolés dans un vide largement laissé à lui-même, et la nouvelle ville trônant à l'intérieur de l'ancienne comme un Phénix – emblème d'un monde nouveau, supérieur à toute vie antérieure et par conséquent assez distinct de son environnement immédiat : ce thème cher à l'architecture moderne a perduré très longtemps sans susciter de protestations un peu énergiques. De fait, avec toute sa rhétorique visuelle, l'idée que le nouveau doit être largement distinct de tout son contexte physique s'est maintenue jusqu'à récemment au nombre des *a priori* de tout ce qui passait pour progressiste. À cet égard, on notera que le détachement du Plan Voisin de Le Corbusier, son indépendance vis-à-vis de toutes les particularités ou potentialités locales, est curieusement reconduit quarante-cinq ans après sur à peu près le même site par le projet Bonne-Nouvelle de Candilis, Josic et Woods. Et cette même attitude d'imperméabilité complète aux pressions du contexte se remarque encore dans les quartiers où on l'attendrait le moins, comme par exemple dans ce projet récent pour Milan.

Toutefois – pour ne pas nous étendre sur les questions relatives au contexte physique qui, à défaut de figurer parmi les réflexes quotidiens de la pratique, font d'ores et déjà partie des clichés de la critique –, il convient de rappeler les vertus positives réelles des propositions comme le plan Voisin et de souligner au passage la validité de certains présupposés très défendables de l'architecture moderne, qui, sinon, risqueraient d'être bientôt oubliés. Homogénéité rationnelle, lumière, air, mouvement, aspect, prospect, hygiène, récréation, fluidité générale, absence de confusion ; toutes ces choses figurent parmi les vertus intellectuellement stimulantes de la ville de l'architecture moderne qui a été si grossièrement exploitée et qui, par malheur, est à jamais inconstructible. Mais cette condition « éclairée », très XVIII<sup>e</sup> siècle, doit être comparée aux vertus opposées et plutôt chaotiques de la ville traditionnelle, dont la confluence et la convergence sont sans doute les plus remarquables. Prenons un exemple : Vigevano, au sud-ouest de Milan, est une ville traditionnelle qui montre comment le tissu bâti continu opère à la façon d'un *poché*<sup>16</sup> urbain qui donne puissance et lisibilité à la structure des espaces ouverts qu'il délimite, et comment la versatilité inhérente à ce tissu, plus ou moins continu et sans programme a priori, échappe à la plupart des dictats de la fonction pour accueillir toutes sortes d'usages locaux et provisoires.

Mais si tout cela est très évident, si les vertus de ce genre sont chaque jour plus bruyamment acclamées, et si l'édifice-objet, quand on l'insti-

16 En français dans le texte (NdT).



Le Corbusier,  
Plan Voisin,  
Paris.



Peter Cooper,  
public housing,  
New York.

Faculté  
d'architecture  
de Milan, projet  
pour la Porta  
Venezia, Milan.



Candilis, Josic,  
Woods, projet  
pour le quartier  
Bonne-Nouvelle,  
Paris.





Bramante, Piazza  
Ducale, Vigevano.

186



Plan «figure-ground»  
de Wiesbaden  
(par Wayne Copper).

tue en principe universel, représente rien moins que la destruction de la scène publique, on peut néanmoins supposer que ni la ville de l'architecture moderne, ni celle qu'elle entendait supplanter, ne s'évaporeront du jour au lendemain. Toutes deux représentent des intérêts émotionnels importants, et si l'on sait reconnaître leurs mérites respectifs, il ne devrait pas être impossible de favoriser leur collaboration. C'est en tout cas ce que semble suggérer le plan de Wiesbaden vers 1900, où la ville se présente comme un élégant hybride de deux champs complémentaires qui se valorisent mutuellement : l'un majoritairement plein mais délimitant des espaces publics définis, et l'autre largement vide dans lequel on a stimulé la prolifération d'objets distincts.

### Diagnostic / Traitement

Mine de rien, avec ces remarques qui militent pour un climat de détente urbanistique intelligente, nous avons commencé à nous éloigner de notre nécrologie un peu prématurée de l'architecture moderne, et de notre diagnostic psycho-biographique, pour envisager des palliatifs et des prescriptions. Si l'on peut convenir avec Le Corbusier qu'« entre la croyance et le doute il est meilleur de croire<sup>17</sup> », alors on peut peut-être penser que la situation n'est pas aussi désespérée qu'on le dit souvent, que ni le scientisme ni le culte du *Zeitgeist* ni la fixation sur l'objet ni la stradaphobie ne sont irrémédiables, et qu'une analyse précise, assortie d'une diète sensiblement plus diversifiée, pourrait encore amener la guérison. Car malgré ses troubles psychiques et sa sclérose intellectuelle, il est encore possible que la patiente se remette. Voici donc quelques traitements que nous nous permettons de prescrire à l'architecture moderne et, par voie de conséquence, à l'urbanisme contemporain.

187

### Un

De façon à réduire l'inflammation mentale qui s'est toujours manifestée par une surenchère moraliste et par une focalisation indue sur les volumes excessivement articulés, la patiente devrait être invitée à examiner les qualités visuelles et la structure empirique de la ville traditionnelle. À cet égard, il n'est pas de spectacle plus instructif qu'une vue aérienne de Rome. Car nous avons là sous les yeux l'essentiel de l'affaire ; une hauteur bâtie plus ou moins homogène ; une matrice, un tissu ou une texture denses qui définissent un champ relativement neutre dans lequel certains espaces sont creusés et d'où quelques objets sont autorisés à saillir. Ainsi, dans cette vue aérienne, il est probable que nous serons

17 Stamo Papadaki, *Le Corbusier*, New York 1948, p. 137. Extrait de *The City of Tomorrow*, traduction de Frederick Etchells, Londres, J. Rodker, 1929.

d'abord impressionnés par la piazza Venezia et par ses dépendances mussoliniennes, par la tranchée rectiligne du Corso et de la via Flaminia, par la piazza Navona (si nous la cherchons un peu), par la piazza del Montecitorio et, plus loin, par les grands espaces liés à la villa Borghese. Dans cette vue, les objets ne sont certainement pas les éléments premiers. Il y a bien sûr, au premier plan, le monument à Victor-Emmanuel, avec plusieurs éléments quasi-verticaux aux alentours, comme la tour Milizia ou la colonne Trajane ; puis, au plan médian, on peut distinguer (avec un effort) les dômes du Gesù et du Panthéon ; tandis qu'enfin, dans différentes zones de l'arrière-plan, plusieurs édifices sollicitent l'attention, comme la villa Médicis qui se détache en majesté, ou comme le palais de Justice qui, émergeant d'une trame viaire du dix-neuvième siècle, vient afficher sa façade sur le fleuve.

Toutefois, si nous sommes disposés à descendre de l'avion (qui homogénéise) pour nous tenir à une altitude plus normale (qui articule), nous commençons à distinguer une profusion d'objets : Santa Maria di Loreto, Santa Maria del Nome, les deux tours de la Piazza Venezia, le dôme du Gesù, celui de la Chiesa Nuova, l'excroissance borrominienne (quel nom lui donner au juste ?) qui surmonte Sant'Ivo della Sapienza, et, à l'arrière-plan, le superdôme papal. Et nous pouvons, bien entendu, poursuivre notre descente pour contempler les rues depuis les toits, ce qui nous permet de comprendre comment certains phénomènes, propulsés vers le haut comme objets, abdiquent peu à peu cette prétention pour ne plus se présenter que comme des médiations entre l'objet et la texture ou le tissu dominant. L'église Sant'Agnese, sur la place Navone, illustre parfaitement le cas de ces édifices qui émergent de la texture d'une surface verticale pour acquérir, au-dessus de ce plafond, la forme et les caractéristiques de l'objet.

Mais cette condition urbaine, si remarquable à Rome, peut être également distinguée sur deux vues de Londres par Canaletto, alors même que le tissu de Londres ne peut pas être aussi facilement condensé que celui de Rome. Ainsi la Londres de Canaletto, dans la vue de la City depuis Somerset House, présente un aspect Baroque-Rococo légèrement diffus. À l'évidence, le dôme de St Paul n'est pas celui de St Pierre, et les différentes pièces élancées (de Wren pour la plupart) ne sont pas aussi mémorables que leurs antécédents romains. Et pourtant, même si dans le voyage de Rome à Londres certains aspects sont affadés, étouffés, et se perdent, on peut toujours, dans la vue de la City, admirer le comportement de St Paul, et, dans la vue vers Westminster, remarquer les rôles prépondérants de la Banqueting House et de l'Abbaye. Car dans les deux cas (mais beaucoup plus dans la vue de la City) prévalent, d'une part l'idée d'un plafond (lié à la texture), et d'autre part l'idée

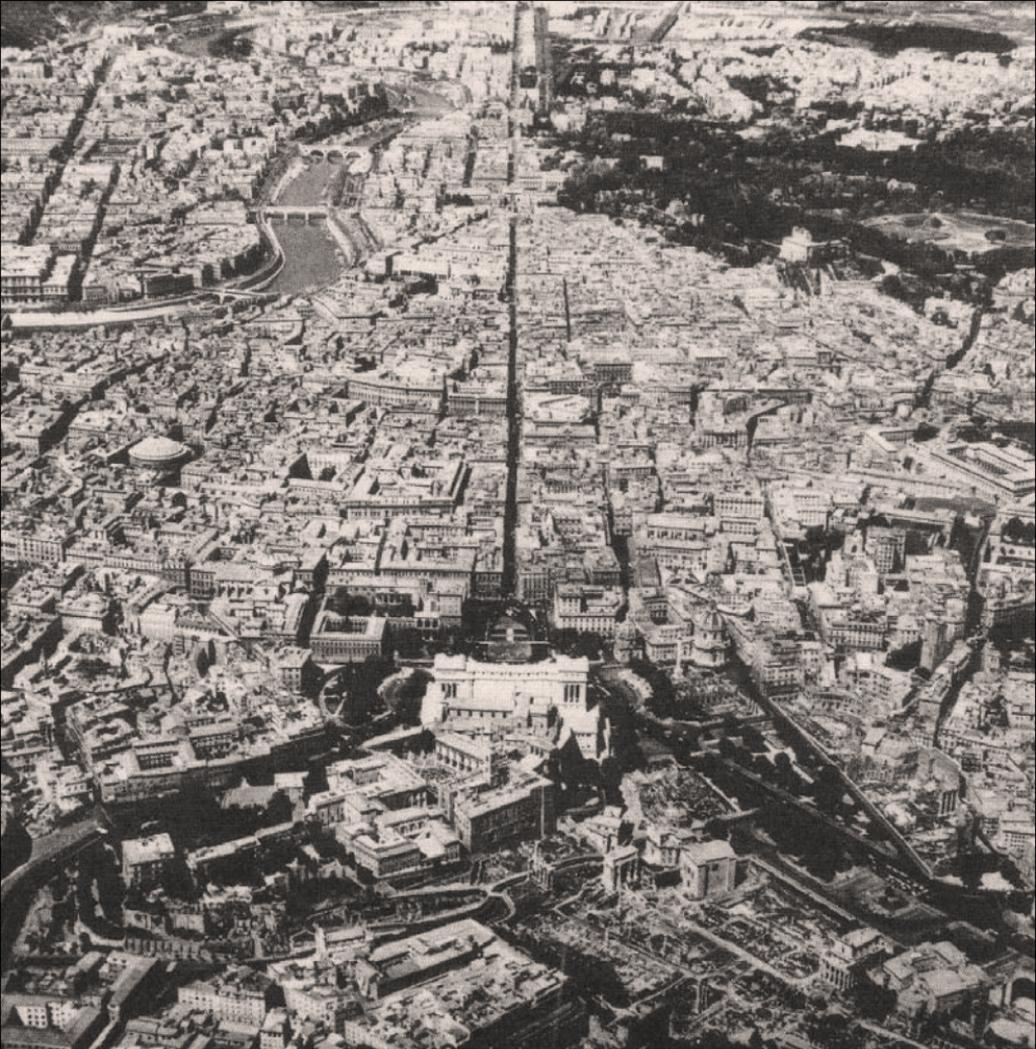
contraire de l'objet jaillissant au-dessus de ce plafond pour se présenter en grande pompe.

Et quelque chose d'analogue à cet étiage horizontal – au-dessous duquel les affirmations sont rares et toujours circonspectes, alors qu'au-dessus l'excitation plastique et la virtuosité prennent le pas – se retrouve encore dans une vue soigneusement cadrée du campus de Yale. Tout cela sent la mauvaise copie de la Londres de Wren et de Canaletto ; mais si l'on met le factice de côté, et si l'on fait abstraction de la topographie, il reste qu'aujourd'hui, très peu de paysages anglais sont aussi « anglais » que celui-ci prétend l'être. Du Wren ou du Gibbs, réédités avec une espèce d'enthousiasme étrange et atavique ? Peut-être ; mais on aurait tort de s'en moquer. Car passer de Rome à Londres, puis à New-Haven et finalement à Manhattan, c'est recevoir à chaque fois une variante du même message.

À Manhattan, en effet, les gratte-ciel les plus anciens (quasiment tout ce qui fut construit avant 1950) obéissent toujours aux principes que nous avons observés à Rome. New York est certes un excès vertical, mais jusqu'à très récemment, la quasi totalité des gratte-ciel se comportaient à peu près comme Sant'Agnese sur la Piazza Navona. Le Woolworth, le Chrysler et l'Empire-State fonctionnent tous de cette façon. Au-dessous d'un certain niveau, ils sont retenus, et guère plus que du mobilier urbain. À ce niveau, ils se fondent dans le décor de la rue. Ils ne bombent pas le torse. Ils sont calmes. Ils ne sont pas gros, lourds et majestueux. Ils n'affichent ce qu'ils ont l'intention de devenir qu'au-dessus d'une certaine hauteur précisément calculée. Au-dessous de cette cote, ils sont tranquilles ; et au-dessus, ils donnent libre cours à leur exubérance. Le morceau de bravoure, la célébration de l'objet, la *fioritura*, appartiennent au sommet.

Et c'est précisément ce que Le Corbusier aimait et détestait à la fois : « C'est donc à New York que j'apprends à apprécier la Renaissance italienne. On croirait que c'est vrai, tant c'est bien fait.<sup>18</sup> » Il admirait la netteté du profil, le contour laconique, la rigueur graphique, autant de qualités qui ne furent jamais celles de Londres, et qui avaient toutes disparu de Paris depuis 1860 environ. Mais en même temps, alors qu'il était absolument enthousiasmé par ce qu'il regardait comme des valeurs cartésiennes inconscientes : « Le gratte-ciel ne doit pas être une aigrette de coquetterie à pic sur la chaussée. C'est un prodigieux outil de concentration, à planter au milieu de vastes espaces libres.<sup>19</sup> » Le Corbusier était également en phase avec ce qu'il considérait comme la turbu-

<sup>18</sup> Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Denoël-Gonthier, 1977 [Plon, 1937], p. 71.



Rome, vue à vol d'oiseau.

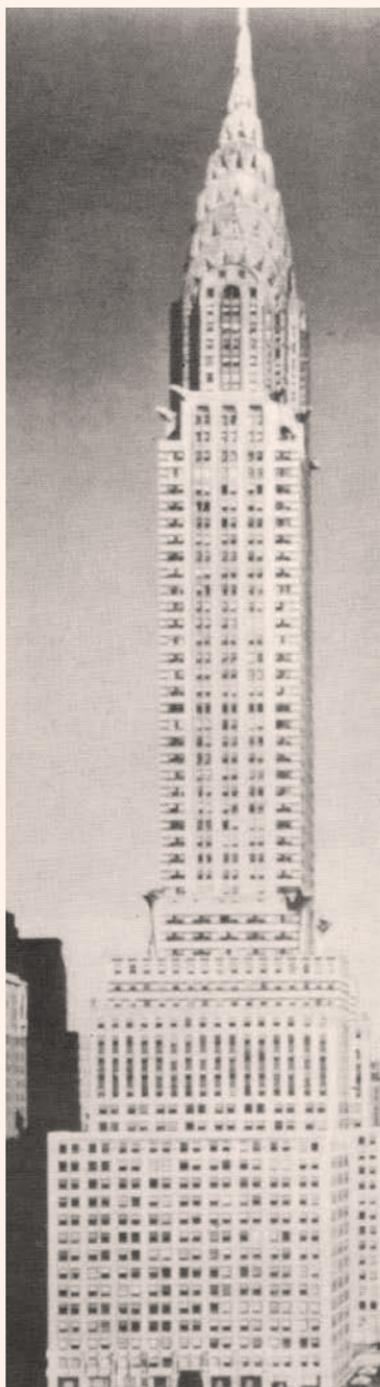


Rome, vue des toits  
et de Santa Maria  
di Loreto.



Sant Agnese, piazza  
Navona, Rome.

Borromini et Le Bernin,  
façade de Sant'Agnese,  
Rome.



Giovanni Antonio Canaletto,  
vues de la Tamise depuis  
Somerset House Terrace vers  
la City et vers Westminster.

William Van Alen, Chrysler  
Building, New York.

Vue du campus de Yale,  
New Haven, Connecticut.



lence, la violence et le dynamisme américains : « Le gratte-ciel d'ici n'est pas un élément urbanistique, mais une bannière dans l'azur, une fusée de feu d'artifice, une aigrette sur la coiffure d'un nom désormais classé dans le Gotha de l'argent.<sup>20</sup> »

Et enthousiasmé par le paysage des toits de New York, avec ses variantes du Mont St Michel, ses extravagances gothiques, ses Trianons et ses belvédères qui ne sont la plupart du temps que l'emballage déguisé des citernes et de la machinerie des ascenseurs, Le Corbusier alla jusqu'à proposer que le niveau du sol de Manhattan soit relevé en sorte que toute l'île devienne une sorte d'extrapolation de Central Park balisée par ces émergences poétiques.<sup>21</sup>

## Deux

Mais pour illustrer à la fois le divorce de l'objet avec la texture, les conséquences de la proclamation abrupte de l'objet, et la tentative d'insinuer après coup, à partir d'un répertoire d'objets idéalisés, une espèce de centre-ville conçu comme réceptacle structuré, on ne peut sans doute pas mieux faire que de comparer le plan de Le Corbusier pour St Dié avec une vue aérienne de la ville espagnole de Vittoria. Car à Vittoria, ce qui nous est offert, en toute simplicité, c'est un espace parfaitement idéal dont les façades sont toutes tournées vers l'intérieur et dont les élévations externes ne sont guère plus que des événements ponctuels, un espace entièrement clos mais néanmoins capable d'accepter les pressions de l'extérieur et d'en exercer à son tour. En revanche, St Dié exhibe

193

19 *Ibid.*, p. 82.

20 *Ibid.*, p. 51.

21 Je ne parviens pas à retrouver la source de cette citation. N'est-ce qu'un rumeur ? Je suis pratiquement sûr que non et du reste, une lettre au *New York Times* (Francis Brennan, 31 mars 1978) qu'on a récemment portée à mon attention atteste la persistance de ce fantasme corbuséen. Nous sommes au début des années cinquante, au vingt-troisième étage du Time-Life Building, et le passage de la lettre qui nous intéresse dit ceci : « Contemplant Manhattan à travers ses lunettes à grosses montures en corne, Corbu fit de la tête un mouvement d'étonnement et, pour autant que je me souvienne, demanda calmement : "Vous êtes vous jamais figuré quel spectacle merveilleux offrirait cette île si l'on pouvait la remblayer jusqu'au 20e ou au 30e étage, la planter d'arbres, y tracer des routes sinueuses et la transformer en une espèce de parc ? " Et il poursuivit, se répondant à lui-même : "On pourrait alors faire de charmantes promenades à travers une fabuleuse collection de folies des grandeurs – des chapelles Gothiques et Romanes, des châteaux à la française, des tours de Ziggurat, des sanctuaires de toutes sortes, et même de gigantesques fresques murales en mosaïques de couleur. Ah, quel musée enchanteur ! " Puis, secouant à nouveau la tête : " Mais maintenant c'est vraiment une architecture pour les pigeons. " » L'objet de cette lettre, intitulée « The Pigeon's Gain », est d'abord une critique feutrée de l'AT&T de Philip Johnson.

on ne peut plus clairement le dilemme du bâtiment-objet, où le consommateur d'espace [*space occupier*] s'efforce désespérément de se comporter en producteur d'espace [*space definer*]. Le résultat de ce dilemme est un labyrinthe étrangement raté, dans lequel les idées de centralité et de hiérarchie semblent simultanément affirmées et contredites, et où une démarche explicite de convergence mène à une dispersion implicite. Ainsi les quatre faces différentes (au moins) que présentent tous les bâtiments de St Dié – une série de gestes plus ou moins gratuits qui contribuent effectivement à les isoler les uns des autres –, sont-ils particulièrement symptomatiques quand on les compare avec la muraille de bâtiments – une face lisse, une face granuleuse – qui est tout ce que Vittoria nous donne à voir.

Les derniers adeptes de l'architecture moderne orthodoxe devraient donc être invités à examiner Vittoria, qui est une solution relativement aisée et économe (en heures de conception) ; et pendant qu'on y est, on pourrait également attirer leur attention sur la structure presque équivalente de la Place des Vosges. Là encore, une sorte de palais introverti est produit avec des édifices bossagés d'un côté et lisses de l'autre, qui ménagent les exigences opposées du privé et du public et qui, tout en répondant de la façon la plus opportuniste aux contingences de l'extérieur, ne font à l'intérieur – une fois leur indépendance mutuelle discrètement soulignée – qu'imposer ensemble la lecture d'un vide platonique et régulier comme figure première.

194

Sur le plan pratique, cette stratégie est l'inverse de celles auxquelles nous sommes habitués aujourd'hui ; et le degré et l'intensité de cette inversion peuvent être exhibés de façon très frappante en comparant un plein et un vide de proportions presque identiques. De ce point de vue, si l'on ne peut pas trouver meilleur exemple de volume pur que l'Unité de Le Corbusier, alors, comme exemple de la condition inverse et réciproque, les Offices de Vasari s'imposent inévitablement. Car les Offices ne sont pas seulement l'Unité de Marseille retournée comme un gant – une sorte de moule à gelée de l'Unité, ou de dock pour le navire de l'Unité. Ils sont aussi un vide devenu figuratif, actif et chargé de valeur positive. Et tandis que l'effet de l'immeuble de Marseille (contrairement à ses intentions) est de conforter l'atomisation d'une société de cellules privées, les Offices sont paradoxalement une structure beaucoup plus collective. Alors que Le Corbusier produit un immeuble privé et isolé qui s'adresse sans ambiguïté à une clientèle limitée, le modèle de Vasari est, lui, suffisamment ambivalent pour soutenir des lectures et des usages beaucoup plus variés. Les Offices sont en effet, d'une part un vide-figure manifestement dessiné comme tel, et de l'autre, en guise d'enveloppe, un remplissage irrégulier qui réagit sans complexe aux



Justo Antonio Olaguibel,  
Plaza Mayor, Vittoria.

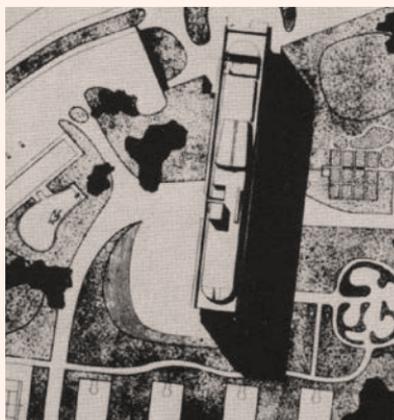


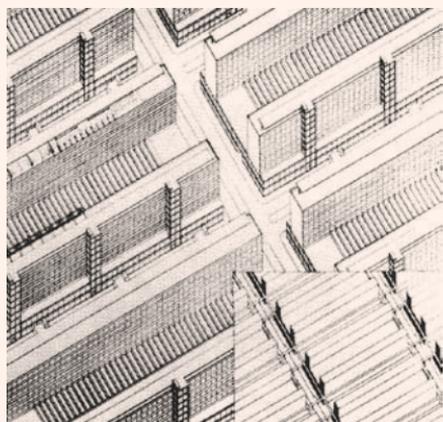
Le Corbusier,  
plan de Saint-Dié.

Giorgio Vasari,  
Galerie des Offices,  
Florence, vue  
et plan.

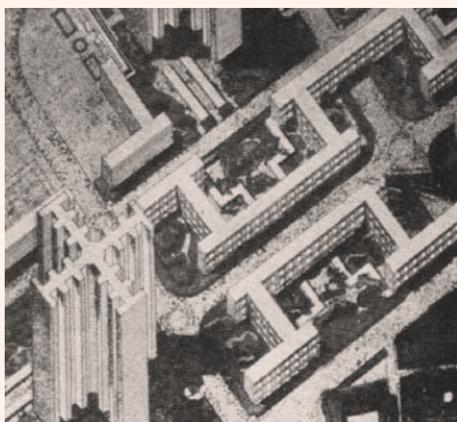


Le Corbusier,  
Unité d'Habitation,  
Marseille, vue  
et plan.





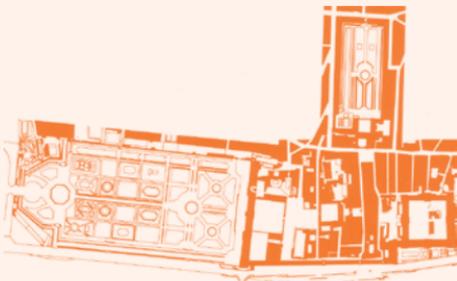
Ludwig  
Hilberseimer,  
*Zeilenbau*,  
Berlin.



Le Corbusier,  
*Maisons à Redents*,  
Plan Voisin pour  
Paris.



Plan «figure-ground»  
de la Residenz de Munich  
(par Wayne Copper).



Plan «figure-ground»  
de la Grande Galerie  
du Louvre à Paris  
(par Wayne Copper).

Le Palais Royal, Paris.



Le palais du Quirinal  
et sa Manica Lunga, Rome.

sollicitations du contexte immédiat. L'intimation d'un monde idéal est couplée avec l'exploitation active des circonstances. Contrairement à l'Unité, les Offices peuvent être considérés comme réconciliant les thèmes de l'ordre auto-assumé et du hasard spontané, et parce qu'ils proclament ainsi le nouveau tout en acceptant l'existant, on peut dire qu'ils valorisent à la fois le neuf et le vieux. Sur le plan urbanistique, ils sont par conséquent bien plus efficaces que l'Unité<sup>22</sup>.

### Trois

Mais au-delà de l'utile antidote contenu dans le modèle des Offices, de la place des Vosges ou de Vittoria, il faudrait peut-être prescrire aux derniers zéloteurs de l'architecture moderne un examen attentif des édifices longs et maigres qui sont, pour l'épaisseur, l'équivalent des *Zeilenbauten* d'Hilberseimer ou des immeubles à redents de Le Corbusier, mais qui, contrairement à ces derniers, fonctionnent plutôt comme des solutions particulières que comme les éléments d'un système général. Je pense à ces bâtiments qui, comme certains segments de la Residenz de Munich, s'ingénient à distinguer les différentes conditions du tissu ou du paysage dans lesquels ils s'inscrivent ; à ceux qui, comme la Grande Galerie du Louvre au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont des moyens de connexion physique, des instruments de reconnaissance du territoire, et qui fonctionnent (voyez les murs du Hofgarten à Munich) tantôt comme filtres et tantôt comme façades.

Il faudrait également ajouter à cette série, à Rome, le palais du Quirinal et son extension, l'in vraisemblablement fine Manica Lunga, qui pourrait être plusieurs Unités d'habitation mises bout-à-bout mais qui, par sa façon de solliciter le tissu de la ville, agit aussi avec une grande détermination. Car tandis que l'Unité ne cesse d'affirmer sa qualité d'objet, la Manica Lunga opère à la fois comme objet et comme productrice d'espace en permettant à la rue d'une part et au jardin de l'autre d'exprimer leurs personnalités très indépendantes l'une de l'autre. Et l'économie de l'opération, si laconique, si franche, pourrait fort bien se lire, avec celle de la cour du Palais Royal, comme une critique des procédures actuelles.

### Quatre

Mais l'enclos du Palais Royal, dont les parois sont une espèce de poché habitable, et qui se présente lui-même comme une sorte de pièce urbaine

<sup>22</sup> Cette dernière précision (« Urbanistically it is far more active ») est un ajout de la version de 1996. Par ailleurs, comme le précise Colin Rowe en note, tout ce paragraphe sur l'Unité et les Offices est plus ou moins repris de *Collage City* (NdT).

intime, nous donne maintenant l'occasion d'aborder le sujet du jardin (première victime de l'architecture moderne ?) qui pourrait bien détenir un nouveau remède contre la fixation sur l'objet.

Vers la fin de la précédente conférence donnée dans le cadre de ces Thomas Cubitt Lectures, Giancarlo de Carlo fit remarquer que le Baron Haussmann avait écarté tout un groupe d'architecte afin de les remplacer par le grand jardinier du Second Empire, Alphand, qu'il tenait apparemment pour plus compétent que les architectes en question<sup>23</sup>. Alphand avait-il déjà publié son livre magnifique, *Les Promenades de Paris*, qui révèle le rôle cosmétique considérable que peuvent jouer les arbres ?

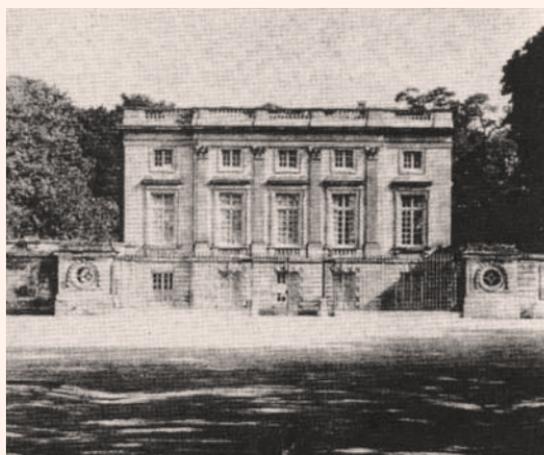
À vrai dire, cette question importe peu dans la mesure où, vers le début de cette conférence nous avons avancé l'idée que la disparition du jardin, au début des années vingt, pouvait être regardée comme un signe avant coureur de la dissolution de la ville. En présentant maintenant des images de Herrenhausen et de Schwetzingen, j'aimerais juste suggérer que le jardin peut être considéré comme un modèle et comme une critique de la ville ; et que l'architecture des plantes, articulant des parterres comme dans l'un de ces exemples, ou "amplifiant" et "corrigant" un site particulier comme dans l'autre, pourrait fournir une espèce de remède à l'impasse contemporaine, et même une sorte de paradigme pour le futur. Et pendant que nous y sommes, nous devrions faire remarquer à la patiente que la fixation sur l'objet est une vieille maladie, qu'elle est même certainement, dans son cas, une pathologie héritée, et qu'elle ferait bien à cet égard de contempler des bâtiments comme les deux que voici : le Petit Trianon, situé dans un jardin lyriquement anglais, et le Grand Trianon, une série de plans verticaux qui s'élèvent à l'intérieur d'un champ horizontal extrêmement élaboré pour y enclore deux vides très soigneusement définis. Grâce au contraste éloquent de ces deux bâtiments, notre patiente pourrait facilement constater qu'au Petit Trianon le culte de l'objet, servi par la présence du jardin anglais, s'annonce déjà en grande pompe.<sup>24</sup>

198

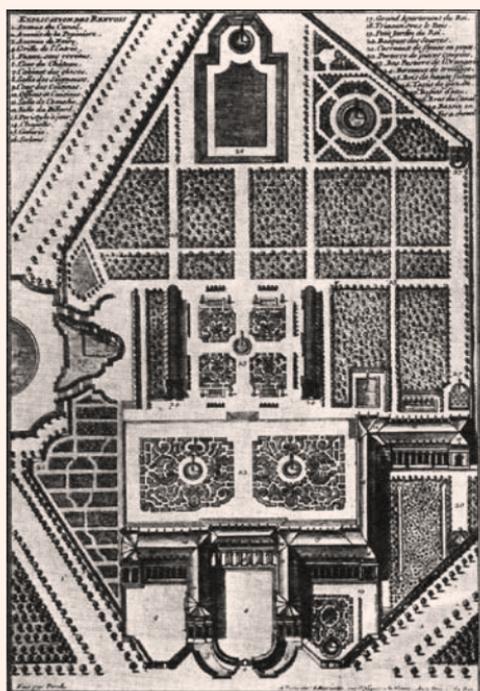
## Cinq

Nous allons maintenant quitter le jardin pour nous intéresser à une situation quasiment parallèle à celle que nous venons de décrire. Examinons deux spécimens d'hôtels particuliers français, l'un du milieu du xvii<sup>e</sup> siècle et l'autre du milieu du xviii<sup>e</sup> siècle : par exemple l'hôtel de La Vrillière, construit par François Mansart à la fin des années 1630, où

<sup>23</sup> Giancarlo de Carlo, «The Cubitt Lecture 1978», *Architectural Association Quarterly* 10, n°2, 1978, pp. 28-40.



Ange-Jacques Gabriel,  
Petit Trianon,  
Versailles.



199

Louis Le Vau,  
Grand Trianon,  
Versailles.





les pleins, comme au Grand Trianon, servent à abstraire des espaces extérieurs ; et la situation quasi-opposée de l'hôtel Ganac-Pompadour, construit plus d'un siècle après, où le *corps de logis*<sup>25</sup>, tel un embryon de Petit Trianon, commence à prendre des airs de pavillon indépendant. Au cas où ces images ne seraient pas encore assez édifiantes, la patiente devrait être amenée à considérer la culmination précoce de cette trajectoire qui va de l'espace enclos à l'objet isolé, et à évaluer sérieusement la contribution de ses soi-disant ancêtres, Claude-Nicolas Ledoux et Étienne-Louis Boullée. Cet examen pourrait bien se révéler comme la phase la plus éprouvante de tout le processus thérapeutique. Car, à cause de l'influence tardive du regretté Emil Kaufmann, la patiente est récemment devenue très entichée de ce qu'elle suppose être le contenu révolutionnaire du Néo-classicisme français de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et les journaux qu'elle inspire seraient pratiquement incapables de survivre sans rendre un hommage quasi permanent à ce secteur particulier de l'histoire. La Saline de Chaux et le monde idéal que Ledoux construisit autour en imagination, le Monument à Newton de Boullée et d'autres œuvres comme sa Chapelle pour les Morts, qui refusent tous également

202

24 Dans la version révisée incluse dans *As I Was Saying*, tout ce paragraphe est remanié et augmenté par Rowe : « La question importe peu car ce sont les arbres et non les dates qui nous intéressent ici. Car si, comme nous l'avons remarqué plus haut, la disparition du jardin savamment composé au début des années 1920 peut être considérée comme un signe avant coureur de la dissolution de la ville, alors pourquoi une opération inverse ne pourrait-elle être mise en œuvre ? À l'époque de Louis XIV le parc et les jardins de Versailles avaient presque exactement la même taille que la ville de Paris. Mais s'ils constituaient une espèce de critique de la ville existante, ils représentèrent bientôt un modèle de ce que la ville allait devenir. Les allées, les ronds-points, les pattes d'oies de Le Nôtre trouvent tous leurs correspondants dans le Paris d'Haussmann. En ces temps si préoccupée d'écologie, ne serait-il pas concevable qu'une architecture d'arbres, articulant des espaces, puisse fournir à la fois un palliatif au présent et un paradigme pour le futur ? "L'architecture est dans des sales draps, alors que l'architecture de paysage fait florès" : c'est là l'opinion que Geoffrey Jellicoe exprima à Boston en 1988 et, bien sûr, il se pourrait qu'il ait raison... mais à une réserve près, qui concerne les arbres. À l'intérieur du parc de Versailles, il y a deux Trianons. Il y a le Petit Trianon, situé dans un jardin typiquement Anglais, et nous ne devrions lui consacrer qu'une très brève visite. Et cela parce qu'il y a, pas très loin, le Grand Trianon, et que ce dernier – une série de plans verticaux qui s'élèvent à l'intérieur d'un champ horizontal extrêmement élaboré pour y enclore deux vides très soigneusement définis – mérite un examen soutenu. Aussi répréhensible qu'il puisse être sur le plan sociologique, il y a sans doute, sur le plan morphologique, un certain nombre de leçons à en tirer. » Dans cette version révisée de son texte, Rowe supprime toute la cinquième prescription de son « traitement » pour sauter directement à ses remarques conclusives (NdT).

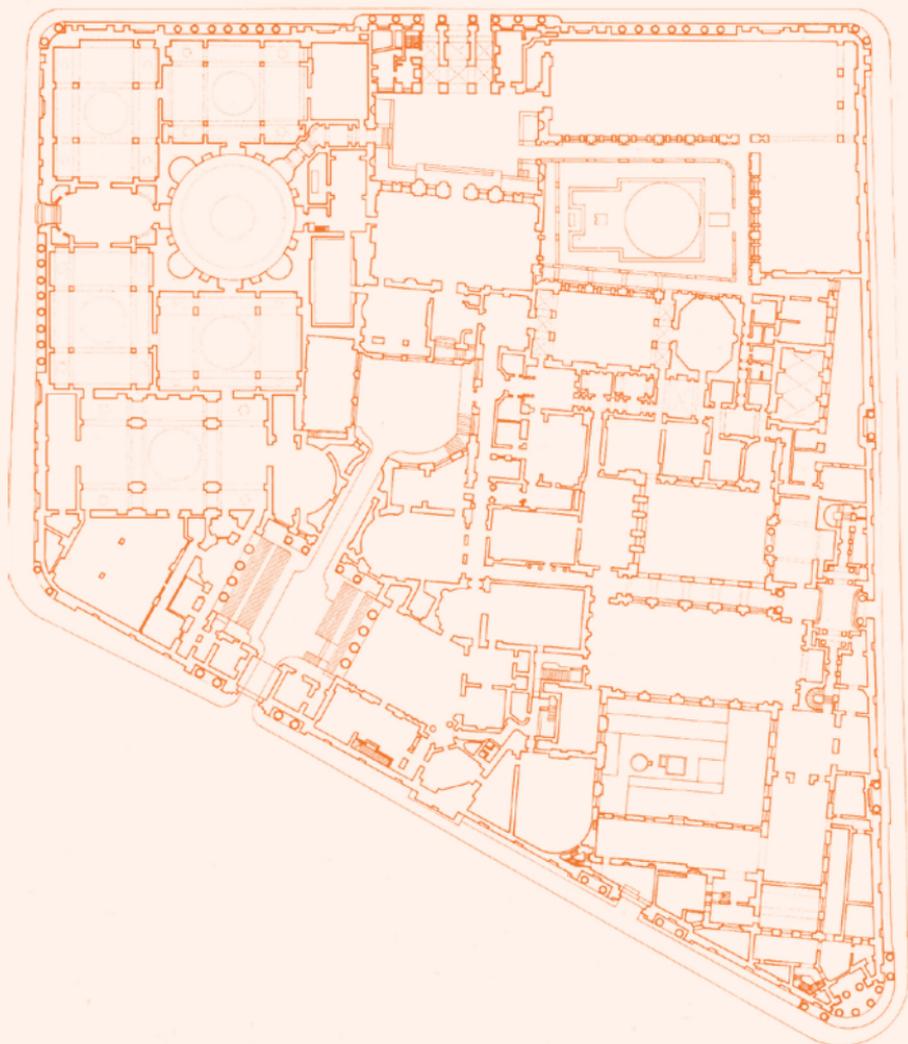
25 En français dans le texte (NdT).

la moindre influence du lieu ou du contexte, sont interprétés depuis peu, comme autrefois la prétendue analyse des besoins et des fonctions, comme une révélation des premiers principes ou comme une proclamation des valeurs ultimes. La patiente a même développé une fâcheuse tendance à placer de tels projets néo-classiques simplistes dans un environnement critique étrange, pétri de sémiotique, de structuralisme et de Marxisme romantique ; et il serait urgent de la prévenir que ce cocktail, bien que très à la mode, ne peut qu'exaspérer insidieusement les illusions qu'elle continue d'entretenir sur elle-même (en se présentant comme l'instrument direct du changement social) et qui sont parmi les causes directes de son malaise.

Qu'il ait été promu par Marc-Antoine Laugier ou par Le Corbusier, qu'il se soit réclamé de la soi-disant science ou du soi-disant mythe (du moins tels que l'une et l'autre ont été galvaudés après les Lumières), l'utopisme explicite, couplé à un primitivisme et un réductionnisme implicites, n'a jamais vraiment produit la moindre pensée spatiale au-delà des limites du plein construit.

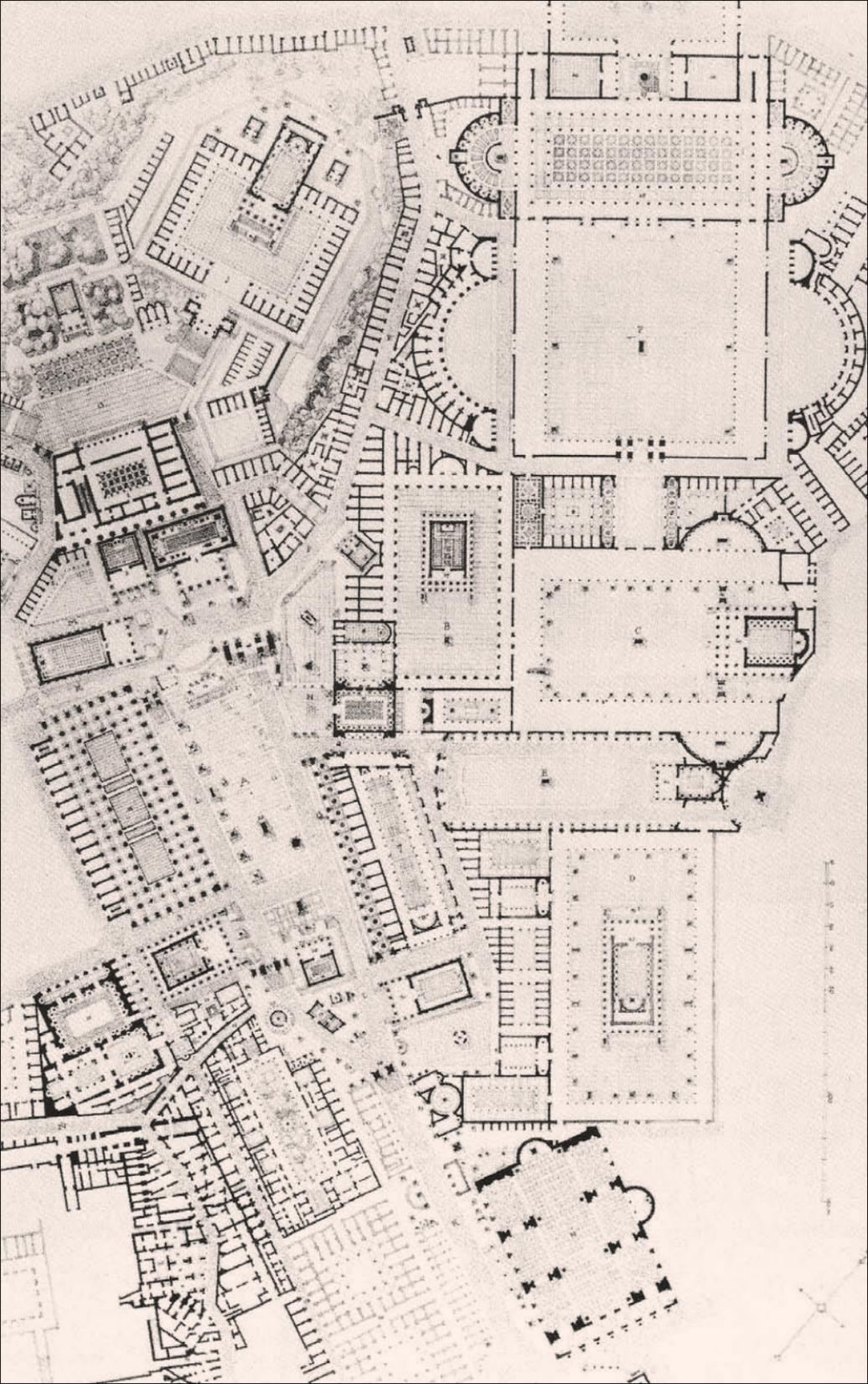
Ce n'est pas que la patiente doive absolument répudier Ledoux ; mais fascinée comme elle peut l'être par des modèles comme la Stalin Allee ou l'EUR (le Post-Modernisme et le Pré-Modernisme font apparemment bon ménage !), on devrait l'inviter à se détourner des manifestes pour enfants [*linguistically-abbreviated manifest pieces*], et à considérer plutôt des phénomènes tels que l'hôtel Guimard et l'hôtel d'Evry qui, si la ville peut encore être comprise comme une grande maison, sont tous deux assez complexes, eux, pour être envisagés comme de petites villes. Et pour finir en restant dans cette veine albertienne, il faudrait faire remarquer à la patiente que l'une des plus parfaites villes miniatures du néo-classicisme est la Bank of England de Soane qui, avec ses collisions de dispositifs (certains bureaux font écho au Forum de Trajan, à la Basilique de Maxence, etc.), se présentait à la fois comme une version condensée de la Rome antique, et, de façon plus subliminale, comme une allégorie de la mosaïque du cadastre Londonien. En gardant bien à l'esprit cette image de la Bank of England, il faudrait souligner ensuite que cette ville miniature de Soane est d'une richesse infiniment plus grande, est infiniment plus généreuse, et d'un registre psychologique bien plus étendu, que tout le répertoire de la production académique française de l'époque, dont on fait aujourd'hui si grand cas. Car contempler le «rationalisme» d'un projet de Grand Prix de 1798 n'incite pas vraiment à escompter de son agrandissement le moindre plaisir ni la moindre excitation urbanistiques.

Sur cette mise en garde contre les séductions d'une prétendue thérapie généralement décrite comme «rationnelle», nous pourrions mainte-



John Soane et alii,  
plan de la Bank  
of England, Londres.

Manque légende



nant entreprendre de conclure.

Je me rends compte que cette conférence aurait très bien pu s'intituler, «La Fixation sur l'objet : ses causes et son traitement». Cette condition de «défiance vis-à-vis de l'espace» [*space shyness*], qui définit assez bien l'urbanisme du xx<sup>e</sup> siècle, est d'autant plus surprenante qu'aucun siècle précédent n'a autant que le nôtre disserté sur l'espace. Peut-on en conclure que c'est l'usage critique du mot *espace* qui a inhibé la production de la chose elle-même ?<sup>26</sup>

Parmi les différentes thérapies que j'ai proposées, celles qui me paraissent les plus crédibles sont la stratégie des Offices, la tactique du long bâtiment effilé, et la reconstitution du jardin. Mais si aucun de ces remèdes ne devait fonctionner, il est inutile de dire que je considérerais une réanimation [*revival*] de la ville comme bien plus importante que n'importe quelle survie [*survival*] de l'architecture moderne. Cependant, je crois aussi qu'avec un peu moins de passion et un peu plus de tolérance, la *survie* et le *revival* sont également possibles, si toutefois les architectes cessent de prétendre que tous les bâtiments devraient être des œuvres d'architecture ; que tous les édifices se développent du dedans vers le dehors ; que tout projet est nécessairement total ; et qu'eux-mêmes sont les messies du futur.

206

En guise de conclusion finale, je me permets de vous présenter encore deux images. On m'a conseillé de ne pas les montrer, en m'expliquant qu'elles sont à la fois trop personnelles et trop énigmatiques, mais dans la mesure où elles concernent le différend entre Mondrian et Van Doesburg, lequel différend suscita autrefois mon propre intérêt pour la matrice, je me sens obligé de les inclure. Vous voyez là, d'un côté Van Doesburg, le maître de l'approche axonométrique, qui isole toujours la figure de sa matrice spatiale, et de l'autre Mondrian, qui maintient toujours la matrice spatiale et la figure dans une relation de réciprocité et de fluctuation constante. Et c'est parce qu'à mes yeux la relation de la figure à sa matrice dans Victory Boogie Woogie est la relation de l'objet à la texture, du solide au vide, du hasard à l'ordre, de l'incident à la norme, et même de l'individu à l'État, parce que Boogie Woogie permet alternativement aux figures d'augmenter ou de se contracter, de cristalliser ou de se dissoudre, d'émerger de la matrice ou de s'y fondre à nouveau, que, s'agissant de la ville imaginaire que j'ai essayé d'évoquer, je me sens obligé de rendre à ce chef d'œuvre de Mondrian l'hommage d'avoir inspiré les quelques petites choses utiles qui auront pu être dites ce soir.

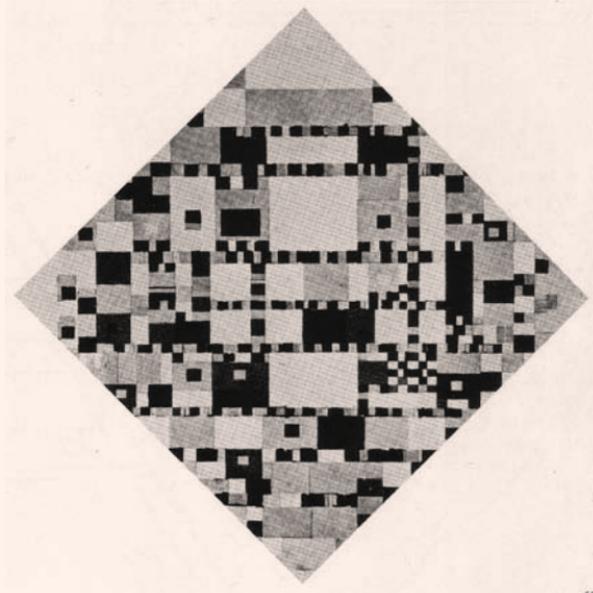
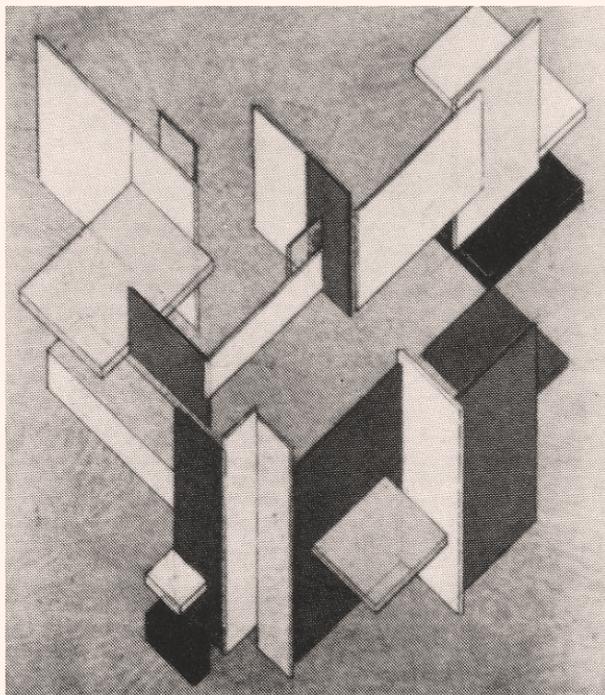
26 C'est presque certainement avec la parution des livres de Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (1941), et de Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (1943), que le discours sur l'espace [*space-talk*] fit son entrée décisive dans le vocabulaire critique des architectes américains et anglais. Avant le début des années 1940, en tout cas, les lecteurs de langue anglaise paraissent avoir été relativement sous-exposés à l'analyse spatiale des bâtiments, alors qu'ils ont rapidement été amenés, depuis, à accepter ce type d'analyse (cf. par exemple Bruno Zevi, *Architecture as Space*, 1957) comme une espèce de lieu commun. Le Corbusier est d'ailleurs assez représentatif d'une évolution équivalente dans l'usage français de ce concept. Car tandis que les premiers textes publiés par Corbu paraissent assez dépourvus de *space-talk*, chez lui aussi le nouveau vocabulaire critique (« espace indicible ») s'insinue au cours des années 1940 pour finir par s'afficher explicitement dans *The New World of Space* (1948). Quoi qu'il en soit, et pour ce qui est de l'usage anglo-américain, il y a quand même deux, voire trois exceptions à ce que nous venons de dire : Bernard Berenson, son disciple Geoffrey Scott, et peut être Frank Lloyd Wright.

Le plus récent biographe de Berenson (Ernest Samuels, *Bernard Berenson : The Making of a Connoisseur*, 1979) nous dit que vers le milieu des années 1890, à Florence, Berenson fit la connaissance d'Adolf von Hildebrand et s'imprégna des idées que ce dernier avait publiées dans *Problem der Form in der bildenden Kunst* ; il avance que c'est probablement de cette source que provient l'usage que fait Berenson du concept de « composition spatiale » qui émergea parmi les motifs critiques principaux de son *Central Italian Painters* (1897). D'aucuns auraient pu le soupçonner ; mais dans *Aesthetics and History* (1948), Berenson semble avoir oublié (ou vouloir dissimuler) l'origine de l'un de ses thèmes critiques majeurs de son œuvre : « Malheureusement, un autre professeur Allemand au nom slave, August Schmarzow, déclencha il y a près de soixante ans une vague d'intérêt pour l'espace, considéré non plus au sens qui avait prévalu jusqu'alors, c'est à dire comme un vide négligeable, mais au contraire comme la seule et unique substance existante. Les objets, quelle que soit leur taille, n'existent que pour nous faire prendre conscience de la pure extension, et cela, même lorsqu'ils ne sont que d'impertinentes interruptions du vide mystique. Ainsi la littérature sur l'art des auteurs de culture allemande s'est de plus en plus appliquée à traiter de la détermination spatiale, du remplissage spatial, de la distorsion spatiale, ou du je ne sais quoi spatial, mais jamais, à ma connaissance, de la composition spatiale. » On peut sympathiser ou pas avec la pétulance du vieillard. S'agit-il d'un authentique trou de mémoire ? Et pourquoi cette oblitération de Hildebrand par Schmarzow, dont la conférence de 1893 à Leipzig, *Raumgestaltung*, est clairement ce à quoi Berenson fait ici allusion ? Et tout cela ne ressemble-t-il pas à une distribution des cartes vaguement frauduleuse ? Berenson ne montre-t-il pas un peu trop d'empressement à se démarquer de la critique d'art à la mode, ou érudite, de la belle époque Viennoise ? N'est-il pas que trop heureux de s'exprimer dans le ton accommodant des belles-lettres anglaises ? Et est-ce que toutes ces choses ne deviennent pas bien pire lorsqu'elles sont exprimées avec les accents quasi-dix-huitième siècle de son protégé Geoffrey Scott, dont le livre *Architecture of Humanism* ne fait toujours aucune référence à Vienne ni aucune allusion (pour autant que ma patience me permet d'en juger) à Lipps, Hildebrand ou Schmarzow ?

Que le discours spatial anglo-américain ait été un peu piégé par Berenson et Geoffrey Scott, qui, tous deux liés à Vienne, gardèrent les cartes dans leurs

manches, n'a pas vraiment de quoi surprendre ; mais dans ce domaine, quels pourraient bien avoir été le rôle et le comportement de Frank Lloyd Wright ? N'avait-il subi aucune influence de la critique viennoise, et eut-il une révélation précoce et entièrement personnelle de ce dont Schmarzow et d'autres avaient récemment parlé ? C'est là ce qu'il serait intéressant de savoir. Toutefois, Cornelis van de Ven, dans *Space in Architecture* (Van Gorcum, Assen, 1978, pp. 231-238) semble dire que le discours sur l'espace n'apparaît chez Wright qu'assez tard, vers 1928 environ. En tout état de cause, la prévalence simultanée du discours sur l'espace et de la défiance vis-à-vis de l'espace restera sans doute comme l'une des plus grandes bizarreries de l'urbanisme du **xx<sup>e</sup>** siècle.

Conférence donnée le 18 juin 1979 à la Royal Institution à Londres, dans le cadre des Thomas Cubitt lectures. Le texte fut d'abord publié dans *The Architectural Association Quarterly* en 1980, puis dans le premier numéro du *Cornell Journal of Architecture* à l'automne 1981, avant d'être repris, en version remaniée, dans le troisième tome d'*As I Was Saying* (Urbanistics, Cambridge (Mass.), mit Press, 1996).



Piet Mondrian,  
Victory Boogie  
Woogie.

